

Número 19

Año 2018

Revista Argentina de Musicología

Publicada por la Asociación
Argentina de Musicología



*Dossier: Musicología y Cognición Musical en
Latinoamérica*

- *Hacia una teoría del ritmo musical
cognitivamente informada*
- *Hacer sentido con el cuerpo en la
música*
- *Por una teoría de la experiencia de la
música*
- *Tensiones entre psicología de la música y
experiencia musical en Latinoamérica*

Artículos

- *Sonografía de la pampa*
- *De la música al poder*
- *De la vuelta de Mercedes Sosa a la
asunción de Raúl Alfonsín*
- *Pichuco y su “goma de borrar”*

Reseñas

Presentación

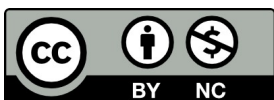
La relación entre el estudio de la cognición musical y la musicología consta en las actas fundacionales de ambas disciplinas.¹ Sin embargo las modalidades que esa alianza ha adoptado a lo largo del tiempo han estado supeditadas a los vaivenes históricos de enfoques y paradigmas de estudio y a las necesidades de las diversas comunidades académicas y científicas. La musicología encontró en los estudios en cognición una línea de desarrollo de algunos de los problemas que se plantea, dando lugar a la musicología cognitiva. Por su parte la psicología de la música halló el sustento y desarrollo teórico necesario para modelizar la cognición musical, plantear hipótesis operativas, y proponer a la música como un dominio cognitivo específico con sustrato neurológico, funciones cognitivas y patrones de desarrollo autónomos. Al mismo tiempo, esta colaboración se ha insertado lógicamente en los marcos más generales del pensamiento que han regido el devenir del conocimiento las diferentes épocas.

En Latinoamérica, los estudios musicológicos tienen una tradición considerable, pero el desarrollo del campo de la cognición musical es relativamente reciente e incipiente. Existen en la actualidad solamente dos publicaciones periódicas especializadas (ambas publican en español y portugués), un número reducido de libros y monografías relativas al tema, y algunos centros de investigación de universidades e investigadores independientes que comienzan a nutrir una perspectiva particular de la disciplina de la mano de la creación de sociedades académico-científicas en algunos países de la región.

En este dossier reunimos cuatro trabajos que permiten vislumbrar algunos caminos sobre los que se puede desarrollar este encuentro en Latinoamérica entre musicología y cognición musical.

Los dos primeros muestran la doble vía de la comunicación entre ambas disciplinas. En el primero de ellos, Federico Wiman propone una teoría de ritmo musical cognitivamente informada. Muestra en él el modo en el que la teoría musical puede

1. Guido Adler, "Umfang, Methode Und Ziel Der Musikwissenschaft", *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885): 5-20; Hermann von Helmholtz, *The Sensations of Tone*, trad. Alexander Ellis (Nueva York: Dover, 1954).



beneficiarse de esta alianza con los estudios cognitivos. En particular desarrolla esta posibilidad en torno a una propuesta global para abordar el ritmo musical en la música tonal a partir de un panorama de los problemas que implica y de la crítica de sus principales abordajes previos.

Por su parte, el trabajo de Isabel Cecilia Martínez muestra la segunda vía, la que permite a los estudios en cognición obtener de la asociación con la musicología modelos formales de procesamiento cognitivo. En este artículo en particular modeliza aspectos imaginativos implicados en la performance musical vinculados a principios desarrollados por las teorías que proponen un desarrollo lineal de la música tonal.

Los dos trabajos restantes abordan los problemas epistemológicos del encuentro disciplinar. En el primero de ellos, Marcos Nogueira señala algunos problemas actuales para estudiar la experiencia musical que se derivan de las limitaciones teóricas y metodológicas de las disciplinas tomadas tradicionalmente como de anclaje para estudiar la cognición musical (la filosofía, la acústica, la retórica, la fisiología, etc.) y de los cambios operados en las condiciones epistemológicas al interior de ellas. En ese marco, identifica en la actualidad la tensión entre la tradición estructuralista de la teoría y la psicología de la música y los nuevos paradigmas en ambos campos, para luego proponer algunas vías para resolver esas tensiones.

Finalmente, en el último artículo propongo que algunos supuestos que están en la base del encuentro entre musicología y cognición musical están sesgados por la experiencia del sujeto occidental. Por esta razón, la psicología de la música montada sobre ellos no logra describir, explicar e interpretar experiencias musicales que sean divergentes. Sugiero que la investigación derivada de ese sesgo ejerce injusticia epistémica tanto sobre el sujeto de la experiencia como sobre el mismo investigador situado en el contexto de esa experiencia.

Agradezco a la *Revista Argentina de Musicología* y su equipo editorial la invitación para presentar este dossier. Espero que la lectura de estos trabajos sea de interés para los lectores y estimule la discusión y la profundización de estos temas.

Favio Shifres

**Hacia una teoría del ritmo musical cognitivamente
informada: transformación del pensamiento acerca del ritmo
en la música tonal**

Federico Wiman

Revista Argentina de Musicología 19 (2018), 15-42.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Hacia una teoría del ritmo musical cognitivamente informada: transformación del pensamiento acerca del ritmo en la música tonal

La experiencia de la música parece inequívocamente ligada a la experiencia del tiempo. Y es justamente en esa experiencia del tiempo donde se desarrollan las diferentes dimensiones de un fenómeno que convencionalmente recibe el nombre de ritmo musical. El intento de captar el ritmo musical en sus aspectos formales y operativos ha representado un desafío teórico y un ámbito de discusión con bajo nivel de acuerdo. Contemplando las últimas ideas en torno al ritmo en la música, observamos que ellas han estado ligadas directa o indirectamente a ideas próximas al cognitivismo musical. En este trabajo se persigue una visión amplia donde se revisa la transformación conceptual del pensamiento rítmico en la música tonal del período de la práctica común. Se presentan aquí varios de los supuestos y problemáticas que dan lugar a una reflexión acerca de la temática y de herramientas conceptuales que permiten pensar el espacio de indagación teórica. Se discuten los aspectos que se considerarán centrales en la construcción de nuestra propuesta, y que serán desarrollados en futuros aportes.

Palabras clave: teoría musical, cognición musical, ritmo musical, métrica musical

Towards a Cognitively Informed Theory of Musical Rhythm: The Transformation of Thought about Rhythm in Tonal Music

The experience of music seems unequivocally related to the experience of time. And it is precisely in this time experience where the different dimensions of a phenomenon conventionally called musical rhythm are developed. The attempt to capture musical rhythm in its formal and operative aspects has represented both a theoretical challenge and a discussion with few agreements. Contemplating the latest ideas about rhythm in music, we observe that they have been directly or indirectly related to ideas close to musical cognitivism. A wide-scope vision is pursued in this work where the conceptual transformation of rhythmic thought in the tonal music of the common practice period is reviewed. Assumptions and problems are here presented, giving rise to reflections on the subject and on conceptual tools that allow us to think the space of theoretical research. We discuss the aspects that will be considered central in the construction of our proposal, to be developed in future contributions

Keywords: musical theory, musical cognition, musical rhythm, musical meter

Introducción

La experiencia de la música parece inequívocamente ligada a la experiencia del tiempo. Y es justamente en esa experiencia del tiempo donde se desarrollan las diferentes dimensiones de aquello que convencionalmente recibe el nombre de ritmo musical.

En este trabajo se revisa la transformación conceptual del pensamiento rítmico en la música tonal del período de la práctica común. Es nuestra principal intención avanzar en la construcción de una teoría del ritmo musical cognitivamente informada.¹ Contemplando las ideas teóricas más recientes en torno al ritmo en la música, observamos que ellas han estado ligadas directa o indirectamente a ideas próximas al cognitivismo musical.² Esta tendencia se ve acompañada por la propia atomización del fenómeno en el ámbito de la investigación, y por un deslizamiento hacia ciertas generalizaciones más acordes al programa de investigación de la cognición humana en su conjunto.³

Sin embargo, son tan diversos los aportes a la temática acerca del ritmo en la música, que parece justo discutir inicialmente el alcance y ámbito del término, como también así profundizar en aquello que se intenta conceptualizar.

La definición de ritmo

El *ritmo musical* se ha reconocido en la teoría musical como una dimensión fundamental de estructuración en la música: “Se sostiene a menudo que el ritmo es el elemento más fundamental de la música de cualquier cultura del mundo”.⁴

A pesar de ello existe todavía mucha confusión sobre el concepto de ritmo, tanto en el aspecto empírico como en el ámbito teórico. Muchos fenómenos relacionados al

-
1. Se discutirán los aspectos que se considerarán centrales en la construcción de la teoría “La re-descripción representacional del Ritmo en la Música Tonal”, que serán desarrollados en futuros aportes. Algunas de las ideas de esa teoría presentadas fueron expuestas parcialmente en: Federico Wiman, “La re-descripción representacional del Ritmo en la Música Tonal” (conferencia presentada en la XIV Semana de la Música y la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación: “*Cognición musical. Estudios interdisciplinarios en música, mente y cerebro*”, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina, 1 al 3 de noviembre, 2017).
 2. En relación a este trabajo, las ideas más influyentes se mencionan a continuación: Fred Lerdahl y Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music* (Cambridge, MA: MIT Press, 1983); Christopher F. Hasty, *Meter as Rhythm* (Nueva York: Oxford University Press, 1997); Justin London, *Hearing in Time* (Oxford: Oxford University Press, 2004); Steve Larson, *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2012).
 3. J. Devin McAuley, “Tempo and Rhythm”, *Music Perception* (2010): 165-199.
 4. Alf Gabriellson, “Perception and Performance of Musical Rhythm”, en *Music, Mind, and Brain: The Neuropsychology of Music*, ed. Manfred Clynes (Nueva York: M. Clynes ed., 1982), 159. Traducción del autor.

ritmo han resultado ser esquivos al intentar ser captados por los métodos analíticos o empíricos disponibles, y los intentos de explicaciones teóricas más bien son limitados, tanto en número, como en alcance.⁵

Este aspecto recurrente en el estudio teórico musical del ritmo no deja en claro si se intenta explicar un fenómeno que simplemente existe —un aspecto global acerca de una dimensión musical— o si se está describiendo un fenómeno estilístico o una práctica compositiva. Lo cual determina que las formas que adquieren ciertos pensamientos en torno al *ritmo musical* puedan quedar ubicadas en campos epistémicos diferentes. Por ello, la transferencia de conceptos no siempre resulta clara, y a veces da lugar a confusiones.⁶

El pensamiento centrado en el ritmo y la métrica ha sido objeto de estudio en los ámbitos del análisis, la notación, la historia y las prácticas interpretativas de la música, como así también (en los últimos años) ha formado parte de la agenda de la psicología de la percepción musical.⁷ Un rasgo que surge de la revisión de su tratamiento teórico se evidencia cuando se intenta dar cuenta del alcance conceptual del término *ritmo* y de aquellos conceptos linderos. Tanto su definición como los límites de lo *métrico*, los conceptos de *pulso* y *acento*, parecen signados por la falta de consenso general en el campo académico. Presentamos aquí algunas opiniones: “Sería una tarea desesperanzadora buscar una definición de ritmo que fuera aceptable incluso para una pequeña minoría de los músicos y escritores de la música”.⁸ Apel expresa de esta manera un criterio importante en la aproximación al concepto “ritmo”: la aceptación de una definición aceptable para los expertos del área.

Desde otro ángulo, Fassler intenta proyectar el problema desde la tradición histórica, negando la existencia de una definición consistente que permita explicar el significado de ritmo o de *rítmica musical*.⁹ Sachs, por su parte, pone de manifiesto que el relativismo —en este caso— es bastante extremo, y que puede llevar a un vaciamiento

5. Alf Gabrielsson, “Experimental research on rhythm”, *Humanities Association Review* 30 (1979): 69-92.

6. Alejandro Martínez, “Relaciones entre teoría, experiencia musical y estudios cognitivos”, en *Actas de la 3ra Reunión Anual de SACCoM* (La Plata, Argentina: SACCOM, 2003).

7. Gabrielsson, “Perception and Performance of Musical Rhythm”.

8. Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1945), 639. Traducción del autor.

9. Margot E. Fassler, “Accent, Meter, and Rhythm in Medieval Treatises ‘De Rithmis’”, *The Journal of Musicology* 5/2 (1987): 164-190.

del término. El problema reside en que aquí no se trata de opiniones en torno a un fenómeno, ya que ni siquiera sabemos en qué consiste dicho fenómeno.¹⁰

La falta de una teoría del ritmo parece dar cuenta de cierta complejidad que le es intrínseca. La herencia de la filosofía clásica y la etimología del término ayudan poco para profundizar su estudio. En las discusiones etimológicas del término “ritmo” hay una tensión entre el ritmo como un “fluir” continuo y el ritmo como movimiento puntuado periódicamente. En los contextos musicales el término es incluso más difícil de precisar. La etimología es por lo tanto de poca ayuda.¹¹

Ritmo y métrica

Adoptando el punto de vista de la tradición teórica occidental —y especialmente a partir del advenimiento del ritmo modal a finales del siglo XII y el cambio a la moderna notación rítmica y métrica¹² en torno al siglo XVII— el discurso de la teoría rítmica y las prácticas asociadas parecen estar ligadas intrínsecamente a los aspectos métricos de la música y de su notación.¹³

Desde ese momento, la teoría musical de occidente ha utilizado los términos ritmo y métrica de modos diversos. Ciertamente, este desconcierto conceptual sostenido en torno al término ritmo puede ser visto como un punto de partida para una concepción algo confusa del ritmo, o bien dar lugar a una distinción entre los conceptos de métrica y rítmica.

En distintas definiciones de ritmo encontramos, sin embargo, conceptos que se relacionan al:

- a) Establecimiento de pautas de regularidad.
- b) Aspecto expresivo, kinésico o morfológico de una clase de movimiento; usualmente determinado por aspectos perceptuales y con alguna clase de evaluación estética.

10. Carl Sachs, *Rhythm and Tempo: A Study in Music History* (Nueva York: Norton, 1953).

11. Justin London, “Rhythm”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (Londres: Macmillan Publishers Ltd, 1980). Traducción del autor.

12. Anna Maria Busse Berger, “The Evolution of Rhythmic Notation”, en *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen, vol. 1 (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 628-653.

13. Diana Fernández Calvo, “Constantes gráficas. La representación de la altura del sonido en el sistema notacional de Occidente”, en *Publicación internacional del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” UCA* (Lima, Perú: Educa-Orval, 2011).

Hasty intenta captar ese dualismo conceptual cuando sostiene que:

El ritmo puede implicar regularidad o espontaneidad; una propiedad objetiva que puede ser abstraída y medida, o algo inefable que sólo puede ser experimentado; un orden que es generalizable y, en principio, repetible, o un orden que es particular e irrepetible. En el estudio de la música, tales dicotomías han institucionalizado en la oposición de ritmo y metro. En esta oposición, la repetición regular, un rasgo característico del ritmo en el lenguaje común, se separa del ritmo.¹⁴

Cabría preguntarse si las premisas de esta cita son las correctas en tanto indicadores de la oposición ritmo/metro (o aún si se piensan estos como términos de una oposición). El propio Hasty desarrolla una concepción de la métrica en tanto ritmo, retornando así a la esencia del problema. Pensamos que la distinción *metro-ritmo* puede ser útil al menos en una primera instancia de la investigación.

Consideraremos entonces necesario deslindar los alcances de la métrica musical y su relación con el ritmo en la música occidental. Existen supuestos compartidos en ambos campos, y su función permanece imbricada dentro de la música tonal. La bibliografía específica da cuenta de tal dificultad, siendo los mismos autores los responsables de argumentar en este sentido.

La relación entre metro y ritmo parece deslizarse más allá de una obvia distinción acerca de la regularidad. Como argumenta London:

Para un músico o un musicólogo, “ritmo” significa una amplia variedad de posibles patrones de duración musical, tanto regulares como irregulares. Un músico está capacitado para observar que un ritmo regular exhibe propiedades métricas —o, para ponerlo de modo más directo, los ritmos regulares involucran a la métrica. Mientras que toda la música involucra algún tipo de ritmo, no toda la música involucra la métrica. Por ello en el uso común el adjetivo “rítmico” usualmente significa lo que más precisamente puede ser descrito como una “serie métricamente regular de eventos”. Sin embargo, los ritmos “irregulares” pueden ocurrir en contextos de un metro regular (por ejemplo figuras sincopadas y estructuras fraseológicas asimétricas), y no todos los metros requieren patrones de duración equivalentes o regulares. Entonces, existe algo más en la distinción entre metro y ritmo que en aquella de la regularidad versus la no-regularidad.¹⁵

14. Christopher Hasty, *Meter as Rhythm*, 4. Traducción del autor.

15. London, “Rhythm”, 2.

Aparece entonces que el grado de regularidad de una secuencia de eventos sonoros no es equivalente ni a ritmo ni a métrica. Un diseño o patrón musical *puede* ser evaluado en términos parciales por diferentes estructuras conceptuales o perceptuales. La *metricalidad* de un objeto musical no sería más que, o bien una propiedad que emerge en su evaluación perceptual, o bien un rasgo constructivo de su generación (y hasta de su notación). La métrica como tal se constituye en tanto propiedad de evaluación y no como secuencia concreta (regular o no) de la música.

Nuestra experiencia nos indica, a través de la observación de otras músicas de culturas y tiempos diferentes, que el ritmo parece deslizarse más allá del ámbito de lo métrico, pero nuevamente nos hallaremos en una encrucijada si intentamos colapsar el ámbito de uno en el otro. Surge aquí entonces la necesidad de operar con herramientas y métodos con los que aún la teoría musical no cuenta: un análisis del ritmo no sustentado en la métrica, pero compatible con ella cuando sea relevante. Creemos que el argumento presentado justifica una modelización que permita tal extensión teórica, y que al mismo tiempo admita una profundización en el análisis de casos particulares.

Desde un punto de vista perceptual, se ha presentado a la relación ritmo/metro como una distinción entre objeto y asignación. De este modo, el ritmo estaría involucrado en la *estructura del estímulo temporal* mientras que la métrica implica nuestra *percepción y cognición de ese estímulo*. Desde un punto de vista rítmico, la regularidad no representa más que uno de los posibles componentes (de carácter opcional) que lo podrían constituir. No se necesita de la métrica para producir alguna estructuración temporal de los sonidos. Podemos pensar que diversos modos (algunos matemáticamente guiados) pueden producir organizaciones temporales que no son susceptibles de ser evaluadas en términos métricos tradicionales. Para la psicología de la música, en un sentido muy general, el ritmo podría involucrar la organización de las duraciones sonoras que tengan una presencia fenoménica, lo cual implica, desde un punto de vista psicológico, la estructuración del estímulo temporal. La métrica puede estar involucrada en la cognición de ese estímulo. Podríamos pensar al metro como un modo de “atender” y al ritmo como aquello que está siendo “atendido”.¹⁶ Psicológicamente hablando, la métrica posee un carácter de representación mental inferida por el oyente.

16. Robert Gjerdingen, “Meter as a Mode of Attending: A Network Simulation of Attentional Rhythmicity in Music”, *Integral* 3 (1989): 67-92.

Kramer argumenta que los oyentes y ejecutantes utilizan la información métrica musical como función predictiva, pero que los pulsos no se escuchan literalmente.¹⁷ Estos pulsos son experimentados y sentidos; y son extrapolados a través del procesamiento de información por nuestras mentes. Así, ante la métrica, reaccionamos física y emocionalmente, pero no podemos escuchar algo que es un punto-temporal sin duración.

El ritmo en la Teoría Musical de las últimas décadas

Surge de la revisión bibliográfica específica del campo, que entre 1960 y 1970 se argumentaba acerca de la escasez de producción referente a la teoría y el análisis rítmico.¹⁸ Desde ese entonces, ha aparecido un amplio abanico de investigación en la teoría, análisis, percepción y performance del ritmo.

La siguiente presentación resume las áreas que han recibido mayor atención en las décadas recientes. Se han agrupado los estudios según su relevancia principal, aunque algunos autores trabajan en áreas asociadas del estudio rítmico. La división contempla tres ámbitos:

- a) El ritmo en el estructuralismo tonal.
- b) El ritmo y la métrica en sus aspectos morfológicos.
- c) El ritmo como estructura cognitiva.

El ritmo en el análisis de la estructura tonal

El estructuralismo tonal, planteado extensivamente en los trabajos de Heinrich Schenker en la primera mitad del siglo XIX supuso cierta sistematización de una serie de supuestos teóricos previos:

- a) La idea de elaboración tonal a modo de variación de una idea musical y el estudio de esta elaboración planteada en niveles jerárquicos.
- b) La estructura tonal y todos sus componentes como expresión de un único sonido: *la tónica*.

17. Jonathan D. Kramer, *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies* (Nueva York: Oxford University Press, 1988).

18. Gabrielsson, "Experimental Research on Rhythm", 69-70.

- c) El concepto de intuición artística (génesis) que guía al compositor en el hallazgo de una expresión particular, a partir de estructuras tonales básicas y atemporales, hacia una superficie musical orgánica y rítmica.

La información tonal es organizada en niveles de diferentes estados de elaboración tonal. Y la estructura tonal se despliega en el tiempo. A medida que se avanza desde la estructura arquetípica general de la obra (*Ursatz*) hacia las realizaciones particulares de cada pieza musical en el nivel de superficie, la instanciación de los sonidos en el tiempo se manifiesta progresivamente.¹⁹

Los estudios rítmicos han recibido una considerable atención desde los teóricos especializados en el análisis schenkeriano y en los análisis de la estructura tonal derivados del mismo. El propio Schenker realizó distinciones en la función del ritmo y de su naturaleza entre los diferentes niveles de la estructura musical, observando las relaciones entre la superficie, el nivel medio, y el profundo.²⁰ Es justamente en la articulación de los niveles medios de la estructura donde los procesos tonales y rítmicos interactúan, y los estudios posteriores han desarrollado esencialmente el proyecto teórico original en ese sentido.²¹ Las relaciones de las alturas permanecen analíticamente *a priori* de las duraciones o el ritmo de las notas —como indica Yeston— ya que los patrones rítmicos de los niveles intermedios estarán determinados exclusivamente por criterios aplicados a las alturas.²²

Entre los precursores de esta postura, se encuentra Edward Cone, uno de los primeros autores en tratar al ritmo desde una perspectiva schenkeriana.²³ Arthur Komar, realizó un trabajo importante focalizado en el ritmo y la métrica desde el punto de vista estructuralista. Allí se discuten cuestiones relacionadas al metro, al hiper-metro, al desplazamiento métrico y la reducción rítmica: su trabajo ha sido una guía para los teóricos subsiguientes.²⁴ El tema de los acentos fraseológicos se torna relevante cuando la propia frase musical ofrece la estructura tonal completa más pequeña desde un punto de vista arquetípico.²⁵ Se consideran clásicos en la temática los escritos de Carl

19. Allen Cadwallader y David Gagne, *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach* (Oxford: Oxford University Press, 1998).

20. Heinrich Schenker, *Free Composition* (Nueva York y Londres: Longman, 1979).

21. Allen Cadwallader, ed., *Trends in Schenkerian Research* (Nueva York: Schirmer Reference, 1990).

22. Maury Yeston, *The Stratification of Musical Rhythm* (New Haven, CT: Yale University Press, 1976).

23. Edward. T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (Nueva York: s/d, 1968).

24. Arthur Komar, *Theory of Suspensions* (New Jersey: Princeton, 1971).

25. Kramer, *The Time of Music*.

Schachter.²⁶ El argumento primario del estudio de Schachter —y en el mismo sentido que la estructura tonal— es la extensión recursiva de los elementos rítmicos. Así se establecen varios paralelismos y analogías entre el ritmo y la métrica de superficie, reflejándose en los niveles estructurales intermedios. También desarrolla la técnica denominada “reducción duracional” como el análogo rítmico de la reducción tonal, donde se dota a las alturas del nivel medio de duraciones específicas, relacionándolas a las alturas del nivel de superficie por medio de un factor dado. Del mismo modo se extiende el procedimiento a secciones completas de la obra. Otros trabajos siguen una postura similar, como los trabajos de Rothstein, que desarrolla un modelo normativo para el ritmo de la frase y luego discute las transformaciones aplicables a los modelos normativos del nivel medio para generar superficies menos regulares. El modelo integra la reducción tonal y la rítmica.²⁷

El tema de las “disonancias” rítmicas y/o métricas también ha sido tratado dentro de la perspectiva estructuralista. Estas disonancias pueden resultar de la incongruencia de patrones duracionales o acentuales entre estratos o niveles diferentes.²⁸ Esta falta de congruencia puede ser local (como en el caso de una hemiola), o puede extenderse por un período mucho mayor de tiempo. Krebs²⁹ observa que si dos estratos rítmicos están desfasados, pueden crear una disonancia, aun siendo múltiplos entre sí.³⁰

Como parte del aporte de nuestro trabajo, el concepto de disonancia métrica es tratado como un posible estado del aspecto métrico integrado en un constructo mayor: el *espectro métrico*.³¹

Forma musical, métrica y ritmo

El núcleo de esta perspectiva reside en el agrupamiento de los eventos musicales en unidades morfológicas. Esto ha sido objeto de estudio como parte tanto del ritmo,

26. C. Schachter, “Rhythm and Linear Analysis: a Preliminary Study”, *Music Forum* 4 (1976): 281-334; “Rhythm and Linear Analysis: Durational Reduction”, *Music Forum* 5 (1980): 197-232; “Rhythm and Linear Analysis: Aspects of Meter”, *Music Forum* 6 (1987): 1-59.

27. William N. Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music* (Nueva York: Schirmer, 1989).

28. Robert Gauldin, *Harmonic Practice in Tonal Music* (Nueva York: W.W. Norton & Company, 1996).

29. Harald Krebs, “Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance”, *Journal of Music Theory* 31 (1987): 99-120.

30. Richard Cohn, “Metric and Hypermetric Dissonance in the Menuetto of Mozart’s Symphony in G-minor, K. 550”, *Integral* 6 (1992): 1-33.

31. El componente analítico del mismo se ha desarrollado parcialmente en Alejandro Erut y Federico Wiman, “El Espectro Métrico. Hacia una redefinición del concepto de comprensión musical”, en *Musicalidad humana: debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales*, ed. Favio Shifres *et al.* (Buenos Aires: SACCUM, 2011).

como de la métrica y de la forma musical. Existe en la literatura teórico-analítica un profundo desacuerdo acerca de estos rasgos. El desacuerdo también alcanza a los intentos de establecer límites más o menos arbitrarios entre los mismos. Algunos autores han sostenido que el ritmo y la forma son una misma cosa, y que el uso de términos diferenciados es simplemente un lugar común utilizado para describir el mismo proceso en distintos niveles estructurales. Cone observa que ciertos principios generales subyacen a todas las unidades formales.³² Con la finalidad de describir una composición completa, esos principios que trabajan en niveles superiores (más extensivos de las secciones formales), pueden entenderse como aquel nivel de unidad en donde se integran todos los impulsos rítmicos involucrados en la pieza.

Estos principios pueden ser bien concretos, como aquellos definidos en el intento de Cooper y Meyer, al extender los arquetipos rítmicos básicos de los *patrones entre eventos*, hacia los niveles superiores de la forma musical. Más tarde, el propio Meyer reconocería ciertas limitaciones de ese tipo de análisis.³³ Los mismos principios podrían tener una naturaleza más abstracta. Berry propone que las estructuras musicales involucran “...la forma articulada del tiempo y espacio en líneas de crecimiento, declinación, estasis y jerarquía ordenada”.³⁴

El desarrollo de las *ratios* o de proporciones duracionales es otro modo en el cual el principio de las relaciones rítmicas de superficie —tomando la duración relativa de las notas sucesivas— es aplicado a unidades mayores, incluyendo la obra en su totalidad.³⁵

La postura que asimila la música a una estructura jerárquica de agrupamiento puede ser vista como un continuo que funde recursivamente los límites entre ritmo y forma: la estructura recursiva es aquella donde una organización única (o un grupo de principios organizativos) determina la estructura desde sus elementos básicos, hacia los complejos (y/o viceversa). Meyer discute la recursividad musical, notando que “... la manera en la cual un parámetro particular actúa en la articulación de la estructura puede ser diferente en cada nivel”.³⁶

32. Cone, *Musical Form and Musical Performance*.

33. Leonard Meyer, “A Pride of Prejudices; or, Delight in Diversity”, *Music Theory Spectrum* 13 (1991): 241-51.

34. Wallace Berry, *Structural Functions in Music* (New Jersey: Englewood Cliffs, 1976).

35. Roy Howat, *Debussy in Proportion: A Musical Analysis* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986); Erno Lendvai, *Béla Bartók: An Analysis of His Music* (Londres: Kahn & Averill, 2000); Kramer, *The Time of Music*.

36. Leonard Meyer, *Explaining Music* (Berkeley, CA: University of California Press, 1973).

Esta estructura jerarquizada entra en relación con los aspectos perceptuales del ritmo. Brower propone una división tripartita de la estructura rítmica, como el correlato de diferentes procesos cognitivos.³⁷ Al considerar las funciones de los diferentes tipos de memoria (ecoica, a corto y a largo plazo) en la percepción rítmica se produce una triple división de la jerarquía rítmica en *superficie musical*, *nivel intermedio* y *estructura profunda*. El nivel intermedio proporciona una base cuantitativa para la percepción rítmica, mientras que en la superficie y en los niveles profundos el ritmo se percibe de modo cualitativo.

Los límites de la estructura métrica (y especialmente, la hiper-métrica) también han sido objeto de reflexión teórica. Es difícil negar que la jerarquía métrica se extienda más allá del límite del compás, pero existen varias posiciones teóricas con respecto al tipo de alcance que poseen los niveles hiper-métricos. Lester sostiene que la relevancia de una estructura métrica extendida a gran escala es estilístico-dependiente, diferenciándose de la presencia común de la métrica en los niveles locales.³⁸ Cohn sustenta la idea de que el hiper-metro permanece en conflicto con los componentes de la acentuación métrica y de la organización musical y sostiene que esos conflictos están ausentes en la determinación de la métrica de superficie.³⁹

Una pregunta usual es aquella que indaga acerca de la necesidad de que los niveles hiper-métricos estén sujetos a las mismas restricciones sintácticas que los niveles métricos locales. Algunos teóricos advierten que la métrica es un fenómeno primariamente local y característico de la superficie musical.⁴⁰ Kramer sostiene que la propiedad regular del hiper-metro puede estar basada en el número equivalente de elementos (hiper-pulsos) dentro de cada hiper-compás, aun cuando esos hiper-pulsos no estén igualmente espaciados (isócronos).⁴¹ Acerca del ámbito de los niveles hiper-métricos, Komar brinda análisis rítmicos que se extienden a movimientos completos.⁴² En otro sentido Rothstein discute la interacción entre el hiper-metro y la estructura de frase. También se focaliza en el alcance de las restricciones entre este nivel, el agrupamiento y el metro local.⁴³

37. Candace Brower, "Memory and the Perception of Rhythm", *Music Theory Spectrum* 15 (1993): 19-35.

38. Joel Lester, *The Rhythms of Tonal Music* (Illinois: Carbondale, 1986).

39. Richard Cohn, "The Dramatization of Hypermetric Conflicts in the Scherzo of Beethoven's Ninth Symphony", *19th.-Century Music* 15 (1992): 188-206.

40. Véase William E. Benjamin, "A Theory of Musical Meter", *Music Perception* 1 (1984): 355-413.

41. Véase Kramer, *The Time of Music*.

42. Komar, *Theory of Suspensions*.

43. W. Rothstein, *Rhythm and the Theory of Structural Levels* (Yale: Yale University Press, 1981).

Otra idea cercana a esta discusión, es planteada por London, quien sostiene que en la música occidental, la adaptación de términos provenientes del lenguaje y la retórica (frase, cláusula, período, etc.) ha permitido que los teóricos escapen a la utilización de términos rítmicos aplicados a unidades periódicas mayores: Allí ciertas unidades métricas han llegado a ser definidas sin acudir a la extensión de la terminología rítmica utilizada en el nivel de superficie musical.

Ritmo y percepción musical

Los comienzos de la investigación experimental acerca de la percepción de las relaciones temporales en la música y sus sonidos, se remontan al final del siglo XIX. Estaban concentrados en problemáticas en torno a la discriminación y al establecimiento de umbrales atencionales en el sistema auditivo. Esta práctica se ha continuado hasta nuestros días, y se ha profundizado el conocimiento de los rasgos perceptuales.⁴⁴

Se han desarrollado estudios clásicos centrados en la performance y la percepción del pulso.⁴⁵ Otras investigaciones se han focalizado en la atención musical y la memoria, en las relaciones y restricciones operativas entre ellos y en las expectativas rítmicas.⁴⁶ También se realizaron desarrollos en sistemas automáticos de reconocimiento métrico y rítmico-musical.⁴⁷ Estos estudios pioneros utilizaron la información basada en la partitura (equivalente a una versión “cuantizada” de los patrones rítmicos). Los modelos subsiguientes, si bien continuaron usando técnicas de auto-correlación, y análisis de *tiempos entre ataques* (IOTs) más frecuentes, empezaron a volcarse hacia estímulos performativos no-artificiales. Otro aporte relevante fue el modelo/algoritmo de Desain y Honing.⁴⁸ El proceso separaba el seguimiento del tempo, la periodicidad métrica, la localización de los pulsos acentuados, integrando a la vez componentes de anticipación

44. Estos estudios se han focalizado en la diferenciación de los eventos secuenciales; en la detección preferencial de las frecuencias de eventos; en los modos de integración de los eventos sonoros; en el establecimiento del “presente” psicológico, etc.

45. Paul Fraisse, “A Historical Approach to Rhythm as Perception”, en *Action and Perception in Rhythm and Music*, ed. Alf Gabrielsson (Estocolmo: Royal Swedish Academy of Music, 1987).

46. Mari Riess Jones, “Dynamic Pattern Structure in Music: Recent Theory and Research”, *Attention, Perception & Psychophysics* (1987): 41-621.

47. Christopher Lee, “The Perception of Metrical Structure: Experimental Evidence and a New Model”, *Acoustical Society of America Journal* 81/91 (1987), 59-127.

48. Peter Desain y Henkjan Honing, “Time Functions Function Best as Functions of Multiple Times”, *Computer Music Journal* 16 (1992): 17-34.

del tiempo, del metro y del agrupamiento; todo ello sujeto a un contexto musical establecido.⁴⁹

En las interpretaciones reales los músicos nunca ejecutan las duraciones, los ataques, ni las dinámicas y articulaciones de modo exacto, en correspondencia con la partitura. Se han investigado las variaciones interpretativas en pasajes y piezas musicales.⁵⁰ Allí se toman en cuenta las diferencias entre las performance reales y una versión “cuantizada” de la misma.⁵¹ Para emular la percepción humana del ritmo también se realizaron aportes desde el modelo conexionista. Gjerdingen hizo uso de redes neurales en un modelo que emplea modelos formalizados de las variaciones expresivas de la performance musical.⁵²

La performance y la percepción rítmica son mucho más complejas que aquello que indica la notación musical tradicional. Y sin embargo, la representación métrico/rítmica en la partitura musical convencional también posee un valor que debería estudiarse. La relación entre la información de la partitura que permanece invariable (o con pocas variaciones) y la que es sujeta a transformaciones importantes, ha sido descrita por Erut y Wiman como la interacción de variables agrupadas. Las mismas son estilístico-dependientes, y actúan como herramientas metodológicas en la modelización métrica.⁵³

La interacción de los componentes duracionales y tonales en diversas secuencias melódicas han sido estudiadas por Drake.⁵⁴ Palmer y Drake describen a su vez la “estructura de acentos conjunta”, donde conviven la información del contorno, la duración, la métrica y la estructura tonal.⁵⁵

49. David F. Rosenthal, “Machine Rhythm: Computer Emulation of Human Rhythm” (tesis de doctorado, Massachusetts Institute of Technology, Department of Architecture, 1992), 138-139.

50. L. Henry Schaffer y Peter Todd, “Musical Perceptions”, en *The Interpretive Component in Musical Performance*, ed. R. Aiello (Nueva York: Oxford University Press, 1994), 258-370.

51. Eric F. Clarke, “Imitating and Evaluating Real and Transformed Musical Performances”, *Music Perception* 10 (1992): 317-341.

52. Robert Gjerdingen, “‘Smooth’ Rhythms as Probes of Entrainment”, *Music Perception* 10 (1992-3): 503-508.

53. Erut y Wiman, “El Espectro Métrico”, 34.

54. Carolyn Drake, “Perceptual and Performed Accents in Musical Sequences”, *Bulletin of the Psychonomic Society* 31 (1993): 107-110.

55. Carolyn Drake y Caroline Palmer, “Accent Structures in Music Performance”, *Music Perception* 10/3 (1993), 343-378.

El Ritmo en la Teoría Generativa

Un cambio fundamental, que permitió el despliegue del renovado interés por el ritmo en la música en la bibliografía actualizada, fue promovido cuando la teoría de la forma (Gestalt)⁵⁶ y sus principios fueron utilizados para enmarcar la investigación musical en la dirección de la percepción musical. Al menos ese es el concepto que empieza a emerger en la teoría musical a partir de los aportes fundamentales de Meyer (1960) y su aproximación al ritmo.⁵⁷

El ritmo musical parece caracterizarse por una complejidad intrínseca accesible a través del estudio de sus dimensiones componentes. Una posible estrategia consistiría en la descomposición del fenómeno.

. . . La intuición rítmica no se debiera simplificar demasiado. En nuestra opinión, dar cuenta de manera adecuada del ritmo requiere en primer lugar la identificación exacta de las dimensiones rítmicas individuales. La riqueza del ritmo puede verse entonces como el producto de su interacción.⁵⁸

En la teoría del ritmo de Cooper y Meyer el ritmo está asociado de modo inequívoco al fenómeno del agrupamiento.⁵⁹ Los autores intentan aproximarse al fenómeno rítmico a través de una organización jerárquico-arquitectónica del agrupamiento de eventos sonoros en función de acentos rítmicos que responden a organizaciones de *pies poéticos* (yámbico, troqueo, anapéstico, anfíbraco y dactílico) y sus combinaciones (establecido por el posicionamiento de partes acentuadas y no acentuadas). El aspecto métrico se asocia a las entidades notacionales del compás y a conceptos establecidos por la teoría tradicional de pulso, acento métrico, etc. Si bien buena parte de las intuiciones presentadas allí parecen guiadas por un rasgo de sutileza interpretativa que consideramos positivo, las definiciones, alcances y determinaciones analíticas no son del todo explícitos. Por otra parte, el agrupamiento rítmico parece expresar un componente y no la totalidad del fenómeno.

56. Kurt Koffka, "Perception: An introduction to the Gestalt-Theory", *Psychological Bulletin* 19 (1922): 531-585.

57. Grosvenor Cooper y Leonard Meyer, *The Rhythmic Structure of Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1960).

58. Lerdahl y Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, 12.

59. Cooper y Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*.

Un problema latente en las ideas de Meyer parece ser la distinción entre la función del acento del agrupamiento rítmico —representado gráficamente por “_” (acentuado) opuesto a “˘” (no acentuado). Los autores declaran cierta diferenciación de estos acentos (rítmicos) con los acentos producidos por énfasis dinámicos y agógicos; pero en muchos casos no se sabe si se trata de un acento producido por causas métricas o son producidas por un correlato en la estructura tonal.⁶⁰

El problema parece ser mayor de todos modos, ya que los ámbitos que no terminan de estar explícitos son aquellos que separan al agrupamiento rítmico del ámbito métrico. La relación de un grupo acentuado produce una interacción cercana de conceptos diferentes. En el marco de sus análisis parecen solaparse aquellos aspectos gestálticos de la percepción con los que se deducen de una lectura interpretativa de la partitura y con aquellos factores constituidos por constantes estilísticas. De hecho, el acento métrico no se define con claridad, más allá de cierta conexión con los compases.

Algunas de las críticas anteriores han sido captadas por Lerdahl y Jackendoff, que han planteado una profundización sobre algunos de los conceptos anteriormente planteados por Meyer (sobre todo la idea de que el agrupamiento rítmico es un fenómeno mental que responde básicamente a principios de segregación perceptual) y por la incorporación de la concepción métrica entendida como una estructura de pulsos jerarquizados.⁶¹

La primera distinción rítmica que debe realizarse es aquella presente entre el agrupamiento y el metro. Al escuchar una pieza, el oyente organiza naturalmente las señales sonoras en unidades, tales como motivos, temas, frases, períodos, grupos temáticos, secciones y la pieza en sí misma. Los intérpretes intentan respirar (o frasear) en los límites de las unidades, más que dentro de las mismas. Nuestro término genérico para estas unidades es grupo. Al mismo tiempo, el oyente infiere instintivamente un patrón regular de pulsos fuertes y débiles, al cual son referidos los sonidos musicales reales. El director mueve su batuta y el oyente marca con su pie en un nivel determinado de pulsos. Generalizando el uso convencional, el término para estos patrones de pulsos es el metro.⁶²

60. Fred Lerdahl y Ray Jackendoff, “On the Theory of Grouping and Meter”, *The Musical Quarterly* 67/4, (1981): 479-506.

61. Lerdahl y Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*.

62. Lerdahl y Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, 12.

Entonces el ritmo se caracterizaría primeramente por la acción de dos dimensiones básicas interactuantes: la estructura de agrupamiento y la estructura métrica.

Más adelante, y en la continuación principal de ese modelo, planteado por Lerdahl y Jackendoff —ya en el campo de la psicología cognitiva de la música— se atisba que el modo de avanzar a través de las dificultades de estudio en el ritmo será incorporando la problemática a un marco más cercano al estudio de los procesos y esquemas mentales utilizados en la comprensión de la música.⁶³ La representación mental del conocimiento se convierte entonces en aquello que se investiga. Así es como se pasó de indagar el ritmo musical bajo cierta tendencia teórica —consistente en pensar la música como un objeto construido de relaciones estables, fijas o determinadas— a investigar lo rítmico en su aspecto perceptual. El énfasis de la música se desplazó del objeto musical a los procesos mentales; la música como construcción mental.⁶⁴

La necesidad de tal deslizamiento teórico se hizo enfática al haberse incorporado al planteo rítmico original de Meyer y cierto paralelismo con el modelo de Noam Chomsky en su teoría acerca de la estructura del lenguaje.⁶⁵ La fusión quedó plasmada en el modelo de la teoría generativa de la música tonal de Lerdahl y Jackendoff, donde la competencia de los oyentes se torna el conocimiento a teorizar.⁶⁶ Estos trabajos teóricos han tenido una importante repercusión y han sido objeto de desarrollos posteriores.

La publicación de la *Teoría Generativa de la Música Tonal (Generative Theory of Tonal Music)* en 1983 por parte de Lerdahl y Jackendoff constituyó una respuesta a muchos de los trabajos previos sobre la estructura rítmico-tonal de la música tonal. A partir de allí se produjeron diversos trabajos de investigación empírica.⁶⁷ Los trabajos más actuales siguen reconociendo su rol central en los estudios del ritmo.⁶⁸ La comprensión de los procesos psicológicos por medio de los cuales se percibe, se recuerda y se comprende la música, será central en el proyecto de los diferentes autores. Desde esa perspectiva se establece un modelo reductivo de la estructura musical: la “Hipótesis

63. Lerdahl y Jackendoff, “On the theory of grouping and meter”.

64. Fred Lerdahl y R. Jackendoff, “Toward a formal theory of tonal music”, *Journal of Music Theory* 21/1 (1977): 111-171.

65. Leonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1956); y Noam Chomsky, *Syntactic Structures* (Nueva York: Mouton de Gruyter, 1957).

66. Lerdahl y Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, 12.

67. Irene Deliege, “Grouping Conditions in Listening to Music: An Approach to Lerdahl & Jackendoff’s Grouping Preference Rules”, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 4/4 (1987): 325-359; Drake y Palmer, “Accent Structures in Music Performance”; Caroline Palmer y Carol Krumhansl, “Mental Representations for Musical Meter”, *Journal of Experimental Psychology* 16 (1990), 728-741.

68. Eric Clarke, “Rhythm and timing in music”, en *The Psychology of Music*, ed. Diane Deutsch, 2a. ed. (San Diego: Academic Press, 1999), 473-500.

Reductiva”. La hipótesis sostiene que el oyente no puede lidiar con la cantidad inmensa de información sonora presente en una pieza musical (aun en una obra de pequeña dimensión). La GTTM (por sus siglas en inglés) se vincula a los estudios lingüísticos en la prosodia del lenguaje, para sostener la manera en el cual se estructura el ritmo en el dominio cognitivo. Desde la lingüística se toma la noción de gramática transformacional, que permite explicar fenómenos excepcionales (en términos de las estructuras) que se producen en la superficie musical (elisiones y superposiciones de frase).

Los autores distinguen, en la asignación de las estructuras posibles, el uso de dos tipos de reglas: las reglas de *buena formación* y las de *preferencia*. De ese modo, se acreditan en la teoría posibles análisis subyacentes, pero el mecanismo es utilizado para desambiguar cada caso. Esa distinción ha tenido repercusiones importantes en desarrollos posteriores.⁶⁹

Considerando lo antes expuesto, la teoría generativa de la música tonal (GTTM por sus siglas en inglés) parecía una respuesta teórica superadora, situando a la cuestión teórico-musical en el ámbito de la psicología cognitiva, y esto era posible a través de la definición de determinados supuestos iniciales que incluían:

1. La música entendida como una construcción mental.
2. La teoría de la música como una búsqueda de constantes.
3. La búsqueda de ciertos universales de la música.
4. La descripción de una gramática generativa de un estilo/lenguaje particular.
5. La formalización inicial de ciertos procesos de la cognición musical.
6. La comprensión del oyente, situada en función del carácter y funcionamiento de sus representaciones mentales.
7. La descripción de las representaciones mentales que captarían la estructura rítmico-tonal de la música tonal.

En especial, con respecto a la cuestión rítmica, lograba separar la estructura del agrupamiento de la estructura métrica con claridad, y al mismo tiempo visualizaba las

69. David Temperley, “An evaluation system for metrical models”, *Computer Music Journal* 28/3 (2004): 28-44.

interacciones básicas entre estos componentes para explicar fenómenos rítmicos básicos que antes habían sido vagamente definidos.⁷⁰ Además distinguía a los acentos métricos como otra categoría acentual, distintos de aquellos que surgían por causas armónico-estructurales y de los acentos fenoménicos. Entre otras cosas, el modelo generativo logró asimilar conceptos de la teoría de la música tradicional y dio lugar a un debate más organizado sobre algunos aspectos rítmicos; esto contribuyó a la aparición de aportes a distintas perspectivas del tema.

El Ritmo en el Modelo del Espectro

Si bien consideramos que la GTTM ha representado un logro importante en el pensamiento acerca del ritmo musical, también sostenemos que la definición de una construcción mental o de una representación dada es uno de los aspectos importantes en la descripción sobre su constitución pero no el único. La realidad psicológica del hecho se contrasta con otras realidades que suelen pensarse en un espacio semiológico amplio. El diálogo entre estas miradas sobre el objeto, podría aportar algo más que una sumatoria de puntos de vista y una sensación de relativismo vacío. Podría darnos las primeras herramientas para construir un pensamiento del ritmo musical articulado, un espacio de conocimiento que siendo esencialmente teórico se acerca desde la experiencia musical a las intuiciones y al desarrollo de las capacidades de generación y recepción musicales.

Nuestros aportes al tema parten de una serie de supuestos básicos que hemos desarrollado previamente en el modelo del Espectro Métrico⁷¹ y Espectro de Agrupamiento.⁷² Esos supuestos incluían:

- a) La extensión del ámbito semiológico donde opera el modelo, incluyendo en la representación la acción del *performer*.
- b) El desarrollo de un tipo de representación mental que denominamos Espectro Métrico y Espectro de Agrupamiento, consistente en la construcción de un espacio dinámico de asignación de componentes métricos, que se transforma en un emergente cognitivo en sí mismo.

70. Un ejemplo de ello es la explicación de los ritmos anacrúsicos o téticos como resultado de la interacción de la estructura de agrupamiento y la estructura métrica.

71. Erut y Wiman, "El espectro métrico".

72. Alejandro Erut y Federico Wiman, "Grouping Spectrum. Toward a Redefinition of the Concept of Musical Understanding" (ponencia en la IX reunión Anual de la Associação Brasileira de Cognição & Artes Musicais, Florianópolis, 2012).

- c) El tratamiento diferenciado de temáticas que han sido desarrolladas parcialmente en torno al ritmo musical tales como: la organización de la métrica musical, los desplazamientos métricos, las disonancias métricas, las micro-variaciones performativas, el agrupamiento de eventos y su influencia en la *performance*, la significación de la partitura como portadora de información rítmica, la descripción dinámica del proceso rítmico-perceptual, etc.
- d) La categorización de casos funcionales donde opera el Modelo del Espectro y la clasificación de variables que hacen posible su instanciación y la discusión de la plausibilidad cognitiva del modelo.

De ese modo, nuestro modelo daba cuenta de muchas de las problemáticas que surgían en las teorías previas. Permitía profundizar en el análisis musical y su relevancia en las prácticas compositivas, performativas y pedagógicas. Además, describía con detalle la representación cognitiva del mismo. Sin embargo, todavía quedan por desarrollarse trabajos empíricos que estudien en detalle su realidad psicológica en un marco ecológico. También es necesario extender el modelo hacia otras prácticas musicales, hacia estilos que usan otro tipo de soporte notacional o bien que no lo utilizan. Y también resta por profundizar la formalización de la acción de las variables para desarrollar las predicciones que el modelo sustenta.

La transformación conceptual

Es evidente que el pensamiento sobre el ritmo en la música tonal se ha ido transformando conceptualmente. Según Caplin hay dos problemáticas que tornan dificultoso su estudio. El primer problema se refiere al lenguaje utilizado acerca del tiempo —en sentido general— y más particularmente sobre el tiempo musical. Allí la terminología del ritmo es compleja, controversial y altamente metafórica. La segunda cuestión es acerca de la concepción teórica del ritmo musical: Las teorías históricas se han reformulado con relación a las diferentes prácticas compositivas que intentaban describir.⁷³

73. William E. Caplin, “Theories of Musical Rhythm in the Eighteenth and Nineteenth Centuries”, en *The Cambridge History of Western Music Theory*, vol. 1 (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 657-694.

La primera distinción con respecto al lenguaje del tiempo (y de la experiencia del mismo reflejada en este lenguaje) es que de algún modo se opone al lenguaje acerca del espacio. En el tiempo los rasgos característicos son lo efímero, lo intangible y lo fugaz; en contraste a los rasgos espaciales, que parecen —frente a los temporales— asibles, permanentes o fijos.

Con relación a esta primera distinción, podríamos generalizar la idea en la cual —desde finales del siglo XVII hasta los comienzos del siglo XX— la transformación del concepto espacio-temporal en la música de la práctica común, circuló en el intento de revertir sus rasgos. Así, el concepto de tiempo fue capturado progresivamente de manera más fija y permanente; y a la vez, se intentó liberar a las relaciones espaciales hacia formas más intangibles o efímeras.

La intrínseca relación entre las concepciones de una época y las prácticas constructivas de la música hacen muy dificultoso el estudio del ritmo musical. Cuando la concepción del tiempo es diferente, las mismas palabras expresan conceptos diferentes. Y la traducción o equivalencia terminológica y conceptual se torna una tarea riesgosa. Así, considerando que aún hoy en día la teoría musical continúa teniendo inmensas dificultades para lidiar con la organización métrica y duracional en la música del período de práctica común, no debería sorprendernos que los escritos teóricos de los siglos previos presenten amplias contradicciones, perplejidades, y necesiten ser interpretados. Esto de algún modo conlleva aquello que destacamos en el comienzo de este trabajo: resulta difícil saber de qué hablamos exactamente cuando hablamos del ritmo musical.

Además, en concordancia con la segunda cuestión (acerca de la concepción teórica del ritmo musical), las diferentes teorías que abordaban las prácticas compositivas de cada época, también desencadenaron una serie de supuestos en torno al problema del ritmo. En el estilo barroco tardío, con sus figuraciones continuas y rítmicas derivadas de las danzas, los teóricos se concentraron en la clasificación de patrones métricos y duracionales y en comenzar a describir uno de los conceptos más elusivos de esta práctica: el acento métrico.⁷⁴ Posteriormente, en el clasicismo, la utilización de una marcada articulación formal y la elaboración arquitectónica del tematismo llevó a los teóricos a considerar el ritmo proyectado por el agrupamiento de las frases y de las estructuras tonales. Y en el estilo romántico, el pensamiento teórico se dirigió a las propiedades de las organizaciones métricas e hiper-métricas, como reflejo de la simetría fraseológica. En el siglo XX —y la

74. A. Erut y F. Wiman, “La representación de la métrica en la música tonal. El espectro métrico”, *Epistemos. Revista de estudios en música, cognición y cultura* 3/2 (2015): 31-49.

diversificación compositiva en prácticas compositivas asociadas a la extensión de la tonalidad o de su ruptura—, el estudio del ritmo musical pasó a un segundo plano (en virtud de la importancia brindada a los nuevos tratamientos teorizables de la organización de las alturas) sin que ello implicase la superación de las problemáticas previas.

Desde nuestro punto de vista, pensamos que el concepto del ritmo musical se ha deslizado en los últimos años sobre los siguientes ejes:⁷⁵

- a) Del ritmo en la partitura al ritmo en la percepción: pasando de un estado idealizado y fijo de la música a estados instanciados y dinámicos.
- b) Del ritmo de los patrones hacia los *patrones del ritmo*: en referencia a un interés que deja de abordar las constantes duracionales (expresadas normalmente en figuras notacionales) y que indaga acerca de las constantes resultantes del ritmo musical.
- c) Del tiempo físico al tiempo psicológico: poniendo el énfasis en la naturaleza psicológica en la concepción del tiempo y por ello acentuando el carácter representacional o metafórico del ritmo musical.
- d) Desde el ritmo abstracto al ritmo corporeizado: reforzando la idea de la cognición corporeizada y del ser humano situado como núcleo y sede fundamental del hecho musical.

Todo este movimiento conceptual parece resonar de algún modo en las expresiones teóricas acerca del ritmo musical dentro del siglo XX. Los teóricos de esa centuria consideraron el movimiento como el sustrato esencial de la forma y el ritmo musical y buscaron dar cuenta del ritmo en términos de procesos dinámicos o “formas en el tiempo”. Y en lugar de describir la disposición arquitectónica de los elementos musicales, intentaron aproximarse al *devenir temporal*, en oposición al *ser temporal*. Las imágenes y metáforas más utilizadas son aquellas donde se proyecta el aspecto dinámico del fenómeno,⁷⁶ Ya sea en forma de “onda”,⁷⁷ “impulsos”,⁷⁸ “proyección”⁷⁹ o

75. J. David. McAuley, “Tempo and Rhythm”.

76. Steve Larson, “Musical Forces and Melodic Patterns”, *Theory and Practice* 22/23 (2012): 55-71.

77. Victor Zuckerklandl, *Sound and Symbol: Music and the External World* (Nueva York: Pantheon Books, 1956).

78. Berry, *Structural Functions in Music*.

79. Hasty, *Meter as Rhythm*.

“expectativa”.⁸⁰ De manera similar, estas ideas son incorporadas paulatinamente en las aproximaciones que intentan abordar al ritmo desde sus aspectos cognitivos⁸¹ o de modo compatible con ellos.⁸²

Conclusión

En parte —y retomando el inicio de la discusión— el problema de la definición radica en la especificidad de los conceptos discutidos. Se presentó la idea de que el concepto de *ritmo musical* supone dos aspectos diferenciables: la definición de pautas de regularidad y un aspecto expresivo, kinésico o morfológico. Así, la tendencia teórica — más que una transformación conceptual— parece dirigirse desde el ámbito de lo métrico hacia lo rítmico.

La discusión sobre los ámbitos de la métrica y del ritmo todavía arroja preguntas tales como: ¿Métrica y ritmo son oponibles? ¿Son aspectos complementarios? ¿Son inclusivos en algún sentido? ¿Son mutuamente necesarios? ¿Son de índole analítica, compositiva, o psicológica? Desde nuestro lugar, la definición de los términos puede tornarse relativa al punto de evaluación, lo cual no significa que no deba existir una coherencia general que integre a cada visión particular en un marco explicativo general. En este contexto proponemos primeramente sostener una distinción entre ritmo y métrica, y resaltar que en ambos aspectos existen factores de complejidad que necesitan ser explicitados de manera independiente.

Redefiniciones

Tomando las ideas presentes en nuestra revisión del campo de estudio, explicitamos nuestra postura, según la cual:

- a) La *métrica* se ocuparía de todos los aspectos relacionados con el ámbito de la generación, evaluación e inferencia de la regularidad, en tanto *estructuración del tiempo*.
- b) El *ritmo* se entendería como un concepto referente a un *proceso* que emerge de la estructuración temporal de los eventos (esto es el

80. Friedrich Neumann, *Die Zeitgestalt: Eine Lehre vom musikalischen Rhythmus* (Vienna: P. Kaltschmid, 1959).

81. Jamshed J. Bharucha, “Event Hierarchies, Tonal Hierarchies, and Assimilation”, *Journal of Experimental Psychology* 113/3 (1984): 421-425.

82. Robert Hatten, “Aesthetically Warranted Emotion and Composed Expressive Trajectories in Music”, *Music Analysis* 29 (2010): 1-3 y 83-101.

posicionamiento y duración de los mismos, y todos los atributos sonoros que porten información en este sentido), que involucra una cantidad de aspectos o dimensiones componentes del fenómeno. En tanto nominalización de un proceso es necesario definir el ámbito de la emergencia, sea ésta cognitivo-perceptual, analítico-composicional, estilístico-descriptivo, etc.

Desde esta diferenciación visualizamos a la métrica como dimensión de la *estructura* del tiempo, y el ritmo como dimensión del *proceso emergente* en el tiempo que deviene de la estructuración de los sonidos. Esta visión dicotómica está implícita en la concepción filosófica del tiempo que parece ser la raíz de la distinción previa. Esto no representa una novedad teórica, al menos en los ámbitos actuales de discusión músico-perceptual, donde tal división está ciertamente consensuada.

Perspectiva

Los modelos previos del Espectro Métrico y del Espectro de Agrupamiento (ver sección “El Ritmo en el Modelo del Espectro”) han sido diseñados con una visión amplia y prospectiva. Permiten pensar la cognición como un sistema abierto en el que los procesos comunicacionales y las instancias semiológicas pueden delinear, en tanto restricciones, los contenidos de la mente. El sujeto es efectivamente sensible a la manera en que la información circula y es modelada en un sistema que tiene componentes internos y externos. Son, entonces, emergentes de ese sistema total. Nuestro proyecto se dirige en la siguiente etapa al abordaje del ritmo en el sentido de lo expresado en la sección “Redefiniciones” punto *b*. Allí se está trabajando en la formalización de las dimensiones componentes, en el modelado artificial de éstas y en la articulación de un modelo integrado de las mismas.

Bibliografía

- Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1945.
- Benjamin, William E. “A Theory of Musical Meter”. *Music Perception* 1 (1984): 355-413.
- Berry, Wallace. *Structural Functions in Music*. New Jersey: Englewood Cliffs, 1976.
- Bharucha, Jamshed J. “Event Hierarchies, Tonal Hierarchies, and Assimilation”. *Journal of Experimental Psychology* 113/3 (1984): 421-425.

- Brower, Candace. "Memory and the Perception of Rhythm". *Music Theory Spectrum* 15 (1993): 19-35.
- Busse Berger, Anna Maria. "The Evolution of Rhythmic Notation". En *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen, vol. 1, 628-653. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Cadwallader, Allen (ed.). *Trends in Schenkerian Research*. Nueva York: Schirmer Reference, 1990.
- Cadwallader, Allen y David Gagne. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Caplin, William E. "Theories of Musical Rhythm in the Eighteenth and Nineteenth Centuries". En *The Cambridge History of Western Music Theory*, vol. 1, 657-694. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Chomsky, Noam. *Syntactic Structures*. Nueva York: Mouton de Gruyter, 1957.
- Clarke, Eric. "Rhythm and timing in music". En *The Psychology of Music*, ed. Diane Deutsch, 2ª. ed., 473-500. San Diego: Academic Press, 1999).
- . "Imitating and Evaluating Real and Transformed Musical Performances". *Music Perception* 10 (1992): 317-341.
- Cohn, Richard. "Metric and Hypermetric Dissonance in the Menuetto of Mozart's Symphony in G-minor, K. 550". *Integral* 6 (1992): 1-33.
- . "The Dramatization of Hypermetric Conflicts in the Scherzo of Beethoven's Ninth Symphony". *19th-Century Music* 15 (1992): 188-206.
- Cone, Edward. T. *Musical Form and Musical Performance*. Nueva York: s/d, 1968.
- Cooper, Grosvenor y Leonard Meyer. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- Deliege, Irene. "Grouping Conditions in Listening to Music: An Approach to Lerdahl & Jackendoff's Grouping Preference Rules". *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 4/4 (1987): 325-359
- Desain, Peter y Henkjan Honing. "Time Functions Function Best as Functions of Multiple Times". *Computer Music Journal* 16 (1992): 17-34.
- Drake, Carolyn. "Perceptual and Performed Accents in Musical Sequences". *Bulletin of the Psychonomic Society* 31 (1993): 107-110.
- Drake, Carolyn y Caroline Palmer. "Accent Structures in Music Performance". *Music Perception* 10/3 (1993), 343-378.
- Erut, Alejandro y Federico Wiman. "La representación de la métrica en la música tonal. El espectro métrico". *Epistemos. Revista de estudios en música, cognición y cultura* 3/2 (2015): 31-49.
- . "El Espectro Métrico. Hacia una redefinición del concepto de comprensión musical". En *Musicalidad humana: debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales*, eds. Favio Shifres et al. Buenos Aires: SACCOM, 2011.
- Fassler, Margot E. "Accent, Meter, and Rhythm in Medieval Treatises 'De Rithmis'". *The Journal of Musicology* 5/2 (1987): 164-190.

- Fernández Calvo, Diana. "Constantes gráficas. La representación de la altura del sonido en el sistema notacional de Occidente". En *Publicación internacional del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" UCA*. Lima, Perú: Educa-Orval, 2011.
- Fraisse, Paul. "A Historical Approach to Rhythm as Perception". En *Action and Perception in Rhythm and Music*, ed. Alf Gabrielsson. Estocolmo: Royal Swedish Academy of Music, 1987.
- Gabrielsson, Alf. "Perception and Performance of Musical Rhythm". En *Music, Mind, and Brain: The Neuropsychology of Music*, ed. Manfred Clynes. Nueva York: M. Clynes ed., 1982).
- . "Experimental Research on Rhythm". *Humanities Association Review* 30 (1979): 69-92.
- Gauldin, Robert. *Harmonic Practice in Tonal Music*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 1996.
- Gjerdingen, Robert. "'Smooth' Rhythms as Probes of Entrainment". *Music Perception* 10 (1992-3): 503-508.
- . "Meter as a Mode of Attending: A Network Simulation of Attentional Rhythmicity in Music". *Integral* 3 (1989): 67-92.
- Hasty, Christopher F. *Meter as Rhythm*. Nueva York: Oxford University Press, 1997.
- Howat, Roy. *Debussy in Proportion: A Musical Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Hatten, Robert. "Aesthetically Warranted Emotion and Composed Expressive Trajectories in Music". *Music Analysis* 29 (2010): 1-3 y 83-101.
- Koffka, Kurt. "Perception: An introduction to the Gestalt-Theory". *Psychological Bulletin* 19 (1922): 531-585.
- Komar, Arthur. *Theory of Suspensions* (New Jersey: Princeton, 1971).
- Kramer, Jonathan D. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. Nueva York: Oxford University Press, 1988.
- Krebs, Harald. "Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance". *Journal of Music Theory* 31 (1987): 99-120.
- Larson, Steve. *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2012.
- . "Musical Forces and Melodic Patterns". *Theory and Practice* 22/23 (2012): 55-71.
- Lee, Christopher. "The Perception of Metrical Structure: Experimental Evidence and a New Model". *Acoustical Society of America Journal* 81/91 (1987), 59-127.
- Lendvai, Erno. *Béla Bartók: An analysis of His Music*. Londres: Kahn & Averill, 2000.
- Lerdahl, Fred y Ray Jackendoff. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1983.
- . "On the Theory of Grouping and Meter". *The Musical Quarterly* 67/4, (1981): 479-506.

- . “Toward a formal theory of tonal music”. *Journal of Music Theory* 21/1 (1977): 111-171.
- Lester, Joel. *The Rhythms of Tonal Music*. Illinois: Carbondale, 1986.
- London, Justin. *Hearing in Time*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- . “Rhythm”. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie. Londres: Macmillan Publishers Ltd, 1980.
- Martínez, Alejandro. “Relaciones entre teoría, experiencia musical y estudios cognitivos”. En *Actas de la 3ra Reunión Anual de SACCoM*. La Plata, Argentina: SACCOM, 2003.
- McAuley, J. Devin. “Tempo and Rhythm”. *Music Perception* (2010): 165-199.
- Meyer, Leonard. “A Pride of Prejudices; or, Delight in Diversity”. *Music Theory Spectrum* 13 (1991): 241-51.
- . *Explaining Music*. Berkeley, CA: University of California Press, 1973.
- . *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- Neumann, Friedrich. *Die Zeitgestalt: Eine Lehre vom musikalischen Rhythmus*. Vienna: P. Kaltschmid, 1959.
- Palmer, Caroline y Carol Krumhansl. “Mental Representations for Musical Meter”. *Journal of Experimental Psychology* 16 (1990), 728-741.
- Riess Jones, Mari. “Dynamic Pattern Structure in Music: Recent Theory and Research”. *Attention, Perception & Psychophysics* (1987): 41-621.
- Rosenthal, David F. “Machine Rhythm: Computer Emulation of Human Rhythm”. Tesis de doctorado, Massachusetts Institute of Technology, Department of Architecture, 1992.
- Rothstein, William N. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. Nueva York: Schirmer, 1989.
- . *Rhythm and the Theory of Structural Levels*. Yale: Yale University Press, 1981.
- Sachs, Carl. *Rhythm and Tempo: A Study in Music History*. Nueva York: Norton, 1953.
- Schachter, C. “Rhythm and Linear Analysis: a Preliminary Study”. *Music Forum* 4 (1976): 281-334.
- . “Rhythm and Linear Analysis: Durational Reduction”. *Music Forum* 5 (1980): 197-232.
- . “Rhythm and Linear Analysis: Aspects of Meter”. *Music Forum* 6 (1987): 1-59.
- Schaffer, L. Henry y Peter Todd. “Musical Perceptions”. En *The Interpretive Component in Musical Performance*, ed. R. Aiello, 258-370. Nueva York: Oxford University Press, 1994.
- Schenker, Heinrich. *Free Composition*. Nueva York y Londres: Longman, 1979.
- Temperley, David. “An Evaluation System for Metrical Models”. *Computer Music Journal* 28/3 (2004): 28-44.
- Yeston, Maury. *The Stratification of Musical Rhythm*. New Haven, CT: Yale University Press, 1976.

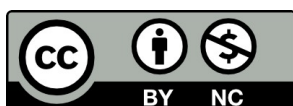
Zuckerlandl, Victor. *Sound and Symbol: Music and the External World*. Nueva York: Pantheon Books, 1956

Hacer sentido con el cuerpo en la música. La realidad ampliada de la cognición musical

Isabel Cecilia Martínez

Revista Argentina de Musicología 19 (2018), 43-58.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Hacer sentido con el cuerpo en la música. La realidad ampliada de la cognición musical

La pregunta por la naturaleza de la música en tanto objeto de conocimiento subyace en la formulación de los constructos que integran los enfoques analíticos e interpretativos de la literatura musical en la academia de occidente. Pero el interés ontológico no acaba allí. Un camino en paralelo recorrido en el campo de la psicología de la música ha indagado la dimensión experiencial de la música en tanto estímulo sonoro, junto a los mecanismos y procesos de percepción y acción que intervienen en la cognición de las obras musicales. Si bien queda fuera de toda discusión que la materialidad del sonido percibido y producido define la cualidad musical, sin embargo, una ontología del conocimiento musical basada en la construcción de perceptos no alcanza a brindar una explicación acabada del estatus de realidad en la cognición musical. En este trabajo interrogamos el concepto de realidad cognitiva en la intersección entre los campos musicológico y psicológico, y proponemos una dimensión imaginativa, corporeizada y dinámica de la cognición musical. Explicamos el modo en que los conceptos del análisis musical se vinculan positivamente con el uso de correspondencias entre diferentes dominios de la experiencia.

Palabras clave: cognición musical corporeizada, elaboración de sentido, realidad cognitiva, experiencia musical, análisis musical

Making Sense with the Body in Music. The Enlarged Reality of Music Cognition

The question of the nature of music as an object of knowledge underlies the constructs of the analytical and interpretative approaches of music treatises in the Western academy. However, the ontological problem does not end there. A parallel path in the field of music psychology has investigated the experiential dimension of music as a sonic stimulus, together with the mechanisms and processes of perception and action that are involved in the cognition of musical works. It is undeniable that the materiality of the sound perceived and produced defines the musical content. However, an ontology of musical knowledge based only on the construction of percepts fails to provide a full explanation of the status of reality in music cognition. In this paper, the concept of cognitive reality is interrogated at the intersection between the musicological and psychological fields. An imaginative, embodied and dynamic dimension of music cognition is posited. The way the concepts of musical analysis are positively linked to the use of correspondences between different domains of experience is explained with the aim of enhancing the extent of the cognitive reality in musical experience.

Keywords: embodied music cognition, sense making, cognitive reality, musical experience, musical analysis

Introducción

El estudio de las vinculaciones entre la música y la experiencia no es nuevo. Ha interesado por igual a teóricos de la música, filósofos y psicólogos revelando una realidad rica en ontologías diversas. Pensar la música significa, por un lado, analizarla como un objeto y hacer suposiciones acerca de su estatus, aun cuando su naturaleza objetiva sea elusiva. Al abordarla en su carácter cósmico se la ubica de algún modo en el afuera, atribuyéndole una existencia más allá de la circunstancia eminentemente interna y personal. En tanto objeto, la música asume diferentes formatos y posee límites, como por ejemplo, los que la demarcan en la partitura. Sin embargo, según veremos luego, esta ontología de la música como objeto, que se manifiesta en la separación entre las dimensiones interna y externa en la experiencia, como si fueran dos realidades diferentes, puede ser interpelada abordando el problema de la continuidad en el complejo experiencial mente-cuerpo-entorno, y ha sido discutida de manera crítica tanto por la filosofía de la mente¹ como por la psicología cognitiva orientada al estudio de la cognición musical corporeizada.²

Los objetos del conocimiento musical: el texto y la performance

El estudio de la música en tanto objeto de conocimiento no ha escapado al influjo del paradigma proposicional, representacionista y objetivista que desde los tiempos de Descartes hasta una época reciente dominó el pensamiento en el mundo académico de occidente. Al calor de dicho paradigma se desarrolló en el debate musicológico la dicotomía texto-acto, la cual, en el marco de la tradición logocéntrica occidental, distingue entre la práctica del análisis del texto musical y aquella de la performance musical.³

Sea que se indague acerca de la materialización sonora del texto musical en la performance vocal e instrumental, o se elabore una historiografía de las tradiciones compositivas de la música en la academia, la ontología de la música como objeto permea el estudio de la música, tanto en la enseñanza como en el análisis y en la investigación de los problemas inherentes a su naturaleza.

1. Ver por ejemplo, George Lakoff y Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought* (Nueva York: Basic Books, 1999).

2. Ver por ejemplo, Marc Leman, *Embodied Music Cognition and Mediation Technology* (Cambridge, MA: MIT Press, 2007).

3. La citada dicotomía aparece tratada en Richard Taruskin, *Text and Act. Essays on Music and Performance* (Oxford: Oxford University Press, 1995).

La musicología clásica, fiel al planteo filológico de época, al centrar su interés en la indagación del texto musical, elude atender explícitamente a la dimensión experiencial de la práctica de la música. O bien, si lo hace, aborda la experiencia a partir de los postulados emergentes de la textualidad musical, dejando abiertos una serie de interrogantes relativos a su naturaleza y alcances.

El programa de investigación en psicología cognitiva de la música

La respuesta a dichos interrogantes debía provenir entonces de la mano de la psicología de la música. En el programa del cognitivismo clásico, la realidad cognitiva, esto es, la actividad mental del sujeto, fue asumida como un espacio independiente donde se generan modelos internos, cuyos componentes son las representaciones, mapas y planes, y cuya operatividad tiene lugar en el espacio intracraneal, aislado del resto del cuerpo, del entorno y de las situaciones particulares de actuación del sujeto. La mente humana queda restringida principalmente a los mecanismos y procesos para la resolución de problemas mediante el razonamiento o la reflexión, y los aspectos afectivos de la experiencia son tratados de manera independiente del problema de la cognición.⁴

El florecimiento de la investigación en la tradición clásica de la psicología de la música acompaña el surgimiento del computacionalismo científico a comienzos de la década de 1960 en el siglo anterior, y se preocupa por responder a la pregunta sobre los mecanismos y procesos que intervienen en la cognición musical, pero sin abandonar la ontología de la música como objeto, en la medida en que un estímulo sonoro es una entidad física que está allí afuera en el mundo e impacta en el sistema auditivo humano, y como tal brinda información paramétrica que es procesada en el cerebro.

Este programa de investigación postuló una arquitectura de la mente musical modelizando su funcionamiento en términos de una competencia demostrada por un oyente ideal enculturado.⁵ Anclando las categorías de análisis en los marcos del estructuralismo y de la lingüística representacionalista y computacional, demostró una preocupación casi excluyente por validar la realidad psicológica de los conceptos y categorías formuladas en el universo de los modelos de análisis de la teoría musical embebidos en el estudio del texto musical.

4. Manuel G. Bedia y Luis Fernando Castillo Ossa, “Hacia una teoría de la mente corporeizada: la influencia de los mecanismos sensomotores en el desarrollo de la cognición”, *Ánfora* 17/28 (2010): 101-124.

5. El desarrollo de esta idea se encuentra en Fred Lerdahl y Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music* (Cambridge, MA: MIT Press, 1983).

El debate acerca de la naturaleza de la música en tanto que objeto y proceso continuó así indisolublemente ligado al análisis de las relaciones entre la teoría y la cognición musical, entendida ésta última como procesamiento de información. En particular, en los últimos treinta años del siglo anterior se indagó profusamente la experiencia que desarrollan los oyentes acerca de la estructura musical y se elaboraron modelos acerca de la psicología de la ejecución.⁶

El hecho de que se haya investigado el estatus de realidad psicológica de los constructos teóricos de la música representa, por un lado, la perpetuación del planteo objetivista de la música, y por otro, el intento de penetrar el abismo que separa la realidad física del sonido de la experiencia “oculta” del oyente.

Al restringir la realidad cognitiva a las operaciones que ocurren en el espacio intracraneal, la corriente clásica de la cognición musical limita los alcances de lo mental quitando de la ecuación al cuerpo en movimiento y a las relaciones intersubjetivas, variables que caracterizan a las prácticas musicales de la cultura y que, consecuentemente, deberían formar parte de la elaboración del sentido en la música.⁷

La cognición musical corporeizada

Con el advenimiento de la corriente cognitivista de segunda generación la tesis de la dualidad cartesiana antes aludida fue puesta en tela de juicio. La valorización de la continuidad de la experiencia en el complejo mente-cuerpo-entorno, de cuya ontología ya había tomado nota el pensamiento musicológico,⁸ recuperó para la ecuación los aspectos corporeizados de la experiencia antes soslayados. En simultáneo con algunas propuestas de la nueva musicología, se generaron programas de investigación alternativos que sostienen una perspectiva corporeizada, situada y distribuida de la cognición musical.⁹ En lo que va del siglo XXI, esta corriente crítica y multidisciplinar, donde hoy se inscribe la psicología corporeizada de la música, invita a considerar una perspectiva ampliada de realidad cognitiva, de carácter polisémico, que abreva en la vinculación entre mente, cuerpo y entorno, y entiende a la musicalidad humana como la base sobre la que se hace

6. Una fuente obligada de consulta es Diana Deutsch, ed., *The Psychology of Music*, 2a. ed. (San Diego: Academic Press, 1999).

7. Ian Cross y Elizabeth Tolbert, “Music and Meaning”, en *The Oxford Handbook of Music Psychology*, ed. Susan Hallam, Ian Cross y Michel Thaut (Oxford: Oxford University Press, 2009), 24-34.

8. El significado de la música como práctica cultural aparece tempranamente analizado en Nicholas Cook, *Music, Imagination and Culture* (Oxford: Oxford University Press, 1990).

9. Leman, *Embodied Music Cognition*.

sentido en la música en los ambientes de práctica social y cultural en permanente transformación.¹⁰

En este trabajo nos proponemos revisar la relación entre la teoría y la experiencia musical desde la perspectiva de la realidad cognitiva ampliada que aporta la cognición musical corporeizada con el fin de derivar implicancias para la comprensión de la elaboración de sentido en la música y destacar la relevancia de esta perspectiva para considerar las relaciones entre el campo musicológico y el psicológico en la música. Para ello desarrollaremos una tesis de realidad cognitiva ampliada mediante la descripción de un caso de práctica de sentido musical que recoge evidencias del modo en que se vinculan los conceptos musicológicos y psicológicos.

Hacer sentido durante la ejecución. Análisis de una práctica musical en el contexto colaborativo de la *master class*

La relación entre el análisis y la ejecución durante la práctica de la interpretación musical guiada, en el contexto de una *master class*, brinda un ejemplo complejo y rico de elaboración de sentido en la música.

La interpretación de una obra del repertorio de música de cámara del estilo romántico¹¹ sumerge a los músicos participantes (intérpretes y maestro) en una experiencia intersubjetiva, corporeizada y multimodal, que se desarrolla sobre la base de una variedad de prácticas de sentido entre las que se cuentan las descripciones verbales de los participantes tanto acerca del texto poético como de los resultados de la ejecución, el uso del lenguaje metafórico para analizar los rasgos estructurales y expresivos de la obra, y la producción no verbal de formas gestuales sonoro-kinéticas de significado musical, siendo todas ellas manifestaciones de las formas dinámicas de la experiencia, que cumplen el propósito de facilitar,¹² en un contexto colaborativo, la elaboración de la expresividad musical y la comunicación emocional en la performance.

10. Isabel Cecilia Martínez, “La base corporeizada del significado musical”, en *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*, comp. Silvia Español (Buenos Aires: Paidós, 2014), 71-110.

11. *Master class* del maestro Martin Katz, realizada el 14 de enero del año 2014 como parte del ciclo “The Song Continues”, en el Weill Hall del Weill Music Institute del Carnegie Hall de Nueva York. Obra: “Die Liebende Schreibt” (“La carta de amor”) Op. 86, no. 3, de F. Mendelssohn sobre poema del mismo nombre de J.W. von Goethe. Intérpretes: Emma Mc Nairy (soprano) y Brent Funderburk (piano). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Rm1KqrShoCU>

12. En el sentido de constituirse en posibilidades u oportunidades (*affordances*) para la acción, de acuerdo a James J. Gibson, *The ecological approach to visual perception* (Nueva York: Taylor and Francis, 1986).

Lo que sigue a continuación es una descripción de las acciones que tienen lugar en el contexto de la clase, la cual se combina con el análisis de la práctica utilizando diversas herramientas para dar cuenta del modo en que sucede la elaboración de sentido alrededor de la interpretación de la frase modelo del *lied* (figura 1). La intención es revelar cómo los componentes estructurales y los significados expresivos de esta frase modelo están embebidos en las formas dinámicas de la experiencia colaborativa de los participantes.

Figura 1. Frase modelo del *lied* “Die Liebende Schreibt”, Op. 86, no. 3, de F. Mendelssohn

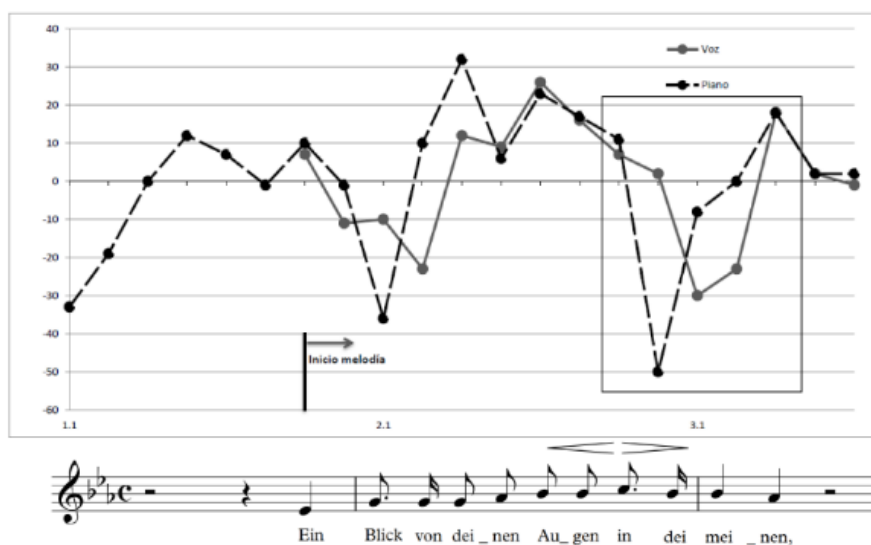


Luego de haber escuchado la primera interpretación del *lied* el maestro brinda a los músicos una evaluación inicial, general y positiva, sobre la performance que ha tenido lugar.¹³

Un análisis del *timing* expresivo realizado sobre la primera interpretación de la frase modelo dio por resultado la identificación de discrepancias en el alineamiento expresivo entre canto y piano, manifiestas en la presencia de una mayor variabilidad temporal en el piano que en la voz, a las que el maestro no hace referencia en el análisis inicial (figura 2).

A continuación el maestro realiza un análisis del contenido poético del *lied* y recomienda ejecutarlo en un tempo más lento. Además, indica a los intérpretes que la ejecución debería resultarles más “costosa”. Combinada con la demanda de un tempo más lento, esta indicación pareciera remitir metafóricamente a una mayor demanda para la regulación del aire en las frases de la melodía cantada.

13. 3'50" en la temporización del video.

Figura 2. Perfil temporal de la primera ejecución de la frase modelo

En el eje horizontal se indican los números de los compases y los primeros tiempos de cada uno. El eje vertical representa los intervalos de tiempo entre ataques del piano y la voz expresados en beats por minuto (BPM). El rectángulo señala el área correspondiente al punto culminante de la melodía.

Acto seguido se concentra en el análisis de la frase modelo, a la que presenta como el rasgo compositivo característico de la pieza. Pone la atención en la melodía,¹⁴ y la canta haciendo uso de articulaciones vocales-corporales expresivas (tarareo y coarticulación con gesto ascendente y descendente de la mano y brazo derechos, cuya trayectoria espacial acompaña la dirección del ascendente-descendente del contorno melódico).

Se pregunta y les pregunta a los intérpretes por qué la melodía sube hasta el Do en el cuarto tiempo y qué sucede con las alturas anteriores (ver figura 1, compás 2). Sin esperar una respuesta canta nuevamente la melodía, pero en lugar de alcanzar la altura más aguda (Do) como hizo anteriormente, la modifica repitiendo la altura anterior (Si^b) para luego descender hasta el La^b, la tónica de la frase, como en el original. Esta vez tararea sin coarticular con el movimiento del brazo, pero acompaña el canto con movimientos de inclinación de la cabeza sincrónicos con la modificación del Do por el Si^b. Al finalizar esta acción vuelve a preguntar por qué asciende la melodía hasta el Do.

La cantante le responde que Do es “la disonancia del anhelo”. El maestro confirma esta idea. Y agrega:

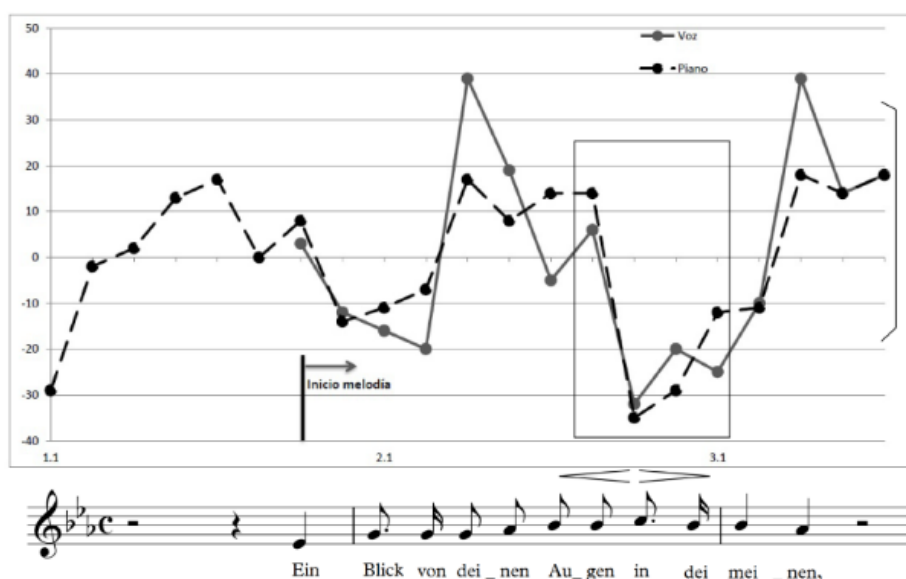
14. Cuyo texto dice “Ein Blick von deinen Augen in die meinen”. En idioma español: “Una mirada de tus ojos en los míos” (la traducción es nuestra).

El Si^b no alcanza a contener lo que siento. El agua rebalsa en mi vaso y necesito alcanzar una altura más, la consigo y ¿adivinen qué?... La pierdo y vuelvo a caer.... Esto pasa constantemente en la obra: pasa en la mano derecha del piano, pasa en la voz... Nada es casual...¹⁵

Seguidamente tiene lugar un intercambio verbal entre maestro e intérpretes acerca de ciertos aspectos del contenido poético del *lied* que, a su juicio, sustentan el análisis anterior. A continuación, el dúo interpreta la frase por segunda vez a requerimiento del maestro.¹⁶

El análisis temporal de la segunda interpretación dio por resultado el alargamiento de la duración total de la frase (la duración total de la primera interpretación fue de 9 segundos, en tanto que la segunda se extendió a 10 segundos). En cuanto al *timing* mostró un emparejamiento en la regulación temporal entre la ejecución del pianista y la cantante en lugares estratégicos de la frase, en particular en el motivo rítmico del que forma parte la nota del punto culminante (figura 3).

Figura 3. Perfil temporal de la primera ejecución de la frase modelo.



En el eje horizontal se indican los números de los compases y los primeros tiempos de cada uno. El eje vertical representa los intervalos de tiempo entre ataques del piano y la voz expresados en beats por minuto (BPM). El rectángulo señala el área correspondiente al punto culminante de la melodía. El corchete, en el margen derecho, indica el rango de desvíos temporales más alineado entre el piano y la voz en la frase.

La descripción de la práctica colaborativa de elaboración de sentido en la *master class* se completa en nuestro trabajo con el análisis de la interpretación final de la frase

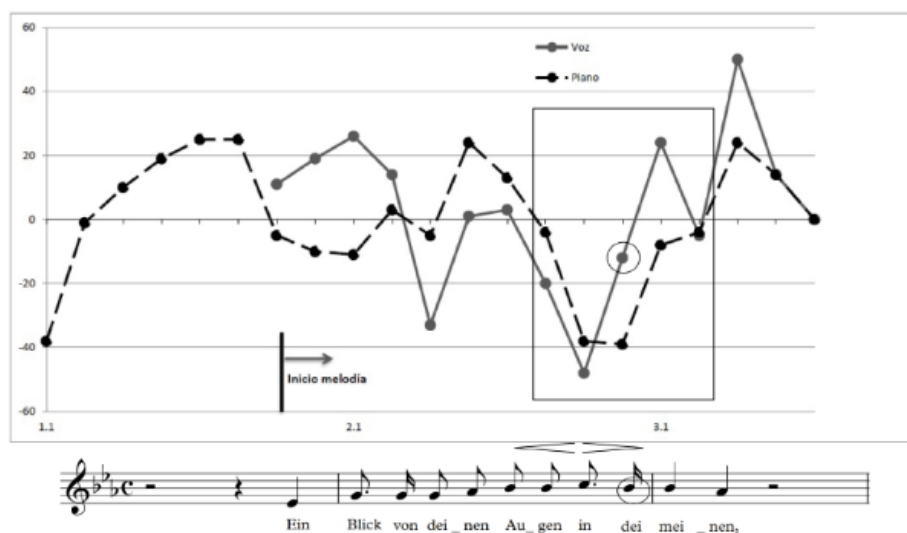
15. 5'20" en la temporización del video.

16. 6'38" en la temporización del video.

modelo. Dada su recurrencia en la composición de este *lied* romántico, la frase modelo aparece nuevamente en el comienzo de la sección final. Una vez iniciada la ejecución de la frase modelo,¹⁷ el maestro la interrumpe diciendo a los intérpretes: “No, no podemos ejecutar la frase modelo simplemente subiendo y bajando” (ver en figura 1 que el contorno de la melodía presenta un ascenso y un descenso). Dirigiéndose al pianista, el maestro señala: “Brent, debes insistir para que Emma ocupe más tiempo allí”. A fin de preparar la entrada del canto, le pide además a Brent que las semicorcheas del acompañamiento que anteceden a la ejecución de la frase modelo sean ejecutadas con una mayor variabilidad temporal. Se reitera la ejecución de la frase modelo, y ahora el resultado complace al maestro y a los intérpretes.

El análisis temporal de la frase modelo indica que esta ejecución es la que posee la duración total más prolongada (10'32"). El alineamiento expresivo muestra un perfil temporal de *timing* donde la semicorchea del motivo rítmico del canto en la zona del punto culminante se aproxima al valor de una corchea, en sincronía con el acompañamiento facilitador del piano. La emisión vocal de las duraciones alargadas contiene *vibrato* (figura 4).

Figura 4. Perfil temporal de la tercera ejecución de la frase modelo.



El eje horizontal indica los números de compás y primer tiempo de cada uno. El eje vertical representa los intervalos de tiempo entre los ataques del piano y la voz expresados en BPM. El rectángulo señala el área correspondiente al punto culminante de la melodía. Los círculos en la nota Si $\flat$ indican el alargamiento significativo de la semicorchea de la voz con respecto al ataque de corchea efectuado por el piano.

17. 10'40" en la temporización del video.

La ampliación de la realidad psicológica en el enfoque de la cognición musical corporeizada

El conjunto de interacciones que tienen lugar durante el intercambio colaborativo entre los músicos y el maestro, son una muestra de la experiencia de y con la música que, desde una perspectiva fenomenológica y enactivista, revelan un encuentro activo con la complejidad inherente de la corriente de eventos sonoros. En los denominados episodios de audición en profundidad, que comprometen un empleo de la atención y la sensibilidad afectiva sostenidas,¹⁸ se genera una interacción del sujeto con la forma sonora organizada texturalmente y con la composición armónico-contrapuntística de la música, como si esta, en tanto ambiente sonoro, ofreciera un perfil con posibilidades o facilidades para explorarla desde la cognición imaginativa. En el caso de la experiencia con la frase modelo del *lied* de Mendelssohn, hacer sentido al interpretarla es escuchar *x* como *y*,¹⁹ esto es, interpretar una sucesión de sonidos como un gesto ascendente y un retorno, como quien recorre un camino hasta un punto y la curva lo lleva de regreso al inicio del recorrido.

El lenguaje metafórico utilizado por el maestro para conducir el análisis de la melodía de la frase modelo atestigua esta práctica de elaboración de significado, que promueve la activación en la cognición musical del proceso imaginativo y creativo por medio del cual asignamos categorías de significado a los eventos sonoros. En la sucesión sonora de la frase modelo, se categorizó la fuerza de dirección del movimiento melódico en el ascenso sobre una armonía de dominante hasta alcanzar la bordadura Do (nota más aguda de la frase) y el posterior retorno al Sib, estableciendo una correspondencia entre la experiencia de la presión del líquido que rebalsa en un contenedor —en este caso, el límite del acorde de V grado— para volver a su cauce y descender. En este proceso imaginativo de elaboración de sentido se proyectan los rasgos del movimiento, la fuerza, el espacio y el tiempo, dimensiones todas que integran nuestra experiencia cotidiana de

18. Joel Krueger, “Enacting musical content”, en *Situated Aesthetics. Art Beyond the Skin*, ed. Ricardo Manzotti (Exeter: Imprint Academic, 2011), 86-119.

19. Se refiere a la creación de significado musical, donde *x* es un sonido e *y* es un significado. En Steve Larson, *Musical Forces. Motion, Metaphor and Meaning in Music* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2012), 35. Asimismo, la metáfora de las fuerzas musicales fue investigada durante la audición de la estructura interrumpida. En Isabel Cecilia Martínez, “Cognición enactiva y mente corporeizada: el componente imaginativo y metafórico de la audición musical”, *Estudios de Psicología* 29/1 (2008): 31-48. DOI: 10.1174/021093908783781419.

estar en el mundo e interactuar en él y con otras personas, hacia el dominio de la música en tanto despliegue temporal de sonidos, estableciendo correspondencias entre ambos campos de experiencia. Los componentes motores de nuestras acciones, las que desde los momentos tempranos de nuestra vida sostienen nuestras interacciones en el mundo, forman la base corporeizada sobre la cual desarrollamos las estructuras imaginativas que nos permiten luego establecer correspondencias del tipo antes señalado.²⁰ De este modo, al incluir la dimensión corporal y la multisensorialidad en la ecuación de la elaboración de sentido, la realidad cognitiva se amplía en el horizonte de la experiencia musical.

Por otro lado, cuando el maestro analiza la tercera interpretación de la frase modelo, media en la elaboración de la intención comunicativa del texto musical, haciendo hincapié en la percatación consciente del alineamiento expresivo entre la melodía y el acompañamiento, y al hacerlo favorece la construcción participativa del sentido musical entre los intérpretes.²¹ Nos referimos a que, al requerir al pianista que prolongue el lapso temporal en su ejecución, intenta con ello generar condiciones para que el acompañamiento ofrezca a la cantante un ambiente sonoro propicio cuya función resulte facilitadora²² para la producción de un *timing* vocal expresivo más acorde con la comunicación del sentido poético y musical de la frase (donde ella le dice a su amado que escuche los suspiros de amor que está expresando).

Finalmente, un comentario acerca de la función que tienen los componentes lineales en el despliegue de las estructuras de las obras tonales. Esta función ha sido modelizada por algunas de las principales teorías de análisis musical.²³ En ellas se postula que el sentido de dirección en una obra tonal es el resultado del despliegue armónico-contrapuntístico de la superficie sonora, donde una serie de tramas lineales formadas por alturas que se encuentran más o menos cercanas en el tiempo se conectan mediante otras

20. La ontogénesis de las estructuras imagen-esquemáticas se ha investigado en Isabel Cecilia Martínez, Silvia Ana Español y Diana Inés Pérez, "The Interactive Origin and the Aesthetic Modelling of Image-Schemas and Primary Metaphors", *Integrative Psychological Behavioral Science* 52/4 (2018): 646-671. Disponible en: <https://doi.org/10.1007/s12124-018-9432-z>

21. El concepto es desarrollado por Hanne De Jaegher y Ezequiel Di Paolo, "Participatory Sense-Making: An Enactive Approach to Social Cognition", *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 6/4 (2007): 485-507.

22. En el sentido de una *affordance*.

23. Ver, por ejemplo, Heinrich Schenker, *Free Composition*, trad. E. Oster (Nueva York: Schirmer Books, 1979) [1a., en alemán, 1935].

alturas que forman los denominados embellecimientos de la superficie melódica (notas de paso, bordaduras, arpegiaciones y saltos consonantes).²⁴

Al investigar la percepción de las relaciones lineales durante la audición de la música tonal se ha encontrado que cuando los oyentes dirigen su atención a la sucesión de eventos sonoros, no solo los integran en las unidades constituyentes de la forma (motivos y frases) utilizando criterios de agrupamiento y segmentación, sino que también atienden a las características del arreglo lineal de dichas unidades, esto es, que resultan sensibles a criterios de dependencia por los que se distingue entre la importancia estructural relativa de los elementos constituyentes de la conducción vocal desplegada de las superficies armónico-contrapuntísticas.²⁵

Por otro lado, la orientación de la atención parece relacionarse con la experiencia fenoménica del tiempo, esto es, con el modo en que los lapsos temporales son llenados por la sucesión de eventos.²⁶ En el caso de la frase modelo, durante la experiencia de atención al despliegue de la línea melódica se generaban expectativas acerca de la continuación y de la finalización de la unidad constituyente. Y el sentido del tiempo se experimentaba como un emergente de la configuración intrínseca del arreglo lineal.²⁷

En la medida en que los arreglos lineales satisfacen criterios de dependencia entre las notas estructurales y sus prolongaciones, favorecen la propensión a activar un modo de interpretación basado en la atención a dichas propiedades. Por ende, la realidad cognitiva de la linealidad no es el mero resultado de su representación visual en el texto musical; sino que reside principalmente en la experiencia corporeizada que está en la base de la elaboración del sentido en la música, donde los mecanismos de percepción y acción favorecen un tipo de percatación consciente y corporeizada del espacio-tiempo recorrido en el despliegue sonoro-kinético del entramado lineal.

Por ende, en esta dimensión ampliada de la realidad cognitiva que integra la experiencia musical emerge una cualidad dinámica como resultado de la interacción entre

24. Las conducciones lineales más significativas se describen por ejemplo en Allen Cadwallader y David Gagné, *Analysis of Tonal Music. A Schenkerian Approach* (Oxford: Oxford University Press, 1998). También se pueden encontrar descritas en Allen Forte y Steven Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis* (Nueva York: Norton and Company, 1982).

25. Isabel Cecilia Martínez, “Music attending to linear constituents in tonal music”, *Music and Science*, 1 (2018). Disponible en: <https://doi.org/10.1177/2059204318787763>.

26. Mary Riess Jones desarrolla la teoría de la atención dinámica en Mary Riess Jones y Marilyn Boltz, “Dynamic Attending and Responses to Time”, *Psychological Review* 96/3 (1989): 459-491.

27. Para un análisis de los dos sentidos de la experiencia del tiempo en la música ver David Epstein, *Shaping Time: Music, the Brain and Performance* (Nueva York: Schirmer Books, 1995).

los rasgos tensionales de la organización tonal —entre otros, la tendencia de las tramas estructurales a conducirse, la propensión de los tonos inestables a moverse hacia los tonos estables más próximos y la tendencia general del discurso musical a alcanzar la meta final.

La interpretación en la cognición auditiva de ciertas combinaciones de tonos como inherentemente estables es una propiedad emergente de la acción de mecanismos perceptivos básicos, siendo algunos de ellos universales y otros determinados culturalmente.²⁸

De acuerdo con Fred Lerdahl, la idea de las fuerzas musicales en acción favorece en la realidad cognitiva a un registro psicológico de lo que Heinrich Schenker denominó como *el deseo de los tonos*, esto es, las intuiciones relativas a las expectativas de continuidad que regulan las tensiones armónico-contrapuntísticas en el despliegue de las tramas sonoras de una obra tonal.²⁹

Desde una perspectiva corporeizada, distribuida y situada de experiencia, el hacer sentido de una obra musical es entonces un proceso dinámico vinculado a la cualidad energética³⁰ que emerge en el despliegue temporal de una pieza tonal, la cual se corresponde con los patrones dinámicos, sensoriomotores, que se hallan corporeizados en la experiencia del músico intérprete.

Conclusión

En este trabajo postulamos un enfoque ampliado de la realidad cognitiva de la experiencia musical basado en la tesis sostenida por la ciencia cognitiva de segunda generación, relativa al carácter corporeizado, distribuido, situado y extendido de la mente. Los postulados de la mente corporeizada sostienen que la comprensión de la realidad está fuertemente influida por la experiencia corporal con el entorno y las estructuras recurrentes que se configuran en nuestro sistema perceptivo. Como resultado de la experiencia temporal y espacial de la actividad kinética directa de nuestros cuerpos en movimiento se desarrollan esquemas imaginativos básicos que nos permiten atribuir significado a nuestra experiencia en dominios más abstractos.

28. Para un análisis de los principios perceptuales de los que se derivan las reglas de la conducción de las voces en la música ver David Huron, "Tone and Voice: A Derivation of the Rules of Voice-Leading from Perceptual Principles", *Music Perception* 19/1 (2001): 1-64. Los mecanismos psicoacústicos que están en la base de la capacidad humana para agrupar y segregar corrientes de eventos sonoros pueden estudiarse en Albert Bregman, *Auditory Scene Analysis* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1990).

29. Fred Lerdahl, *Tonal Pitch Space* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 167.

30. Lee Rothfarb, "Energetics", en *Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 927-955.

Hacer sentido en la música requiere ser capaz de atender a conglomerados de eventos, y esta capacidad se halla vinculada a los modos en que se perciben las configuraciones espaciales del mundo físico, cuyos componentes dinámicos organizan nuestras experiencias de pujo, propulsión, sostén y balance, entre otras. Las estructuras imaginativas que están en la base de estos conceptos resultan claves para la atribución de significado en nuestra experiencia del despliegue temporal de la tensión tonal en la música.

El significado de nuestro cuerpo en movimiento³¹ y en interacción con otros cuerpos durante la práctica social y cultural de la música reviste sumo interés para el análisis de las relaciones entre teoría y experiencia musical puesto que brinda alternativas para considerar la significación musical y de este modo poder enriquecer no solo la ontología personal, sino también la ontología social de la música.

Bibliografía

- Bedia, Manuel G. y Luis Fernando Castillo Ossa. “Hacia una teoría de la mente corporeizada: la influencia de los mecanismos sensomotores en el desarrollo de la cognición”. *Ánfora* 17/28 (2010): 101-124.
- Bregman, Albert. *Auditory scene analysis*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1990.
- Cadwallader, Allen y David Gagné. *Analysis of Tonal Music. A Schenkerian Approach*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Cook, Nicholas. *Music, Imagination and Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Cross, Ian y Elizabeth Tolbert. “Music and meaning”. En *The Oxford Handbook of Music Psychology*, ed. Susan Hallam, Ian Cross y Michel Thaut, 24-34. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- De Jaegher, Hanne y Ezequiel Di Paolo. “Participatory Sense-Making: An Enactive Approach to Social Cognition”. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 6/4 (2007): 485-507.
- Deutsch, Diana (ed.). *The Psychology of Music*, 2ª. ed. San Diego: Academic Press, 1999.
- Epstein, David. *Shaping Time: Music, the Brain and Performance*. Nueva York: Schirmer Books, 1995.
- Forte, Allen y Steven Gilbert. *Introduction to Schenkerian Analysis*. Nueva York: Norton and Company, 1982.
- Gibson, James J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Nueva York: Taylor and Francis, 1986.
- Huron, David. “Tone and voice: a derivation of the rules of voice-leading from perceptual principles”. *Music Perception* 19/1 (2001): 1-64.

31. Para un análisis del significado del cuerpo ver Mark Johnson, *The meaning of the body. Aesthetics of human understanding* (Chicago: The University of Chicago Press, 2007).

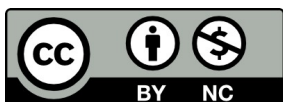
- Johnson, Mark. *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- Krueger, Joel. "Enacting Musical Content". En *Situated Aesthetics. Art Beyond the Skin*, ed. Ricardo Manzotti, 86-119. Exeter: Imprint Academic, 2011.
- Lakoff, George y Mark Johnson. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. Nueva York: Basic Books, 1999.
- Larson, Steve. *Musical Forces. Motion, Metaphor and Meaning in Music*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2012.
- Leman, Marc. *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge, MA: MIT Press, 2007.
- Lerdahl, Fred. *Tonal Pitch Space*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Lerdahl, Fred y Ray Jackendoff. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press, 1983.
- Martínez, Isabel Cecilia, Silvia Ana Español y Diana Inés Pérez. "The interactive Origin and the Aesthetic Modelling of Image-Schemas and Primary Metaphors". *Integrative Psychological Behavioral Science* 52/4 (2018): 646-671. <https://doi.org/10.1007/s12124-018-9432-z>.
- Martínez, Isabel Cecilia. "Music attending to linear constituents in tonal music". *Music and Science* 1 (2018). <https://doi.org/10.1177/2059204318787763>.
- . "La base corporeizada del significado musical". En *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*, comp. Silvia Español, 71-110. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- . "Cognición enactiva y mente corporeizada: el componente imaginativo y metafórico de la audición musical". *Estudios de Psicología* 29/1 (2008): 31-48.
- Riess Jones, Mary y Marilyn Boltz. "Dynamic attending and responses to time", *Psychological Review* 96/3 (1989): 459-491.
- Rothfarb, Lee. "Energetics". En *Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen, 927-955. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Schenker, Heinrich. *Free Composition*, trad. E. Oster. Nueva York: Schirmer Books, 1979. [1ª., en alemán, 1935].
- Taruskin, Richard. *Text and Act. Essays on Music and Performance*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

Por una teoría de la experiencia de la música: cuerpo, cognición y sentido

Marcos Nogueira

Revista Argentina de Musicología 19 (2018), 59-78.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Por una teoría de la experiencia de la música: cuerpo, cognición y sentido

La teoría de la música ha sido siempre esencialmente pluralista, interdisciplinaria y adaptativa, pero no nos legó métodos y modelos originarios de la práctica musical. A lo largo de la Modernidad, músicos y teóricos de la música procuraron explicar los procesos de producción y recepción musical fundamentados en estudios de las matemáticas, de la acústica, de la retórica, de la fisiología, siempre anclados en alguna vertiente filosófica. En torno a los años 1980 y 1990 es que la musicología pasó a enfrentar, sistemáticamente, el desafío de desarrollar modelos teóricos “residentes”, originales en el sentido de revelar y apoyarse en experiencias específicas e incluso exclusivas de nuestra interacción con la música. Como consecuencia de la superación, aún en marcha, de la alteridad de perceptor y objeto de escucha musical (la condición tradicional de objetivación de la expresión musical), la nueva condición de la ciencia de la música ha impuesto la incorporación de nuevos aportes teórico-metodológicos a la producción de conocimiento en procesos creativos musicales. Creo que el problema crucial de la discusión, en este momento, es el de la superación de la incomunicabilidad entre los “dialectos epistémicos” de la tradición estructuralista y la semántica corporeizada de la música, para poder reinaugurar este campo de investigación.

Palabras clave: cognición corporeizada, semántica cognitiva de la música, entendimiento musical, percepción musical, psicología de la música

Towards a Theory of the Experience of Music: Body, Cognition, and Sense

Music theory has always been fundamentally pluralistic, interdisciplinary and adaptive. However, our theoretical tradition has not left us models originating from musical practice. Throughout Modernity, musicians and music theorists have sought to explain the processes of production and musical reception based on studies of mathematics, acoustics, rhetoric, and physiology, always anchored in some philosophical strand. It is the turn of the 1980s to the 1990s that musicology has systematically faced the challenge of developing “resident” theoretical models, original in the sense of revealing and relying on specific and even exclusive experiences of our interaction with music. As a consequence of the overcoming of the otherness of the perceiver and object of musical listening (the traditional condition of objectification of musical expression), the new condition of music science has imposed the incorporation of new theoretical-methodological contributions to the production of knowledge in creative musical processes. I think the crucial problem of the discussion, at this moment, is the overcoming of the incommunicability between the “epistemic dialects” of the structuralist tradition and the embodied semantics of music, in order to reopen this field of investigation.

Keywords: embodied cognition, cognitive semantics of music, musical understanding, music perception, psychology of music

Introducción

Proceso creativo es un término central en el contexto del conocimiento académico en música. Con sorpresa, sin embargo, verificamos que quizás el principal desafío contemporáneo de la investigación musical sea la producción de conocimiento no únicamente *sobre* música, sino *a partir* de su práctica y experiencia. ¿Por qué esto implicaría un desafío? Porque la tradición metodológica de la investigación científica moderna no ha tenido éxito en la inclusión de la experiencia y del cuerpo —que tiene a la experiencia en sus protocolos de investigación—. El no enfrentamiento de las cuestiones de la memoria, de la percepción, de la cenestesia, de la motivación, del aprendizaje —todas intrínsecas a la condición humana de hacer y entender— se revela como un impedimento radical para la construcción del conocimiento sobre el proceso creativo musical.

Solamente hace poco más de 100 años, el nuevo campo de las Humanidades pudo comenzar a producir modelos de investigación más libres de sospechas y validados académicamente como instrumentos de producción de conocimiento científico. Aunque el área de música representa uno de los campos de estudio en Humanidades más caracterizados por la experiencia práctica, sensorial y cenestésica, no tiene, en general, este carácter reflejado en una literatura científica que enfatiza la producción creativa de músicos y usuarios de música. La tecnología discursiva de la musicología —que es posible de reconocer desde los manuales y tratados teóricos iluministas— estuvo históricamente fundada en métodos desarrollados por las antiguas disciplinas empíricas, fundadoras del tradicional “método científico”, como la física y las matemáticas, aunque esa literatura ha sido acompañada, al menos desde el inicio de la Modernidad, por incursiones teóricas en el campo de la filosofía —considerando especialmente la retórica aristotélica— o soportadas por incipientes teorías sensoriales y psicológicas de los siglos XVII y XVIII. A partir de la consolidación de las ciencias humanas, en las últimas décadas del siglo XIX, la musicología absorbió entonces, definitivamente, los modelos metodológicos de las llamadas ciencias sociales, como la historia, la sociología o la antropología cultural, pero curiosamente se mantuvo distante de la psicología experimental —que podría ser referida, en la época, como fenomenología psicológica o psicología fenomenológica—, disciplina que de hecho consolidaba las nuevas ciencias, superando los patrones positivistas vigentes, por medio de la metodología fenomenológica.

Comienzo entonces por un breve desarrollo histórico de la oscilación del interés de la modernidad académica por la experiencia psicológica, enfoco el advenimiento del nuevo cientificismo decimonónico y sus implicaciones en el campo de la teoría de la música, para entonces abordar el problema de la producción contemporánea del área, con respecto a la grave laguna representada por la ausencia de modelos consolidados de investigación de los procesos creativos.

Mecanismos y positivismos: la estructura de la música

Desde el siglo XVII, los nuevos procesos de manufactura dirigidos a la realización mecánica de innumerables formas de trabajo intensivo liberaban a la sociedad europea de la dependencia de la fuerza humana. Las máquinas se volvían familiares a las personas en todos los niveles de la sociedad y luego eran aceptadas como parte natural de la vida cotidiana. Pero de todos los dispositivos creados para ayudar a las personas en su vida práctica, probablemente el reloj mecánico haya sido el de mayor impacto en el pensamiento científico. El pensamiento filosófico subyacente a este nuevo mundo era el del espíritu del mecanismo: la imagen del universo como una gran máquina. Esta doctrina afirmaba que todos los procesos naturales son mecánicamente determinados y pueden ser explicados por las leyes de la física y de la química. Esta idea de mecanismo, originada en la física como “filosofía natural” fue, en parte, consecuencia de los trabajos de Galileo Galilei e Isaac Newton. En el manuscrito que circuló por décadas con el título *La mecánica*, publicado en francés por Mersenne, con el título *Les mechaniques de Galilée* (*Las mecánicas de Galileo*) (1634/1966),¹ Galileo afirma que todas las cosas en el universo se constituirían de partículas de la materia en movimiento, afectándose unas a otras por contacto físico. En la revisión de Newton para el mecanismo del universo, conocida en *Principios matemáticos de la filosofía natural* (1687/1974),² él sugería que el movimiento sería de hecho transmitido no por contacto físico real, sino por fuerzas de atracción y repulsión. Y como los efectos de esta interacción están sujetos a las leyes de medición, deben ser predecibles.

La operación del universo físico era, por lo tanto, considerada ordenada, como un reloj funcionando silenciosamente. Así, si los científicos comprendían las leyes por las

1. Galileo Galilei, “Le mecaniche”, en *Les mechaniques de Galilée*, ed. M. Mersenne (Paris: PUF, 1966) [1ª., en italiano, 1634].

2. Isaac Newton, *Mathematical principles of natural philosophy*, trad. Andrew Motte y Florian Cajori, 8ª. ed. (Berkeley: University of California Press, 1974) [1ª., en latín, 1687].

que este mundo funcionaba, podrían determinar su futuro. Cuando se ve como una máquina de reloj, el universo funciona continuamente y eficientemente sin interferencias externas. La metáfora del universo como reloj implica así la idea de *determinismo*, la creencia de que todo acto es determinado o causado por acontecimientos pasados. En otras palabras, podemos prever los cambios que ocurran en la operación del reloj-universo, porque entendemos el orden y la regularidad con que sus partes funcionan. Cualquier persona podría desmontar un reloj y ver exactamente cómo funcionan sus resortes y engranajes. Y esta experiencia, a su vez, llevó a la ciencia a popularizar la noción de *reduccionismo*: el funcionamiento de máquinas como relojes puede ser entendido reduciéndolos a sus componentes básicos.

Las preguntas que entonces emergen son: si la metáfora del reloj y los métodos de la ciencia pueden ser usados para explicar el funcionamiento del universo físico, ¿también serían apropiados para el estudio de la naturaleza humana? Si el universo fuera una máquina ordenada, previsible, observable y mensurable, ¿los seres humanos podrían ser considerados de la misma manera? Sí, se llegó a pensar en seres vivos como, simplemente, algún tipo de máquina. René Descartes escribió en la quinta parte de su *Discurso sobre el método* (1637),³ que no parece extraño a aquellos que conocen las máquinas producidas por la industria humana considerar el cuerpo de cada animal también una máquina, que habiendo sido “hecha por las manos de Dios, es incomparablemente mejor ordenada y tiene en sí movimientos más admirables que cualquier de las que pueden ser inventadas por los hombres”.⁴ Para Descartes, las personas serían mejores y más eficientes máquinas que las que los relojeros construían, pero, en fin, podrían ser también, de alguna forma, máquinas.

La ciencia del siglo XVII vio entonces desarrollos de largo alcance que cambiarían significativamente la cultura moderna. Hasta entonces, las fuerzas dominantes de la investigación habían sido los dogmas (las doctrinas eclesiásticas) y los símbolos sociales de autoridad. En aquel período, sin embargo, la tendencia a recuperar un empirismo tomaba fuerza en la búsqueda del conocimiento por medio de la observación y la experimentación. El conocimiento transmitido desde el pasado se convirtió en sospechoso. En su lugar, los nuevos descubrimientos reflejaban la naturaleza cambiante de la investigación científica. Antes de Descartes, la teoría sobre la relación mente-cuerpo

3. René Descartes, *Discurso do método*, trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira (San Pablo: Martins Fontes, 1996) [1ª., en francés, 1637].

4. Ibid., 63.

era que su interacción fluía esencialmente en una única dirección. La mente podía influir en el cuerpo, pero el cuerpo tenía poco efecto en la mente. El cuerpo sería una marioneta de la mente. Descartes aceptó la idea de que la mente y el cuerpo serían de diferentes esencias. Pero redefinió la interacción afirmando que la mente influye en el cuerpo, pero el cuerpo ejerce una influencia mayor sobre la mente de lo que se suponía anteriormente. Para él, esta relación no se da solamente en una dirección, sino que se trata de una interacción mutua. A partir de eso, muchos de sus contemporáneos entendieron que ya no podían apoyar la idea de una mente que funcionaba casi independientemente del cuerpo. Las funciones anteriormente asignadas a la mente pasan entonces a ser consideradas funciones del cuerpo. Por ejemplo, se creía que la mente era responsable no únicamente por el pensamiento y la razón, sino también por la percepción y el movimiento. Descartes contestó esa creencia, argumentando que la mente tenía una única función, la del pensamiento, todos los demás procesos eran funciones del cuerpo. Con ello Descartes subvirtió el enfoque tradicional del dualismo cuerpo-mente, redireccionando la atención del concepto teológico abstracto de alma para el estudio científico de la mente y de los procesos mentales. Y así la academia sustituía sus métodos de investigación del análisis metafísico subjetivo para la observación objetiva y la experimentación. Si las personas solamente podían especular sobre la naturaleza y la existencia del alma, pasarían, al menos, a observar de modo “real” las operaciones y procesos de la mente. Entonces, la ciencia aceptaba mente y cuerpo como entidades separadas: por un lado la materia, la sustancia material del cuerpo, ocupando espacio y operando de acuerdo con principios mecánicos y, por otro lado, la mente, libre de materialidades y sustancia física.

Incluso comprometidos en considerar los nuevos métodos empíricos, los racionalistas no dejaban de investigar los límites entre el “espíritu matemático” y el “espíritu filosófico”. De este modo, a partir de Descartes —*Discurso sobre el método* (1637) y *Meditaciones sobre la filosofía primera* (1641)—⁵ y luego con Gottfried W. Leibniz —*Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano* (1696)—,⁶ entendieron que la mente es la que juzgaría el conocimiento seguro. Es decir, no serían los productos de la experiencia sensible los que revelarían la verdad, sino la razón. Y así la teoría iluminista

5. René Descartes, *Meditations on first philosophy*, trad. Michael Moriarty (Nueva York: Oxford University Press, 2008) [1ª., en francés, 1641].

6. Gottfried Wilhelm Leibniz, *New Essays Concerning Human Understanding*, trad. Alfred Gideon Langley (Nueva York: The Macmillan Company, 1896) [1ª., en alemán, 1689].

de la música alineada al racionalismo se consolidaba, pues, a partir de la convicción de que detrás del encanto de la música subyacen principios racionales accesibles a la lógica humana. De ese modo la música sería ordenada y estandarizada, como resultado de la aplicación de reglas sistemáticas —si no matemáticas—.⁷

En medio de la emergencia del racionalismo del siglo XVII también surgía el pensamiento empirista de John Locke, en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1689),⁸ referencia original de la filosofía moderna de la experiencia. Para él la determinación del objeto de la experiencia precede al examen de la función experimental. La experiencia empírica es, pues, la fuente segura de todo conocimiento, este que solamente puede ser constituido por ideas cuya validez puede ser verificada por la experiencia sensible. El empirismo así estrechaba el ámbito de lo que es filosóficamente relevante, pues excluía todo lo que era exclusivamente “mental”, valores humanos entendidos como subjetivamente distorsionados por la especulación racionalista e irrelevantes para la segura aprehensión de lo “real”. En este contexto, para la teoría de la música la experiencia musical residía en la respuesta a un determinado estímulo, una reacción menos lógica que psicológica. Los efectos emocionales provocados por el estímulo musical serían mediados por la imaginación, aquí entendida más como función del “placer sensorial” que de una racionalidad, propiamente dicha. Y este énfasis en el carácter sensorial de la música denunciaba la disposición de los empiristas en creer que el placer musical sería más corpóreo que consciente —diferente de los racionalistas, que veían la música como experiencia intelectual de la audición.⁹

Para la estética idealista subsiguiente —sobre todo a comienzos de siglo XIX—, la experiencia estética ya sería colocada en los términos de un resultado de la congruencia entre dos facultades cognitivas: la *imaginación* y el *entendimiento*. En este ámbito, para que algo se convierta en objeto de cognición se requiere la acción de esquemas imaginativos que medien entre la aplicación de los “conceptos puros” (las categorías) del entendimiento (la “razón pura”) y la experiencia, dando sentido a las imágenes presentadas por la

7. Marcos Nogueira, “O ato da escuta e a semântica do entendimento musical” (Tesis de doctorado, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004).

8. John Locke, *An Essay on Human Understanding* (Londres: Thomas Tegg, 1825) [1ª., 1689].

9. Marcos Nogueira, “Forma musical: Um projeto inconcluso”, en *A mente musical em uma perspectiva interdisciplinar*, ed. Antenor F. Corrêa (Brasília: Editora Universidade de Brasília – UnB, 2015), 49-96.

imaginación.¹⁰ A partir de Descartes, Locke, Leibniz, Hume, Wolff, Rousseau, Baumgarten y toda suerte de pensadores que oscilaron de un racionalismo dogmático a un empirismo escéptico, Immanuel Kant hizo de su filosofía crítica una sorprendente síntesis que, después de resultar en los juicios lógico y ético de las primeras *Críticas* —cuando promovía, incluso, el rompimiento entre el método matemático y el método filosófico— también nos legó como campo cognitivamente válido su “juicio de lo bello”, en *Crítica del juicio*, de 1790.¹¹ El camino argumentativo de Kant confirió a las cualidades formales la máxima prioridad, en detrimento de las experiencias sensorial y emocional. Aunque Kant excluyó a la música del campo de las artes filosóficamente apreciables —precisamente por no poseer, en su entendimiento, forma—, irónicamente su tesis de que el juicio de lo bello está basado en la *unidad* de los objetos estéticos, su “finalidad formal”, se volvió decisiva en la fundamentación de un formalismo musical decimonónico. Es que para Kant, el arte implicaría una acción dirigida a la satisfacción, con el fin de captar una forma dada en la facultad de la imaginación. Sin embargo, para que este pensamiento constituyese fundamento de un formalismo musical, sería necesario que la dificultad con el entendimiento de la forma en la experiencia de la música, impuesta por la propia teoría kantiana, fuera superada. Para ello pienso que concurrieron tanto los desdoblamientos filosóficos subsiguientes como la emergencia del concepto de *materialismo* en el ámbito académico.

Si Kant tematizó la oposición entre la experiencia pura del objeto estético y su aprehensión cognitiva, ética y sensorial, Georg W. F. Hegel subrayó justamente los intereses ético y cognitivo que el arte suscitaría.¹² Para él, el arte es idea dada en forma sensible. Por eso entendió que el valor del arte está en la posibilidad de ofrecer una forma adecuada a la idea (contenido) así como de provocar la abstracción de la idea en el entendimiento de la forma. Por lo tanto, las artes de configuración externa (material) serían las más modestas en ese propósito, mientras que aquellas que comparten la interioridad desincorporada de la mente, como la música, tuvieron más relevancia en su filosofía. Para Hegel, al renunciar a la espacialidad y la materialidad, la música liberaría la conciencia de

10. Nogueira, “O ato da escuta”; Marcos Nogueira, “Da ideia à experiência da música”, *Claves* 7 (2009): 7-22.

11. Immanuel Kant, *Crítica do juízo*, trad. Valério Rohden y Atônio Marques (Río de Janeiro: Forense Universitária, 1995) [1ª., en alemán, 1790].

12. Georg W. F. Hegel, *Estética*, trad. Álvaro Ribeiro y Orlando Vitorino (Lisboa: Guimarães Editores, 1993) [1ª., en alemán, 1835]; y *Fenomenologia do espírito*, trad. Paulo Meneses (Petrópolis: Vozes, 1992) [1ª., en alemán, 1807].

las apariencias externas y se armonizaría inmediatamente con la interioridad irrestricta de la idealidad. Según su argumentación, aunque todo arte tiene su origen en la mente, la música sería radicalmente ideal, ya que sus “materiales” serían predominantemente mentales y su experiencia, más interior y abstracta.

En el mismo período, Arthur Schopenhauer (1819)¹³ denunciaba una laguna dejada por Kant y no superada por Hegel, cuyos pensamientos descaracterizarían la *experiencia*, por ellos descuidada como fuente de la metafísica. Schopenhauer se opone al postulado kantiano de que la fuente de la razón pura no podría ser empírica y que principios fundamentales y conceptos puros jamás podrían ser tomados de la experiencia —tanto interior como exterior—, limitándonos así a un mundo de meros fenómenos, en el cual la esencia de las cosas está oculta. Y acercándose solamente en la distinción que confieren a la música entre las artes, por mediar “algo” más allá de ella, Schopenhauer y Hegel divergen radicalmente en cuanto a lo que viene a ser este “algo”. Para Schopenhauer la realidad “en sí” es tan sólo el fenómeno de la *representación*, y la verdadera “cosa en sí” es la *Voluntad*, una experiencia interior que nos lleva al autoconocimiento y al deseo por la vida. Pero una voluntad de tal forma atada al *cuerpo*, que cualquier tendencia del deseo se traduciría en acción corporal; el cuerpo expresa la voluntad del modo como es conocida del exterior, como representación. Para Schopenhauer, el cuerpo sería el lugar de lo sensible y del entendimiento: no habría filosofía sin el cuerpo.

En fin, cuando la filosofía, con Kant, Hegel y Schopenhauer, daba, en las primeras décadas del siglo diecinueve, los pasos más significativos de su historia hacia la experiencia estética, y procuraba aproximar la condición intelectual a la condición experiencial del ser humano, emergía, poco a poco, un nuevo pensamiento científico cada vez más distante del método filosófico. Y así, unos doscientos años después de la muerte de Descartes, un nuevo espíritu científico se revelaba prometedor: el *positivismo*, un enfoque basado exclusivamente en hechos objetivamente observables y no discutibles. Así, todo conocimiento de naturaleza especulativa, inferencial o metafísica pasaba a ser ilusorio e irrelevante. Auguste Comte (1842)¹⁴ creía que las ciencias físicas ya habían alcanzado el estadio “positivista”, no más dependiente de fuerzas inobservables o creencias religiosas

13. Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, trad. E. F. J. Payne (Nueva York: Dover Publications, 1969) [1ª., en alemán, 1819].

14. Auguste Comte, “Course of Positive Philosophy”, en *The Positive Philosophy of Auguste Comte*, ed. H. Martineau (Kitchener: Batoche Books, 2000) [1ª., en francés, 1842].

para explicar fenómenos naturales. Sin embargo, para que las nuevas ciencias humanas alcanzasen la misma etapa de desarrollo también tendrían que abandonar cuestiones y explicaciones metafísicas y basarse únicamente en hechos observables. Apoyando este positivismo anti-metafísico surge también la doctrina del *materialismo*, que afirmaba que los hechos del universo podían ser descritos en términos físicos y explicados por las propiedades de la materia y de la energía. Los materialistas propusieron que hasta la conciencia humana podría ser entendida en los términos de los principios de la física y la química, creyendo así que los procesos mentales se concentraban en las estructuras anatómicas y fisiológicas del cerebro.

Forma y función: ¿atributos del objeto o productos de la mente?

Es necesario subrayar que cualquiera que sea la definición de “forma”, la aplicación de este término a la experiencia de la música implica una abstracción, al menos, contingente e imprecisa. En el acto de la escucha —o incluso en la experiencia de la imaginación del efecto auditivo de la música— no podemos aprehender, en ningún momento, la entereza formal de la pieza musical que estamos oyendo. Los modelos y arquetipos estructurales (como forma binaria, forma *Lied*, forma rondó, forma sonata etc.) a los que la teoría moderna de la música con frecuencia recurrió como descriptores formales de las obras musicales no pasan de meros esquemas representativos de concatenaciones de eventos imbricados temporal (de forma binaria, como disposición diacrónica) y espacialmente (como configuración sincrónica). Representan así unidades orgánicas que revelan patrones y se perciben como coherentes. Cuanto más las teorías formalistas fueron capaces de explicitar correlaciones y semejanzas entre obras musicales, fundamentándose en esos arquetipos estructurales, más estos esquemas se convirtieron en guiones de escucha convincentes para la comparación de obras y la producción de abstracciones creativas de nuestra experiencia formal de la música.

Los discursos formalistas del arte musical que atravesaron todo el período iluminista confinados y oscurecidos en el ámbito de los dualismos de los primeros siglos de la Modernidad no conseguían superar la tensión hegemónica entre los discursos de la sensibilidad y los discursos dogmáticos. La investigación de un sentido “inherente al objeto” de la música que la incipiente semántica musical formalista imponía como desafío único a ser vencido ofuscaba el estudio de los modos por medio de los cuales construimos aquellos esquemas formales para describir nuestras abstracciones de la forma musical. Solamente con la reciente emergencia de una semántica cognitiva para la música es que

podimos obtener evidencias de que los esquemas formales de la tradición son mera consecuencia de cómo utilizamos nuestros dispositivos cognitivos para estructurar y comunicar esa experiencia —y, consecuentemente, elaborar las teorías que sostienen la aplicación de tales esquemas. El presente estudio propone destacar la relevancia del reciente aporte de las teorías cognitivas como fundamentación teórica de la investigación musicológica, pues esta inédita contribución metodológica para la construcción del conocimiento musical, en general, y, particularmente, para la investigación del sentido de la música, finalmente ilumina una inversión de foco: desde un objeto musical dotado de “estructura autónoma” hacia la mente que produce sentido sobre el objeto. No estoy aquí refiriendo a la mente que “representa” un mundo-objeto, sino la mente-cuerpo integrante de un mundo-objeto musical, que le impone sus limitaciones sensorial-motoras, cognitivas y su historicidad, así como sufre las restricciones provenientes de los atributos configuracionales y de las condiciones contextuales de este mundo-objeto musical. Así pues, deseo enfatizar que la investigación musical estuvo presente, con Hugo Riemann, en el período de emergencia del esfuerzo académico que proporcionó a los estudios académicos en Humanidades el estatus científico, aún en el contexto del nuevo científicismo. Es necesario abordar este punto para señalar lo que entiendo sería el primer intento de superación del paradigma moderno de la teoría musical basada sistemáticamente en la física y la fisiología.

Para investigar la interacción mente-objeto, la teoría de la música tuvo antes que ver nacer un proyecto filosófico que hizo posible el desarrollo de teorías científicas en Humanidades. Es decir, un esfuerzo que buscó recuperar la función de la filosofía en un contexto radicalmente dominado por un nuevo científicismo que aún no consideraba compatibles las “ciencias humanas” con la condición factual y materialista de una Ciencia. Entonces surgió el emprendimiento original de Edmund Husserl, que intentó desarrollar una teoría del entendimiento del sentido y de la esencia de las acciones realizadas por el científico al producir conocimiento y teoría. Para él la función de la filosofía pasaría a ser cuestionar lo que hace posible el conocimiento, ejerciendo así una crítica del conocimiento y de la razón. Así, en el seno de una radical institucionalización de la ciencia y de un recrudecimiento del escepticismo a la legitimidad de la filosofía como modo de saber, Husserl desarrolló una teoría que inicialmente podría considerarse una tensión entre filosofía y ciencia, pero pronto dio lugar a una especie de “filosofía científica”. Husserl inicia su *Filosofía como ciencia rigurosa* (1911), con la frase: “desde

sus inicios la filosofía [se] reivindicó como ciencia rigurosa”.¹⁵ Husserl dirige entonces parte considerable de su análisis crítico a los métodos que habrían alcanzado el estado de ciencia exacta, y advierte que el método experimental es indispensable, pero sólo en una fenomenología pura y sistemática este método científico alcanzaría éxito, pues ningún experimento podría realizar el análisis de la propia conciencia. Él afirma que pocos psicólogos, como Carl Stumpf y Theodor Lipps, reconocieron este “defecto” en la psicología experimental y se convirtieron en tributarios del pensamiento de Brentano.¹⁶ Según Husserl, psicólogos como estos estarían haciendo

un esfuerzo para continuar una investigación analítica y descriptiva minuciosa de las experiencias intencionales, iniciada por él [Brentano], pero o les es negado por fanáticos experimentalistas un pleno reconocimiento o, cuando experimentalmente activos, son apreciados apenas por este punto de vista.¹⁷

La Fenomenología nacía así como un proyecto que pretendía restituir credibilidad al pensamiento filosófico y conectarlo al nuevo científicismo. Pero este emprendimiento no se interesaba solamente en describir hechos empíricamente observados, sino sobrepasar la mera descripción. Así, procuró mantener un lugar central para la capacidad transformativa de la mente, y es en la convicción de que no hay diferencia fundamental entre lo aparente y lo real, así como en la creencia en la posibilidad de un conocimiento puramente objetivo, que se dio el sorprendente contraste con la epistemología tradicional. De este modo, la fenomenología husserliana¹⁸ se configuró como estudio de lo que se da

15. Edmund Husserl, “Philosophy as rigorous science”, en *Phenomenology and the Crisis of Philosophy*, trad. Quentin Lauer (Nueva York: Harper Torchbooks, 1965), 71 [1ª., en alemán, 1911].

16. La idea de fenomenología, guardando las distinciones y particularidades, fue siempre una constante de la filosofía alemana, desde el racionalismo del siglo XVII. Sin embargo, el redescubrimiento de la *intencionalidad* de todo hecho psicológico, es decir, de que en él hay siempre una referencia a otra cosa, a un contenido que no es él, se debe a la psicología de Brentano (Franz Brentano, *Psychology from an empirical standpoint* (Nueva York: Routledge, 1995) [1ª., en alemán, 1874]. Este libro de fines del siglo XIX plantea que la conciencia es siempre “conciencia de algo”. Así podemos considerar que si Descartes veía la mente como una conciencia subjetiva que contiene ideas correspondientes a lo que hay en el mundo —una mente representando el mundo—, en cierta forma su visión alcanzó la culminación en Brentano, con la recuperación de la *intencionalidad*).

17. “. . . an effort to continue a thorough analytical and descriptive investigation of intentional experiences begun by him, but are either denied full recognition by the experimental fanatics or, if they were experimentally active, are appreciated only from this point of view”. Husserl, “Philosophy as Rigorous Science”, 95.

18. Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, trad. José Gaos (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992) [1ª., en alemán, 1913]; “Pure Phenomenology, its Research Domain and its Method”, en *Husserl: Shorter Works*, ed. Peter McCormick y Frederick A Elliston, trad. Robert W. Jordan (Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1981).

a la conciencia y sobre lo que pensamos y hablamos: una reflexión sobre el conocimiento del conocimiento, que sustituye al enfoque empírico del “psicologismo”¹⁹ —este que opera la reducción del concepto al producto de un acto psicológico. Entre la especulación metafísica y el raciocinio de las ciencias positivas, habría de existir una tercera vía que nos conduciría al plano de la realidad: al plano “de las cosas mismas”.²⁰ De ese modo, Husserl reconduce la subjetividad al centro de la discusión como fuente y origen de todo sentido. Y algunos de los desdoblamientos posteriores de esa “psicología fenomenológica”, como la “fenomenología hermenéutica” de Martin Heidegger (1927)²¹ y Hans-Georg Gadamer (1960)²² o la “fenomenología de la percepción” de Merleau-Ponty (1945),²³ se tornaron decisivos para el surgimiento, ya en la segunda mitad del siglo XX, de las ciencias cognitivas corporeizadas. Observo que no es difícil aproximar este monumento fenomenológico de las tesis precursoras de Schopenhauer (1819), cuando éste vislumbró el papel de la experiencia corporal en el modo en que hacemos funcionar los dispositivos cognitivos.

El formalismo musical, consolidado a partir de los escritos de Hanslick (1854),²⁴ se mantenía, al final del siglo XIX, estrictamente enfocado en la revelación de una sintaxis de las obras musicales para designar el sentido formal de una estructura musical audible y sus relaciones “internas”. La instrumentalización de tal procedimiento era continuamente incrementada con el perfeccionamiento de técnicas analíticas reduccionistas que, en grados y patrones variados pretendían revelar el “funcionamiento” intrínseco de la estructura de las obras, tal como se daría con máquinas de reloj. Sin embargo, esa tecnología de observación del “objeto musical” y de descripción de las

19. El término se emplea para designar el procedimiento de tratar como hechos mentales (experiencias conscientes) objetos que en su naturaleza no son mentales.

20. Husserl denuncia un “psicologismo de las facultades del alma” en Kant cuando éste entiende la subjetividad trascendental como simplemente el conjunto de las condiciones reguladoras del conocimiento de “todo objeto posible”, como explica Jean-François Lyotard en su análisis del pensamiento fenomenológico. Al abolir el Yo concreto para el nivel del sensible como objeto, Kant deja “sin respuesta la cuestión de cómo la experiencia real entra efectivamente en el cuadro apriorístico de todo el conocimiento posible para permitir la elaboración de las leyes científicas particulares” (Jean-François Lyotard, *A Fenomenologia*. Trad. Armindo Rodrigues (Lisboa: Edições 70, 1999), 23). Lo que está en cuestión es el rechazo de Husserl a la disyunción del sujeto del conocimiento y del sujeto concreto. Es a partir de eso que surge la inspiración cartesiana, con la tesis del mundo percibido o mundo natural.

21. Martin Heidegger, *Ser e tempo*, trad. Márcia de Sá Cavalcante (Petrópolis: Vozes, 1995) [1ª., en alemán, 1927].

22. Hans-Georg Gadamer, *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, trad. Flávio Paulo Meurer (Petrópolis: Vozes, 1997) [1ª., en alemán, 1960].

23. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção*, trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura (San Pablo: Martins Fontes, 1994) [1ª., en francés, 1945].

24. Eduard Hanslick, *Do belo musical: Uma contribuição para a revisão da estética musical*, trad. Nicolino Simone Neto (Campinas: Editora da Unicamp, 1989) [1ª., en alemán, 1854].

relaciones entre los eventos concatenados y superpuestos que lo constituyen no permitía —como todavía no permite— afirmar que tenemos un entendimiento formal de la obra musical y menos aún explicarlo. ¿“Qué” aspectos de la obra musical posibilitan y “cómo” posibilitan nuestras inferencias de suspensión (desequilibrio o incompletud) o de conclusión (equilibrio o completamiento) formal de una sección o de la obra entera? Al oír por primera vez cierta obra musical, ¿qué pistas sonoras posibilitan la previsión (la anticipación imaginativa) de un primer cierre formal? ¿Cuáles elementos de la superficie musical posibilitan inferir que dado segmento es la apertura de una obra o su cierre? ¿Cómo puedo percibir coherencia en una obra musical, si no la tengo enteramente en la experiencia del presente, tanto en escucha y en memoria? Entiendo que estas y tantas otras preguntas no estuvieron en la lista de objetos de una semántica formalista de la música. Solamente podrían ser respondidas a partir de la alianza de una cada vez más poderosa tecnología analítica estructuralista —que meramente revele la diversidad de posibilidades de selección de percepciones y funcionalidades formales ofrecidas por los textos musicales en la experiencia interactiva de la mente del oyente con el flujo musical— con las teorías de *cómo* experimentamos los efectos del texto musical y les atribuimos sentido.

Conviene recordar que en el contexto del “nuevo empirismo”, particularmente en las últimas décadas del siglo XIX, motivado por la desilusión con la filosofía idealista, el término *Wissenschaft* (ciencia, conocimiento, erudición), es decir, “cualquier estudio académico sistemático”, inspiraba la investigación por una verdad científica. La música no estuvo fuera de ese contexto; es de esperar que ese florecimiento científico europeo demandara de la teoría de la música la incorporación del rigor sistemático que permeara todos los demás campos de conocimiento académico. Hugo Riemann estaba, en este período, profundamente involucrado con el pensamiento objetivista y formalista que concebía el sentido musical como representación mental de una “estructura lógica” de la música, que se nos ofrecería naturalmente en la forma de fenómenos acústicos.

Sin embargo, la fundamentación acústica que él desarrolló en sus primeras obras más notables mantenía su teoría en bases muy frágiles, como por ejemplo, el concepto hipotético de serie armónica descendente, que venía ocasionando numerosas críticas a su trabajo. Con *La imposibilidad e inconsecuencia del modelo dualista menor de Riemann*

de Georg Capellen (1901),²⁵ la teoría riemanniana sufrió una crítica definitiva, acusada de inconsistencia por no presentar su debida comprobación empírica.²⁶ Así, en 1905, con *El problema del dualismo armónico*, Riemann finalmente dejó de fundamentar sus argumentos en la existencia de armónicos inferiores, admitiendo que sería absolutamente esencial una emancipación de la teoría de la consonancia de los “armónicos reales”.²⁷ Lo más significativo de su giro paradigmático, al responder a Capellen y a otros críticos, es que Riemann no solamente rechazó su persistente proyecto de explicar la “tríada menor” y la “tonalidad menor” usando armónicos inferiores, sino que también pasó a rechazar toda la tradición que explicaba la armonía usando armónicos y cualquier otro recurso proveniente de la observación del fenómeno acústico. Sin embargo, a pesar de la redirección que afirmó asumir en su emprendimiento teórico, ya reconociendo la inadecuación de la teoría acústica para explicar los procesos perceptivos, Riemann se limitó a la reestructuración de su sistema dualista en otros términos, no más tributarios de la pura resonancia acústica, sino también basados en su dualismo en relaciones de frecuencia y en la invertibilidad intervalar, lo que solamente lo liberaba de insistir en la tesis de un fenómeno meramente hipotético para justificar su teoría. No obstante, esa redirección teórica que enfoca la experiencia tonal en términos de intervalos, promovía un inédito distanciamiento de las relaciones de frecuencia del condicionamiento conceptual regido por la estructura de la serie armónica. Esto llevó a Riemann al desarrollo de un nuevo modelo para la percepción de la música, que le llevaría a romper con la física como principal campo de fundamentación del proceso de percepción e interpretación tonal.

En este momento, Riemann comenzó a acercarse a la emergente psicología experimental y adhirió a la teoría del filósofo y psicólogo Carl Stumpf —que había publicado, de 1883 a 1890, los dos volúmenes de su *Psicología tonal*—²⁸ para desarrollar una nueva investigación sobre la percepción y la idea de representación mental del sonido tonal. A partir de entonces, Riemann se dedicó a la elaboración de una teoría psicológica

25. Georg Capellen, “Die Unmöglichkeit und Ueberflüssigkeit der dualistischen Molltheorie Riemann’s”, *Neue Zeitschrift für Musik* 68 (1901).

26. Alexander Rehding, *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought* (Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 2003).

27. Hugo Riemann, *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of its Precedents*, trad. Daniel Harrison (Chicago: University of Chicago Press, 2010); “Das Problem des harmonischen Dualismus”, *Neue Zeitschrift für Musik* 51 (1905).

28. Carl Stumpf, *Tonpsychologie* (Leipzig: Hirzel, 1883-1890).

que llegó a entender como una “teoría de la imaginación tonal”, publicada en 1914-1915, bajo el título *Ideas para un estudio sobre “la imaginación tonal”*.²⁹ En este trabajo Riemann entendió —desde su proyecto seminal, la tesis titulada *Lógica musical* (1873)—,³⁰ la escucha de los efectos sonoros de la música no como un proceso pasivo, sino como “manifestación de las funciones lógicas del intelecto humano”. El concepto de *función* tonal en la obra de Riemann ya estaba completamente consolidado en su importante *Armonía simplificada o la Teoría de las funciones tonales de la armonía* (1893).³¹ Destaco aquí el carácter estratégico del concepto, pues al ratificarlo en una de sus más notables obras de madurez, Riemann parecía ya intentar ajustarlo a un nuevo emprendimiento que ocupaba su interés. A partir de un entendimiento que le era caro, Riemann mantenía su convicción de que la escucha musical es un proceso activo: la manifestación de “funciones lógicas” del intelecto. Sin embargo, subrayaba que las deficiencias de una teoría acústica para explicar la problemática de la escucha musical, propiamente, le impidieron alcanzar una solución satisfactoria al problema.

En fin, en los últimos trabajos de Riemann la búsqueda de una “lógica de la escucha musical” no formaba más parte de su emprendimiento. Su interés se desplazó de la investigación por la realidad del sonido de la música, hacia las imágenes mentales de las relaciones percibidas en la música en el acto imaginativo de la escucha. Riemann pasó a afirmar que una teoría basada en la investigación de los elementos sonoros de la música, como entidades autónomas —eventos sonoros “en el mundo”—, en vez de apoyarse en el examen de los eventos musicales tales como imaginados por el oyente, inevitablemente fracasaría. La obra final de Riemann anunció, por lo tanto, de modo original y precursor su incredulidad en la acústica y en la fisiología como referenciales para una teoría que explique la esencia de la música. En sus palabras, solamente una “teoría de la imaginación tonal”, a ser todavía postulada y desarrollada, podría hacerlo.

Consideraciones finales

Tradicionalmente, entendemos “conocimiento” como estructuras mentales duraderas e independientes del mundo material y de los procesos sensorio-motores

29. Hugo Riemann, “Ideas for a Study on the Imagination of Tone”, trad. Robert Wason y Elizabeth West Marvin, *Journal of Music Theory* 36/1 (1992): 69-79.

30. Hugo Riemann, “Musical logic: A contribution to the theory of music”, trad. Kevin Mooney, *Journal of Music Theory* 44/1 (Spring 2000): 100-126.

31. Hugo Riemann, *Harmony Simplified or the Theory of the Tonal Functions of Chords*, trad. H. W. Beyerung (Londres: Augener Ltd., 1896), 69-106 [1ª., en alemán, 1895].

corporales con los que traemos nuestro conocimiento al mundo y los actualizamos. No obstante, es plausible considerar la fenomenología heideggeriana de la existencia humana como proyecto definitivo de ruptura con este pensamiento. Y este emprendimiento fenomenológico comenzó a sedimentar el terreno que llevaría, décadas después, a las ciencias cognitivas corporeizadas, en especial su concepto de “prontitud para la acción manual” o la “manualidad” (*Zuhandenheit*). Heidegger en *Ser y tiempo*, subraya que nuestra postura primordial ante el mundo o nuestro modo primario de “ser en el mundo”, es ser pragmáticamente involucrado con el mundo. Este análisis inspiró directamente la descripción de *incorporación* en la *Fenomenología* de Merleau-Ponty y tiene resonancia en la concepción de *affordances* de James Gibson,³² así como en la densa literatura vinculada al paradigma enaccionista de las ciencias cognitivas contemporáneas, en torno a la percepción y la acción. De la perspectiva de los enfoques enaccionistas de la cognición, quizás las consideraciones más relevantes del célebre *Ser y tiempo* sean las que necesitamos para entender la experiencia humana, o el *Dasein*, como englobado e intersubjetivo. Es consabido el entendimiento de que al presentar esas afirmaciones, Heidegger está rechazando radicalmente los conceptos de “conciencia” y “sujeto”, sustituyéndolos por la noción de “estar en el mundo”. A partir de eso, no es difícil reconocer que la idea de “ser-en-el-mundo”, en Heidegger, dice de una experiencia humana intrínsecamente corporeizada y que la producción de sentido para los seres humanos es algo que emerge a través de un “acoplamiento” entre un experimentador ontológicamente indeterminado y un ambiente ontológicamente indeterminado —en oposición al modelo moderno de intercambios causales entre un sujeto y una realidad física “objetiva”.³³

32. Término inventado por James Gibson para referirse a las posibilidades de acción disponibles para ser detectadas por agentes con las habilidades necesarias. A partir del campo de *affordances*, ciertas posibilidades se destacan como invitadas o solicitantes al agente para actuar y se destacan como figuras en el campo de la percepción-acción. Las otras posibilidades que no son atractivas son, sin embargo, captadas como posibles acciones disponibles para el agente y forman el telón de fondo contra el cual nuestra acción continua se desarrolla. Cuando pasamos de un contexto de actividad a otro, eso sucede, porque una de las acciones posibles, anteriormente al margen de nuestra experiencia, se hizo relevante o relevante para nosotros. Podemos pensar en ello en términos de atención, moviéndose de una importancia saliente a otra, y con cada cambio en la atención, también habrá un cambio en la forma en que la situación nos invita a actuar. Véase: James J. Gibson, “The Theory of Affordances”, en *Perceiving, Acting, and Knowing: Towards an Ecological Psychology*, ed. R. Shaw; J. Bransford (New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1977), 67–82.

33. Maria L. Talero, “Joint Attention and Expressivity: A Heideggerian Guide to the Limits of Empirical Investigation”, en *Heidegger and Cognitive Science*, ed. J. Kiverstein y Michael Wheeler (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2012), 246-275.

Para enfrentar el desafío propuesto por Riemann, creo que es necesario entender que la “razón” no puede ser más tomada como algo incorpóreo, pues es inextricable de la naturaleza de nuestros cuerpos y de las experiencias de esos cuerpos. La reciente investigación cognitiva ha comprobado que los mismos dispositivos neuronales que nos permiten percibir el mundo y movernos en este mundo también dan origen a nuestro sistema conceptual. Y eso determina la naturaleza metafórica de ese sistema, ya que la experiencia sensorio-motora y los conceptos (concretos) de ella venidos se funden y fertilizan —a través de una red compleja de proyecciones metafóricas— nuestro entendimiento de otras experiencias menos “concretas”.³⁴ En otros términos, la razón no puede ser tomada como una característica trascendente de una mente incorpórea; no es ni siquiera una condición esencialmente consciente, ya que la mayor parte de la actividad cognitiva es comprobablemente inconsciente y emocionalmente comprometida.

En el pasado moderno, los músicos se esforzaron por traducir teorías de otras áreas de conocimiento, aplicándolas directamente a análisis de procesos creativos musicales de compositores, de ejecutantes (*performers*) y, más recientemente, de simples oyentes. Sin desconsiderar iniciativas relevantes emprendidas a mediados del siglo pasado, es en torno a los años 1980 y 1990 que la musicología pasó a enfrentar, sistemáticamente, el desafío de desarrollar modelos teóricos “residentes”. Es decir, aunque interdisciplinares como condición radical de constitución, esos nuevos emprendimientos son originales en el sentido de revelar y apoyarse en experiencias específicas y hasta exclusivas de nuestra interacción con la música. Como consecuencia de la superación, aún en marcha, de la alteridad de perceptor y objeto de escucha musical (la condición tradicional de objetivación de la expresión musical), la nueva condición de la ciencia de la música ha impuesto la incorporación de nuevos aportes teórico-metodológicos a la producción de conocimiento en procesos creativos musicales. Creo que el problema crucial de la discusión, en este momento, es el de la superación de la incomunicabilidad entre los “dialectos epistémicos” de la tradición estructuralista y la semántica corporeizada de la música, para poder reinaugurar este campo de investigación.

34. Mark Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* (Chicago: University of Chicago Press, [1987] 1990). George Lakoff, *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1987). George Lakoff y Mark Johnson, *Metaphors we Live by* (Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1980); *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought* (Nueva York: Basic Books, 1999).

Bibliografía

- Brentano, Franz. *Psychology from an Empirical Standpoint*. Nueva York: Routledge, 1995. [1ª., en alemán, 1874].
- Capellen, Georg. “Die Unmöglichkeit und Ueberflüssigkeit der dualistischen Molltheorie Riemann’s”. *Neue Zeitschrift für Musik* 68 (1901).
- Comte, Auguste. “Course of Positive Philosophy”. En *The Positive Philosophy of Auguste Comte*, ed. H. Martineau. Kitchener: Batoche Books, 2000. [1ª., en francés, 1842].
- Descartes, René. *Discurso do método*, trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. San Pablo: Martins Fontes, 1996. [1ª., en francés, 1637].
- . *Meditations on First Philosophy*, trad. Michael Moriarty. Nueva York: Oxford University Press, 2008. [1ª., en francés, 1641].
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997. [1ª., en alemán, 1960].
- Galilei, Galileo. “Le mecaniche”. En *Les mechaniques de Galilée*, ed. M. Mersenne. Paris: PUF, 1966. [1ª., en italiano, 1634].
- Gibson, James J. “The Theory of Affordances”. En *Perceiving, Acting, and Knowing: Towards an Ecological Psychology*, ed. R. Shaw; J. Bransford, 67–82. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1977.
- Hanslick, Eduard. *Do belo musical: Uma contribuição para a revisão da estética musical*, trad. Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da Unicamp, 1989. [1ª., en alemán, 1854].
- Hegel, Georg W. F. *Estética*, trad. Álvaro Ribeiro y Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. [1ª., en alemán, 1835].
- . *Fenomenologia do espírito*, trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992. [1ª., en alemán, 1807].
- Heidegger, Martin. *Ser e tempo*, trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1995. [1ª., en alemán, 1927].
- Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, trad. José Gaos. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992. [1ª., en alemán, 1913].
- . “Pure Phenomenology, its Research Domain and its Method”. En *Husserl: Shorter Works*, ed. Peter McCormick y Frederick A. Elliston, trad. Robert W. Jordan. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1981.
- . “Philosophy as Rigorous Science”. En *Phenomenology and the Crisis of Philosophy*, trad. Quentin Lauer. Nueva York: Harper Torchbooks, 1965. [1ª., en alemán, 1911].
- Johnson, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press, [1987] 1990.
- Kant, Immanuel. *Crítica do juízo*, trad. Valério Rohden y Atônio Marques. Río de Janeiro: Forense Universitária, 1995. [1ª., en alemán, 1790].

- Lakoff, George. *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1987.
- Lakoff, George y Mark Johnson. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. Nueva York: Basic Books, 1999.
- . *Metaphors We Live by*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1980.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *New Essays Concerning Human Understanding*, trad. Alfred Gideon Langley. Nueva York: The Macmillan Company, 1896. [1ª., en alemán, 1689].
- Locke, John. *An Essay on Human Understanding*. Londres: Thomas Tegg, 1825. [1ª., 1689].
- Lyotard, Jean-François. *A Fenomenologia*. Trad. Armindo Rodrigues. Lisboa: Edições 70, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção*, trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. San Pablo: Martins Fontes, 1994. [1ª., en francés, 1945].
- Newton, Isaac. *Mathematical Principles of Natural Philosophy*, trad. Andrew Motte y Florian Cajori, 8ª. ed. Berkeley: University of California Press, 1974. [1ª., en latín, 1687].
- Nogueira, Marcos. “Forma musical: Um projeto inconcluso”. En *A mente musical em uma perspectiva interdisciplinar*, ed. Antenor F. Corrêa, 49-96. Brasília: Editora Universidade de Brasília – UnB, 2015.
- . “Da ideia à experiência da música”. *Claves* 7 (2009): 7-22.
- . “O ato da escuta e a semântica do entendimento musical”. Tesis de doctorado, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.
- Rehding, Alexander. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 2003.
- Riemann, Hugo. *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of its Precedents*, trad. Daniel Harrison. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- . “Musical Logic: A Contribution to the Theory of Music”, trad. Kevin Mooney. *Journal of Music Theory* 44/1 (Spring 2000): 100-126.
- . “Ideas for a Study on the Imagination of Tone”, trad. Robert Wason y Elizabeth West Marvin. *Journal of Music Theory* 36/1 (1992): 69-79.
- . *Harmony Simplified or the Theory of the Tonal Functions of Chords*, trad. H. W. Beverunge. Londres: Augener Ltd., 1896. [1ª., en alemán, 1895].
- . “Das Problem des harmonischen Dualismus”. *Neue Zeitschrift für Musik* 51 (1905).
- Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Representation*, trad. E. F. J. Payne. Nueva York: Dover Publications, 1969. [1ª., en alemán, 1819].
- Stumpf, Carl. *Tonpsychologie*. Leipzig: Hirzel, 1883-1890.
- Talero, Maria L. “Joint Attention and Expressivity: A Heideggerian Guide to the Limits of Empirical Investigation”. En *Heidegger and Cognitive Science*, ed. J. Kiverstein y Michael Wheeler, 246-275. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2012.

Tensiones entre psicología de la música y experiencia musical en Latinoamérica

Favio Shifres

Revista Argentina de Musicología 19 (2018), 79-102.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Tensiones entre psicología de la música y experiencia musical en Latinoamérica

La psicología de la música es una disciplina construida sobre la alianza entre la musicología y la psicología experimental emergentes hacia la segunda mitad del siglo XIX. Esta alianza coincide, entonces, con la expansión de Europa occidental y su mirada totalizadora del conocimiento a través de la ciencia moderna. Se argumenta en este trabajo que por ello, la psicología de la música es fundacionalmente etnocéntrica. Dicho sesgo genera condiciones de injusticia epistémica principalmente al invisibilizar la naturaleza de las experiencias musicales situadas en contextos epistemológicamente diferentes de los de la música occidental, negando soberanía epistémica al sujeto de la experiencia. Para ejemplificar este sesgo se discuten tres axiomas de la psicología de la música: la autonomía de lo sonoro, la experiencia musical escindida entre tres praxis (audición, ejecución y composición), y el uso de categorías básicas de la teoría musical occidental. Se discuten estos tres axiomas en términos de los efectos que tienen sobre las descripciones de la experiencia musical. Finalmente se discuten algunos aspectos de la injusticia epistémica generada vinculados con el sujeto de conocimiento y con las condiciones de producción del conocimiento académico.

Palabras clave: Psicología de la Música, Musicología, injusticia epistémica, Teoría Musical

Tensions between Psychology of Music and Musical Experience in Latin America

Psychology of music is a discipline built on the alliance between Musicology and Experimental Psychology emerging towards the second half of the nineteenth century. This alliance coincides, then, with the expansion of Western Europe and its totalizing perspective of knowledge based on modern science. This paper aims to argue that for this reason, the psychology of music is foundationally ethnocentric. This bias generates conditions of epistemic injustice, mainly by making invisible the nature of musical experiences located in contexts epistemologically different from those of Western music, denying epistemic sovereignty to the subject of experience. In order to exemplify this bias, three axioms of the psychology of music are discussed: the autonomy of the sound, the division of musical experience into three different praxes (audition, performance and composition), and the use of basic categories coming from Western music theory. These three axioms are discussed in terms of the effects they have on the descriptions of the musical experience. Finally, some aspects of the epistemic injustice linked to the subject of knowledge and to the conditions of production of academic knowledge are discussed.

Keywords: Psychology of Music, Musicology, Epistemic Injustice, Music Theory

Introducción

Para la cultura occidental moderna la música es una forma de arte, es decir, una actividad sofisticada a través de la cual una parte de la experiencia humana relativa tanto al mundo interior como al exterior es elaborada de un modo estéticamente comunicativo.¹ Con ese alcance, la musicología, en tanto proceso de estudio, indagación y reflexión sobre la música,² ha asumido su incumbencia en la indagación de conductas y experiencias entendidas como musicales en un amplio rango de situaciones de involucramiento — audición, ejecución, composición, análisis, entre otras. No es de extrañar, entonces, que la musicología se haya planteado aun desde antes de su inauguración como área formal de estudios, un persistente acercamiento a la psicología en las reflexiones teóricas sobre tales conductas y experiencias.³ Por su parte, la psicología también se ha visto fuertemente atraída hacia la musicología, toda vez que la tarea musical es ubicua y altamente compleja y, por lo tanto, su estudio promete arrojar luz sobre características y particularidades del funcionamiento del pensamiento y la cognición en general. Por todo esto la alianza entre musicología y psicología aparece natural e inexorablemente consolidada ya desde la segunda mitad del siglo XIX. Esta alianza se teje en el marco de un clima de época particular en el que la cosmovisión europea hegemoniza las condiciones de producción y validación del conocimiento. De ella surgieron agendas de investigación, marcos teóricos de interpretación, modalidades y métodos para construir el conocimiento, y criterios según los cuales validarlos que resultaron consonantes con dicho ambiente cultural. También afín a ese clima de época, esa alianza buscó explicar la experiencia del Hombre, es decir que necesitaba validarse como disciplina en tanto pudiera universalizar sus logros.

A partir del surgimiento de la psicología experimental como disciplina científica independiente, la cognición musical es explorada en dos direcciones. Por un lado se la estudia como subsidiaria de procesos psicofísicos y funciones cognitivas generales que se desarrollan particularmente bajo condiciones especiales de interacción con la música (considerada por tanto como fenómeno estimular externo al sujeto que la experimenta). De acuerdo con esta perspectiva se estudian comportamientos particulares de las personas

-
1. Ellen Dissanayake, *Art and Intimacy. How the Arts Began* (Seattle y Londres: University of Washington Press, 2000).
 2. David Beard y Kenneth Gloag, *Musicology: The Key Concepts* (Nueva York y Londres: Routledge, 2005).
 3. Guido Adler, “Umfang, Methode Und Ziel Der Musikwissenschaft”, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885): 5-20.

consideradas músicas, y se esperan diferencias de procesamiento de acuerdo con el tipo de actividad musical desarrollada y en particular respecto de las personas consideradas no músicas.

Por el otro lado, se piensa la música como un dominio cognitivo independiente en una arquitectura mental relativamente compleja.⁴ Desde esta perspectiva interesa indagar en los procesos específicos de dominio, es decir en aquellas cogniciones que los seres humanos desplegamos en el marco del involucramiento musical y que no existen con relación a otros ámbitos de la cognición. Tres aspectos interesan destacar para ello: en primer lugar, la existencia de estructuras neurológicas específicas (conexiones neuronales que se activan y desarrollan con relación a alguna de las formas del hacer musical). En segundo lugar, la posibilidad de encapsulamiento cognitivo (referido a que ciertas creencias fijadas inicialmente en los sistemas cognitivos centrales no puedan modificarse con nueva información entrante). En tercer lugar, patrones generales de adquisición y deterioro de las habilidades implicadas a lo largo del ciclo vital, desde el momento del nacimiento, hasta el fin de la vida.

A lo largo de más de dos décadas trabajando en la investigación en psicología de la música en Argentina desde ambas perspectivas, he encontrado dificultades importantes en el trabajo experimental que no parecen estar reportadas en los informes de investigación. En primer lugar los comportamientos espontáneos de las personas en situaciones de involucramiento musical son aquí demasiado distantes de los que suelen aparecer en las directivas de los procedimientos experimentales. Esas situaciones requieren en sí mismas entrenamientos específicos que *desnaturalizan* las formas en las que las personas están acostumbradas a interactuar en la música. Con relación a esto, nociones básicas aplicadas a los diseños de experimentos, tales como *simplicidad-complejidad*, *estabilidad*, *movimiento*, *ajuste* de los estímulos, *familiaridad* estilística, *emocionalidad*, entre muchas otras, se ponen en crisis, debido a que las historias personales de los participantes en los trabajos con la música parecen recorrer múltiples andariveles. La propia noción de *músico* tal como la persona puede auto percibirse o ser

4. Aunque la propuesta de arquitectura cognitiva más conspicua no incluye explícitamente a la música como un dominio independiente —véase Jerry Fodor, *The Modularity of Mind* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1983)—, otras propuestas desarrollan particularmente la idea. Véase especialmente Ray Jackendoff, *Consciousness and the Computational Mind* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1987); también la independencia de la música en una arquitectura mental es sostenida desde otras perspectivas. Para una perspectiva evolucionista véase Steven Mithen, *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language Mind and Body* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005); y para una perspectiva neurocientífica, Isabelle Peretz y Max Colheart, “Modularity of Music Processing”, *Nature Neuroscience* 6/7 (2003): 688-691.

percibida socialmente difieren mucho de los criterios que utilizan en general los trabajos *mainstream* en el campo. Además, trabajando en el campo del desarrollo musical, tanto con bebés y niños como con adultos con diferentes grados de experiencia musical, aparecen patrones de adquisición que también desafían esas nociones básicas. En definitiva, parafraseando el título de la novela de Milan Kundera, la vida musical de las personas que participaron tanto de mis experimentos como de los de colegas con los que pude colaborar parece estar en otra parte.

Esta circunstancia me ha conducido a pensar que las agendas de investigación establecidas por las necesidades y las lógicas del conocimiento que obedecen a la epistemología hegemónica al contribuir a consolidar una mirada universalista de la experiencia musical que es en realidad la del sujeto eurocentrado, oculta, invisibiliza o subalterniza un cúmulo de experiencias musicales diversas situadas en múltiples contextos. La investigación *mainstream* en psicología de la música, contribuye así a universalizar criterios de validez, axiomas y métodos que al ocultar o subalternar experiencias disyuntivas consolidan formas de injusticia epistémica.⁵ Partiendo del compromiso básico de que el investigador no puede desentenderse de las implicaciones sociales que su trabajo tiene, particularmente en cuanto a las personas con las que trabaja, es que me propongo estudiar aspectos de esta construcción epistémica con el objetivo mayor de fortalecer una perspectiva alternativa del campo de estudio. Para ello, en este trabajo en particular, propongo revisar algunos axiomas básicos que forman parte el fundamento de la alianza entre musicología y psicología, cuestionando su universalidad con el objeto de habilitar la existencia de miradas alternativas.

Axiomas de la alianza hegemónica musicología-psicología

En su aspiración científica, la alianza entre musicología y psicología se basó en el establecimiento de condiciones generales adecuadas para el estudio de la conducta y la experiencia musical garantizando la objetividad en la recolección de los datos tomados en consideración, su análisis y la interpretación concomitante. De este modo, el carácter científico de este encuentro se manifiesta en la supremacía del valor de objetividad para

5. Básicamente entendemos por *injusticia epistémica* a la que deriva del modo en el que las relaciones de poder se ejercen alrededor de los valores de verdad, aptitud y comprensión del conocimiento. Véase Gaile Pohlhaus, “Varieties of Epistemic Injustice”, en *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*, ed. Ian James Kidd, José Medina y Gaile Pohlhaus (Oxon y Nueva York: Routledge, 2017), 13-26.

la determinación de la validez del conocimiento. La objetividad de las observaciones, que en las ciencias naturales se alcanza a través de la aplicación de instrumentos de medición basados en modelos teóricos consensuados, en la psicología de la música (o psicomusicología)⁶ se alcanza a partir de modelos elaborados *ad hoc*. Estos modelos se basan en axiomas que consolidan el sentido común del psicomusicólogo como observador objetivo y que sin embargo, desde un punto de vista crítico, deberían ser considerados como sesgados por la perspectiva occidental de música y experiencia musical. A continuación describo tres de ellos.

La autonomía de lo sonoro

La noción decimonónica de autonomía musical, como derivada de la idea kantiana de juicio estético, facultó a la psicología de la época a pensar la música como un *estímulo*, esto es, una entidad en el mundo cuya realidad es independiente de la mente que la procesa y de los discursos que ella elabora. En ese marco, la música, en tanto objeto de la experiencia es autónoma respecto del sujeto. Esta autonomía es la que permite establecer una distancia epistemológica entre el objeto y el sujeto de la observación que satisfaga la condición de objetividad que la noción moderna de ciencia impone. A través de ella, entonces, es posible encontrar las variables independientes que la psicología en tanto ciencia experimental necesita medir en lo que considera *la realidad* musical, que surge de la reificación de relaciones establecidas teóricamente entre características de los sonidos producidos. En otras palabras, el modo en el que los sonidos se relacionan entre sí, configura los atributos del estímulo que impactan en la experiencia. Aunque la psicología reconozca que otros atributos de la experiencia musical puedan ser importantes, solamente los que derivan de las relaciones entre los sonidos serán considerados condición de posibilidad de la experiencia. Dicho de otro modo, cualquier experiencia *es musical* cuando esos atributos son los más relevantes. Esta orientación es afín a la construcción de la dicotomía musical-extramusical muy ambiguamente tratada, incluso en el campo de la etnomusicología,⁷ y que se vincula con la delimitación misma

6. En rigor la psicología de la música no debiera ser tomada como sinónimo de psicomusicología, ambas expresiones representan elecciones de diferentes marcos teóricos. Sin embargo, lo tomo aquí como un modo directo de referirme a la alianza entre psicología y musicología desde los orígenes de ambas disciplinas, en la segunda mitad del siglo XIX, hasta el presente.

7. Véase por ejemplo Regula Burckhardt Qureshi, "Musical Gesture and Extra-Musical Meaning: Words and Music in the Urdu Ghazal", *Journal of the American Musicological Society* 43/3 (1990): 457-497.

del campo de la musicología como disciplina académica.⁸ De este modo, no es difícil comprender cómo las dos disciplinas emergentes se alían desde sus orígenes alrededor de la *Tonpsychologie*.⁹ Este origen satisface la noción misma de autonomía, tal como la planteó la musicología desde el siglo XIX¹⁰ hasta sus abordajes más actuales,¹¹ pero por eso mismo, refleja una noción de música que lejos de estar vinculada a una experiencia vivida universal, obedece a una experiencia parcial y situada en un espacio cultural determinado.

Los cuestionamientos que esa noción de autonomía ha recibido en el marco de la musicología tradicional, no alcanzan para pensar una alianza musicología-psicología útil para entender de un modo justo la experiencia musical en general ya que no condicionan el campo de la experiencia de la música en general sino simplemente tiene consecuencias en el terreno musicológico teórico. Por el contrario, la noción de autonomía que aquí cuestiono es una más substancial, y se refiere a la perspectiva según la cual consideramos que la música es el conjunto de sonidos y sus relaciones estructurales, y cuya inmanencia es independiente de sus condiciones de posibilidad subjetivas, intersubjetivas y sociales. La fuerte identificación de la música con el carácter abstracto de las estructuras sonoras definidas y caracterizadas principalmente, como veremos más adelante, por las categorías que posibilitan la notación musical en occidente refuerzan una ontología de música como *objeto-texto-idea*. Esta idealización de la música como objeto, que hace abstracción de los cuerpos y con ello de la etnicidad, el género y el sexo,¹² contribuye al eurocentrismo de la alianza musicología-psicología y por ello a la subalternización de múltiples *experiencias otras*.¹³

8. Véase, por ejemplo Carl Dahlhaus, y Hans Heinrich Eggebrecht, *Was ist Musik?* (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1985).

9. Carl Stumpf, *Tonpsychologie* 2 (Leipzig: Hirzel, 1890).

10. Eduard Hanslick, *De lo Bello en la Música*, trad. Alfredo Cahn (Buenos Aires: Ricordi, 1977) [1ª., en alemán, 1854].

11. Beard y Gloag, *Musicology*; David Clarke, "Music Autonomy Revisited", en *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (Nueva York: Routledge, 2003), 159-170.

12. Véase un análisis de esta invisibilización epistémica en el estudio y el mercado del arte en occidente en Lourdes Méndez, "Construir jerarquías: el entramado del poder, del sexo y de la etnicidad en los mundos del arte contemporáneo", en *Género y cultura en el África Subsahariana: antropología, literatura, arte y medicina*, ed. Aurelia Martin, Casilda Velasco y Fernanda García (Barcelona: Bronce-Planeta, 2002), 201-234.

13. Siguiendo a Walter D. Mignolo el adjetivo *otra/o* es utilizado detrás del sustantivo como un modo de enfatizar que la alternativa que este adjetivo propone se halla por fuera del paradigma dominante. Véase Walter D. Mignolo, "'Un Paradigma Otro': colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico", *Dispositio/n* 25/52 (2005): 127-146.

Así planteada, la noción de autonomía se sostiene en la experiencia del hombre europeo moderno, y es consistente con las preguntas acerca de ella formuladas por la Ilustración y la filosofía que consolidó la noción de Bellas Artes.¹⁴ Por esa razón es impotente para reconocer la naturaleza musical de numerosas experiencias, y por lo tanto oscurece la comprensión de la experiencia del campo sonoro que pretende aislar en culturas que disponen de un único concepto referido a nociones que conforme esa noción de Bellas Artes pueden entenderse como *música* y *danza* por ejemplo.¹⁵ ¿Sería epistemológicamente adecuado en estos casos dejar de lado la experiencia kinética para caracterizar *lo musical*?

Del mismo modo, son incontables los ejemplos en los que se puede apreciar que la experiencia musical excede ampliamente el ámbito de lo sonoro de un modo que cualquier intento de escisión deviene inevitablemente en su desnaturalización. En muchas culturas, por ejemplo, la música refiere a un hecho social, de modo que no existe sin otro. Aun cuando diferentes personas involucradas pueden desempeñar diferentes roles, la actividad no está dirigida por una determinada combinación de sonidos, ni siquiera guiada por ella. Las decisiones tomadas en torno a las prácticas que desde una mirada occidental pueden considerarse como musicales son más el reflejo de las actitudes sociales puestas en juego en esa actividad y su contexto que del producto sonoro en sí.¹⁶ Así, por ejemplo, en la música del norte de la India “las ‘reglas’ de cualquier *rag* proveen bases comunes tanto para la interacción social como para las estructuras musicales”.¹⁷

De igual forma, en muchos contextos, la música se define más como un estado emocional que como una determinada combinación sonora. Las situaciones entendidas como musicales se identifican unas con otras en la medida que sus valencias emocionales se equiparan, más que de acuerdo con determinados rasgos del sonido involucrado.¹⁸ Aunque la ciencia musical occidental reivindique epistemológica y/o metodológicamente

14. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte o Sobre los Límites en la Pintura y la Poesía*, trad. Javier Merino (Buenos Aires: El Ateneo, 1946) [1^{a.}, en alemán, 1766].

15. Roger Blench, “Nigeria, Republic Federal of”, en *Grove Music Online* <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> (consulta 30/10/2017); Rignald Massey y Jamila Massey, *The music of India* (Londres: Abhinav publications, 1996); Carol Muller y Janet Topp Fargion, “Gumboots, Bhaca Migrants, and Fred Astaire: South African Worker Dance and Musical Style”, *African Music* 7/4 (1999): 88-109.

16. David W. Ames, y Anthony V. King, *Glossary of Hausa Music and its Social Contexts* (Northwestern, IL: Northwestern University Press, 1971).

17. Nikki Moran, “Music, Bodies and Relationships: An Ethnographic Contribution to Embodied Cognition Studies”, *Psychology of Music* 41/1 (2011): 7.

18. Moran, “Music, bodies and relationships”; Tony Perman, “Dancing in Opposition: Muchongoyo, Emotion, and the Politics of Performance in Southeastern Zimbabwe”, *Ethnomusicology* 54/3 (2010): 425-451.

la autonomía de lo sonoro, incluso en las culturas urbanas occidentales, esa identificación de *lo musical* con los estados emocionales, es también inseparable. Por ejemplo, muchas personas usan el canto solamente en situaciones profundamente emocionales (desde la iglesia, hasta el estadio de fútbol, pasando por el momento de acunar a un bebé, y una marcha de protesta social), y el resultado sonoro es guiado por el desarrollo temporal de dicho estado, independientemente de cualquier tipo de consideración estructural que desde una mirada externa se quiera hacer. A menudo, las personas ni siquiera son conscientes de estar produciendo sonidos cantados o tocados, pero, sin embargo, conservan una clara conciencia de su estado emocional.

Aun cuando nos concentremos en la atención exclusiva a los sonidos y los modos en los que ellos configuran estructuras, la noción de obra musical como unidad de análisis también refleja una concepción de autonomía que limita el alcance de lo musical a la elaboración de productos que pueden ser objetivados como *obra*. Aunque la mayor parte de nuestras experiencias musicales están desvinculadas de la noción de obra, un monto considerable de la investigación en psicología de la música se apoya explícita o implícitamente en ella. Esto se alinea con la tendencia de la musicología a descansar en las obras musicales como referencia habitual, aun en aquellos casos en los que lo que se quiere describir no está necesariamente vinculado con una obra musical en particular.

Se puede apreciar, por lo tanto, que la alianza musicología-psicología tiende a separar de la noción de lo musical no solamente a las relaciones del sujeto con los sonidos (cuya atención pondría en cuestionamiento la autonomía), sino también otras propiedades de la experiencia —corporales, sociales, emocionales, visuales, identitarias, etc.—, que lejos de ser simplemente fenómenos aditivos son, tanto subjetiva como culturalmente, constitutivas de ella. Ya ni la ausencia total de tales relaciones sonoras reificadas (concretamente, la ausencia de sonido) necesariamente implica la inexistencia de experiencia musical, por lo tanto se amplía el horizonte de lo musical a un campo totalmente insonorizado.¹⁹

19. Ya a principios de la década de 1950, John Cage, con su célebre *4'33"*, condujo provocativamente a pensar esta insonorización del campo musical. Muchas y frecuentes experiencias musicales en ausencia de recepción auditiva contribuyen a justipreciar el lugar que ella tiene en la experiencia como un todo. Véase por ejemplo Evelyn Glennie, *Good Vibration: An Autobiography* (Londres: Arrow Books, 1990); "Hearing Essay", en <http://www.evelyn.co.uk/Resources/Essays/Hearing%20Essay.pdf> (consulta 07/12/2012). En 2019 la dirección es <https://www.evelyn.co.uk/hearing-essay/> [Nota de los editores]

La experiencia musical escindida en tres praxis

Las fuerzas motivadoras del desarrollo de la psicología de la música desde finales del siglo XIX, fueron principalmente dos: por un lado el conocimiento de los procesos perceptuales por los cuales los seres humanos asignamos la cualidad de música a un conjunto de sonidos²⁰ y por el otro lado el desarrollo de las capacidades ligadas a los desempeños que distinguen al sujeto músico en occidente.²¹ A partir de ellas, la psicología de la música ha naturalizado una agenda de investigación sobre la base de tres ontologías diferentes y escindidas por sus funciones, generalidad y patrones de desarrollo diferenciados: la audición, la performance y la composición. Esta división es consonante con la psicología del siglo XX que aborda por un lado los procesos perceptivos y por otro los motores, reservando para el razonamiento, el juicio y la valoración un estatus de mayor complejidad. De acuerdo con este programa, se limita la audición a los primeros, la ejecución a los segundos y la composición a los terceros.²² Notablemente, cualquier vinculación entre esas tres ontologías es considerada un epifenómeno. Se ve ahí la influencia empirista en el desarrollo de la psicología de la música durante el siglo XX que naturaliza las unidades de análisis que en realidad son el resultado de la perspectiva epistemológica que asume el observador-investigador.

Además la legitimación psicológica de estas tres ontologías tiende a confirmar las jerarquías consolidadas por el romanticismo alemán entre los participantes de la música que, por supuesto, influyó en el planteo fundacional de la musicología.²³ Esta jerarquía

20. A partir de esta motivación se desarrolló la tradición psicofisiológica que indaga en las experiencias sonoras que pueden tener consecuencias equivalentes tanto en el campo de la música como en el lenguaje y en el análisis de la escena auditiva, y de la mano de este interés la epistemología positivista que dio origen a la psicología experimental en Europa central. Véase por ejemplo Hermann von Helmholtz, *On the Sensations of Tone*, trad. Alexander Ellis (Nueva York: Dover, 1954); Wilhem Max Wundt, *Grundzüge der Physiologischen Psychologie* (Leipzig: Engelmann, 1874); Christian von Ehrenfels, "Über Gestaltqualitäten", *Vierteljahrsschrift für Wissenschaftliche Philosophie* 14/3 (1890): 249-292; más recientemente Albert S. Bregman, *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1994).

21. Esta motivación dio lugar a la perspectiva psicométrica en el dominio musical desde Carl Seashore, *The Psychology of Music* (Nueva York: McGraw Hill, 1938), hasta los abordajes sistemáticos de la psicología de la performance musical en las últimas décadas del siglo pasado; véase por ejemplo, Alf Gabrielsson, "Music Performance Research at the Millennium", *Psychology of Music* 31/3 (2003): 221-272.

22. Una recorrida por la investigación y la literatura de los años 60 a los 80 da cuenta claramente de esta perspectiva. Véanse por ejemplo John A. Sloboda, *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music* (Oxford: Clarendon Press, 1986); Alf E. Gabrielsson, ed., *Action and Perception in Rhythm and Music: Papers Given at a Symposium in the Third International Conference on Event Perception and Action* (Estocolmo: Royal Swedish Academy of Music, 1987); Diana Deutsch, ed., *The Psychology of Music*, 3a. ed. (San Diego: Elsevier, 2012).

23. Adler, "Umfang, methode und ziel der musikwissenschaft".

identifica a un ejecutante en el centro de la escena musical, cuyo rol en la música es “tocar como si fuera desde el alma del compositor”,²⁴ quien es considerado el pináculo de la música y su sujeto modélico. En la base de esta jerarquía, el oyente conforma una audiencia pasiva, inferior en cuanto a sus capacidades musicales y a su relevancia en el desarrollo histórico.²⁵ La configuración de estos tres sujetos psicomusicológicos tiene lugar con fuerza en el pensamiento occidental a partir del siglo XVII y son afines al rol que la modernidad le asignó a la música como miembro del cenáculo de las *Bellas Artes*. Estos sujetos diferenciados están tan arraigados en el pensamiento occidental que la psicología de la música da por natural su existencia. No obstante, esta división alude a tres formas de *hacer* cuya autonomía es en realidad clara y evidente solamente en algunas culturas. El modo con el que se naturaliza esta división de las funciones cognitivo-musicales que es afín a la división del trabajo (rol) musical en la sociedad capitalista, es por lo menos sospechosa. La psicología desde ese lugar legitima esta manera de abordar la música como única o, al menos, privilegiada. Por ejemplo, la teoría de la música más influyente en el campo de la psicología en la segunda mitad del siglo XX, la *Teoría Generativa de la Música Tonal* de Fred Lerdahl y Ray Jackendoff toma como axiomática esta tripartición del sujeto musical.²⁶ Parte de un sujeto que es *todo oído*, su “*idealized listener*”, cuya experiencia es exclusivamente auditiva. Así, es un sujeto que parece no tener cuerpo, ni estar inmerso en un medio social; un sujeto cuya vida musical, por ejemplo, nunca lo enfrentó al problema de cómo coordinar sus movimiento con los de otros, en la búsqueda de un resultado sonoro, un vínculo social, un estado afectivo. Aparece un sujeto cuya vida musical está caracterizada solamente por las particularidades estructurales de la música que escucha sin ningún tipo de marcas sociales, económicas, raciales, de género, etc. Es un sujeto suspicazmente parecido al asistente a conciertos, que compra discos y los escucha detenidamente sentado en el sillón a través de su sistema de reproducción sonora capaz de brindar una experiencia sonora homogénea a lo largo del tiempo.

24. Mary Hunter, “‘To Play as if from the Soul of the Composer’: The Idea of the Performer in Early Romantic Aesthetics”, *Journal of the American Musicological Society* 58/2 (2005): 357-398.

25. Favio Shifres, “Relaciones entre psicología y musicología en el derrotero de la interpretación musical”, *Revista de Historia de la Psicología* 27/2-3 (2006): 21-29.

26. Fred Lerdahl y Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1983).

Del mismo modo, el sujeto que esta psicología estudia para vincularlo con la noción musicológica de composición es muy parecido al estudiante de composición de conservatorio que abstrae sonidos de marcas escritas en un papel y los combina según reglas.²⁷ En la misma línea, la ejecución musical está pensada a partir de la noción dualista de finales del siglo XVIII que opone la técnica a la expresión, como derivada de la oposición cuerpo-espíritu.²⁸ El sujeto ejecutante estudiado por la psicología de la música es uno que desarrolla destrezas motrices para ponerlas al servicio de una realización sonora preconcebida (y habitualmente guiada por una partitura) para la que, adicionalmente, debe tomar decisiones que surgen de racionalizar la estructura musical.²⁹ Se puede apreciar con claridad que la noción de obra musical, como unidad de análisis musicológico privilegiada, se inmiscuye en la caracterización de estos sujetos.

Es sabido que en numerosas culturas no existe la idea de *escuchar música*. En ellas la música es vista como una actividad en cuya participación se comprometen de un modo inseparable procesos que la psicología clásica ha escindido en percepción y acción. En muchos casos, la actividad de escuchar, separada de todo tipo de acción, puede capturar solamente una representación parcial y débil de lo que se entiende por música.³⁰ Allí, el sujeto oyente no existe, del mismo modo que no existe el sujeto compositor. Un sujeto que tampoco es el *performer* moderno es el que *hace* la música. A menudo, tampoco es posible hablar de un individuo, tratándose más bien de un colectivo que se involucra de manera holística en la música como acción.

Así como la musicología crítica intenta deconstruir esta noción de roles y funciones individuales impuestas a los participantes de la música,³¹ desde el campo de la psicología también algunos abordajes contemporáneos aparecen como promisorios para vincularse en esa deconstrucción.³² En las últimas décadas, las perspectivas críticas del cognitivismo clásico, en particular las denominadas ciencias cognitivas de segunda

27. Lyle Davidson y Patricia Welsh, "From collections to structure: the developmental path of tonal thinking", en *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*, ed. John A. Sloboda (Oxford: Oxford University Press, 1988), 260-285.

28. Hunter, "To Play as if from the Soul of the Composer".

29. Gabriellson, "Music Performance Research at the Millennium".

30. Véase por ejemplo la justificación del registro sonoro del hacer musical en comunidades andinas relatada por Thomas Turino, *Music as Social Life. The Politics of Participation* (Chicago: University of Chicago Press, 2008).

31. Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998); Turino, *Music as Social Life*.

32. Favio Shifres, Mauro Valicente y Nicolás Sicilia, "Contribuciones desde la experiencia musical al debate sobre la naturaleza de la mente", *Revista de Psicología de la UNLP* (en prensa).

generación, han identificado la necesidad de abordar esa complejidad como un todo, aun hacia el interior del propio paradigma moderno.³³ En esa línea, algunas propuestas enactivistas aparecen como promisorias para entender la práctica de sentido musical por encima de la tripartición audición-ejecución-composición.³⁴

Las categorías de la teoría musical

Si la música, en tanto objeto autónomo, es para la psicología experimental la variable independiente, tiene que poder ser analizada y medida *objetivamente*. El modelo teórico básico que ha servido para el análisis y la medición de la música ha sido la partitura musical. La teoría que a lo largo de los siglos sirvió de fundamento para el desarrollo de la notación musical pautada y a su vez emergió de un pensamiento que se fue desarrollando en base a las cualidades en ella representadas, es la denominada como *teoría práctica de la música*.³⁵ Esta tradición teórica surgió a partir de una clara motivación pedagógica: buscaba facilitar las condiciones por las cuales las personas podían aprender de manera más eficiente el testimonio musical de una época. No solamente sentó las bases para conservar y elaborar el patrimonio musical de la cultura occidental sino que sirvió también de marco teórico para pensar las prácticas pedagógicas y los objetivos mismos de la educación musical. Por lo tanto puede pensarse no como una teoría que describe el conocimiento sino más bien como una que lo prescribe. Asimismo es esa teoría, emergiendo de esas condiciones epistemológicas, la que le brindó los recursos necesarios a la psicología de la música desarrollada en el siglo XX, ocupada de explicar la experiencia musical, para *medir* la música y controlarla de manera adecuada a su condición de variable independiente (esto es, manipulable) del modelo de observación.³⁶ De este modo, queda planteado una psicología de la música que se basa en la confianza puesta sobre los modelos teóricos desarrollados en general con una intencionalidad pedagógica, a lo largo de siglos de reflexión teórica sobre las prácticas musicales en Europa occidental.

33. Mark Johnson, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 2007); Paco Calvo y Toni Gomila, eds., *Handbook of cognitive science: An embodied approach* (San Diego: Elsevier, 2008).

34. Hanne De Jaegher y Ezequiel Di Paolo, "Participatory Sense-Making: An Enactive Approach to Social Cognition", *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 6/4 (2007): 485-507.

35. Robert W. Wason, "Musica Practica: Music Theory as Pedagogy", en *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 46-77.

36. John A. Sloboda, "Does Music Mean Anything?", *Musicae Scientiae* 2/1 (1998): 19-31.

Es importante tener en cuenta este origen, porque las categorías que constituyen esta teoría, lejos de ser *naturales* son categorías motivadas pedagógicamente. En otros términos, se trata de categorías deliberadamente construidas y enseñadas para brindar un marco teórico y operacional en el hacer musical. Es la fuerza de esa motivación pedagógica la que orientó la teoría musical hacia los contenidos que conforman la teoría práctica dejando de lado otras motivaciones teóricas vinculadas con la música que la precedieron.³⁷ Este proceso cobró fuerza especialmente a partir de la sistematización institucionalizada por los conservatorios en el siglo XIX contribuyendo a un contexto cultural-educativo, en el que esas categorías prescriptivas se fueron naturalizando. En otros términos, la experiencia musical en occidente se fue modelando de acuerdo con ellas. Con el tiempo, ellas se convirtieron en evidentes (autoevidentes), y sirvieron de base para los abordajes teóricos de la mente musical a partir del siglo XIX, desde los enfoques psicofísicos hasta los post-introspectivos.³⁸

La psicología de la música tomó así las categorías de la teoría musical de occidente probablemente sin cuestionar el estatus epistemológico de esas categorías: “¿Es esta una teoría de los eventos acústicos o percepciones, de los diseños notacionales o del contenido ideal? ¿A veces es una cosa y a veces otra? ¿o son varias al mismo tiempo?”.³⁹

Nicholas Cook sostiene que el estatus epistemológico de las categorías y problemas teóricos de la música deben lidiar con fuerza contra el problema de la autoevidencia, es decir de aquello que parece tan obvio que no es necesario decirlo, aclararlo, explicarlo, o, en definitiva ponerlo a consideración.⁴⁰ Ante esta advertencia, el psicólogo de la música debería preguntarse si esas categorías teóricas pueden servir, entonces, para investigar la experiencia musical. Como se puede apreciar, las categorías que guían hasta el momento la mayor parte de los estudios en psicología de la música, han emergido a lo largo de siglos y siglos de historia de acuerdo con la experiencia del sujeto músico de occidente. Las grandes categorías del pensamiento teórico occidental (tales como

37. Me refiero particularmente a la “teoría especulativa” de la música, que desde su origen griego, ocupó el centro del pensamiento teórico musical hasta por lo menos el tratamiento de la música como una de las artes liberales en el medioevo. Véase Leslie Blasius, “Mapping the Terrain”, en *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 27-45.

38. Incluyendo en estos desde la psicología de la Gestalt hasta la lingüística estructural de la revolución cognitiva de la segunda mitad del siglo XX. Véase Blasius, “Mapping the Terrain”.

39. Nicholas Cook, “Epistemologies of Music Theory”, en *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 78-79.

40. Cook, “Epistemologies of Music Theory”.

melodía, armonía y ritmo, así como las que se pueden subsumir en ellas) son tomadas por la psicología directamente de la segunda tradición teórica de occidente: aquella que se ocupa de establecer la codificación y clasificación de los elementos estructurales de la música como base para la construcción de las obras musicales.⁴¹ Tomadas desde el siglo XVII como categorías naturales, son probablemente las que adopta del mismo modo el psicólogo de la música de finales del siglo XX y son impuestas al sujeto investigado, a menudo forzadamente, en los programas de investigación.

En tal sentido, hemos mostrado que lejos de ser naturales, estas categorías que son propias de la cultura europea occidental, resultan ajenas a la experiencia musical en muchas otras culturas.⁴² Esa ajenidad les quita cualquier poder para explicar la naturaleza de la experiencia psicológica. Por ejemplo, una categoría básica privilegiada en la teoría occidental es la de *consonancia*. En tal sentido, Cook muestra cómo la preocupación teórica de Zarlino a Schenker se centra en la distinción binaria entre consonancia y disonancia.⁴³ Recíprocamente, esta dicotomía modeló el desarrollo de la música occidental durante ese período. ¿Puede ser esa teoría la base para el estudio de la experiencia musical en un contexto en el que la noción de consonancia-disonancia no tiene la misma relevancia o incluso ni siquiera existe?⁴⁴

Aun las categorías que parecen más básicas tienen una clara incumbencia cultural. María Inés Burcet discutió las condiciones básicas de ciertas categorías teóricas, tales como nota, acorde, intervalo, entre otras, destacando la construcción de conocimiento necesaria para su configuración.⁴⁵ En esa línea investigó la conformación de la categoría cognitiva *nota musical* tanto en adultos como en niños. De manera interesante sugirió que la posibilidad de operar cognitivamente con dicha categoría es el resultado del

41. Ibid.

42. La naturaleza, el vínculo con la divinidad, la celebración comunitaria, el cuerpo en el espacio, las relaciones intrafamiliares, entre otras dimensiones de la experiencia humana, brindan en diferentes culturas marcos referenciales por las cuales ellas mismas piensan su propia música. Véase Pilar Holguín Tovar y Favio Shifres, “Escuchar música al sur del Río Bravo: desarrollo y formación del oído musical desde una perspectiva latinoamericana”, *Revista Calle 14* 10/5 (2015): 40–53; Favio Shifres, “Revisando algunas categorías para pensar la música: contra el desperdicio de nuestra experiencia musical”, *Percepta. Revista de Cognição Musical* 4/2 (2017): 17–31. Disponible en: <http://www.abccogmus.org/journals/index.php/percepta/article/view/95/100>.

43. Cook, “Epistemologies of Music Theory”.

44. Josh H. McDermott, Alan F. Schultz, Eduardo A. Undurraga y Ricardo A. Godoy, “Indifference to Dissonance in Native Amazonians Reveals Cultural Variation in Music Perception”, *Nature* 535/7613 (2016): 547–550.

45. María Inés Burcet, “Las unidades de escritura como categorías para pensar la música”, en *El desarrollo de las habilidades auditivas de los músicos. Teoría e investigación*, ed. Favio Shifres y Pilar Holguín Tovar (La Plata: Editorial GITEV, 2015), 153–183.

conocimiento de modelos de representación formal de la música, principalmente la partitura musical.⁴⁶ Además indicó particularmente que el modelo de representación de la altura musical en la notación musical occidental no se adquiere de manera espontánea con anterioridad a operar con el atributo de altura de manera aislada.⁴⁷

La adhesión de la psicología de la música a la tradición teórica musical de occidente no es casual ni inocente. Estas categorías, que originalmente hablan de cómo el músico occidental piensa la música son las que la psicología de la música utiliza como parámetro del pensamiento del sujeto que no se piensa a sí mismo, sino que necesita ser pensado por el psicólogo:

La teoría pretende explicar la práctica musical real, demostrando los principios a los cuales los compositores han adherido a lo largo de la historia aun no siendo conscientes de ellos. . . . De igual forma, la teoría explica los procesos inconscientes o autónomos que dan lugar a las percepciones conscientes y que generan las invocaciones retóricas ubicuas al “oído” como si el órgano de la audición pudiera ser separado del individuo que escucha. De este modo se construye un dominio de conocimiento privilegiado; la experiencia subjetiva se explica derivándose de una realidad que es cognitivamente inaccesible al individuo.⁴⁸

Consolidar la orientación psicológica de la teoría musical occidental como base epistemológica para la psicología de la música durante la revolución cognitiva resultó central para insertarla en el ambiente académico de la época. No casualmente numerosos desarrollos teóricos a partir de los años 50 adoptaron una lógica que los vinculó directamente con el giro lingüístico que la psicología operó por entonces. Las nociones de jerarquía, información, operadores, entre otras que fueron surgiendo en las teorías del

46. María Inés Burcet, “Realidad perceptual de la nota como unidad operativa del pensamiento musical” (tesis de maestría, Universidad Nacional de La Plata, 2014).
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/41539>.

47. María Inés Burcet y Sofía Uzal, “La representación de la altura musical: un estudio con adultos en etapas iniciales de la adquisición de la notación musical”, en *La experiencia musical: abordajes desde la investigación, la interpretación y las prácticas educativas. Libro de actas 13o. Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música*, ed. Nicolás Alessandrini y María Inés Burcet (Buenos Aires: SACCoM, 2017), 105-115.

48. “. . . the theory is intended to explain the actual practice of music, demonstrating the principles to which composers have historically adhered even though they were unaware of them Equally, the theory explains unconscious or autonomic processes that give rise to conscious perceptions, resulting in the ubiquitous rhetorical invocations of “the ear,” as if the organ of hearing could be separated from the individual who listens. In this way a privileged domain of knowledge is constructed; subjective experience is explained through being derived from a reality that is cognitively inaccessible to the individual.” Cook, “Epistemologies of Music Theory”, 91-92.

campo anglosajón,⁴⁹ e incluso en la interpretación anglosajona de teorías preexistentes,⁵⁰ fortalecieron la afinidad entre epistemología y la metáfora del ordenador que habilita una mente computacional separada de la conciencia.⁵¹ La expresión culminante de esta alianza entre musicología y psicología, o musicología cognitiva es sin dudas la *Teoría Generativa de la Música Tonal*⁵² que dio lugar a un desarrollo exponencial del campo psicomusicológico desde comienzos de los años 80. La mente computacional está representada en la psicología de la música principalmente por *el oído* entendido como una reificación de procesos inconscientes.

Consideraciones finales: hacia una psicología de la música epistémicamente más justa

Los tres tópicos desarrollados en la sección anterior nos acercan a comprender una buena parte del conflicto que pude identificar al seguir ciertos lineamientos de la investigación *mainstream* en psicología de la música en el contexto socio-cultural al que pertenezco. Este conflicto refiere al del sujeto de la experiencia musical que es, por lo que vimos en las páginas anteriores, concebido a través de la experiencia del propio investigador.

El *etnocentrismo* puede ser entendido como una forma de intuición (dicho en el sentido kantiano) que, como tal, pre-condiciona el conocimiento.⁵³ Por ello, casi inevitablemente, el conocimiento de la psicología de la música hegemónica está marcada por el lugar que ocupa la música en la vida del sujeto occidental moderno y el rol que éste asume en el mercado musical como compositor, *performer* u oyente. Debido a la orientación que la psicología de la música ha tenido desde su origen esta especialización se traslada a una serie de premisas acerca de la génesis y el desarrollo de la cognición

49. Véase por ejemplo Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (Chicago: University of Chicago Press, 2008); Grosvenor Cooper y Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1963); Eugene Narmour, *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity: The Implication-Realization Model* (Chicago: University of Chicago Press, 1992).

50. Eugene Narmour, *Beyond Schenkerism* (Chicago: University of Chicago, 1977).

51. Jackendoff, *Consciousness and the Computational Mind*.

52. Lerdahl y Jackendoff, *Generative Theory of Tonal Music*.

53. Thomas Teo y Angela R. Febbraro, "Ethnocentrism as a Form of Intuition in Psychology", *Theory & Psychology* 13/5 (2003): 673-694. Comparto con estos autores que el término *etnocentrismo* no captura la idea exacta de lo que implica esta producción centrada en la cultura hegemónica de la que estoy hablando. Como ellos sugieren, una denominación más adecuada sería *cultucentrismo* (culture-centrism). Sin embargo, como estos autores, considero que siendo el término de uso *etnocentrismo* estos neologismos pueden resultar inapropiados.

musical. Además la indagación que el psicólogo de la música realiza establece un campo de indagación señalado *a priori* por las categorías que aprendió en su formación teórica musical en el marco de la educación musical occidental. Al no mostrar esa experiencia propia y pretender situarse por fuera del fenómeno que describe, esta mirada etnocéntrica impone una ilusión de universalidad que es vivida por el *otro* como una forma de injusticia epistémica.⁵⁴

El etnocentrismo académico presenta una cara *políticamente correcta* a través de la cual busca redimir tal injusticia: los estudios multiculturales. Sin embargo, éstos suelen alistar las experiencias del Otro bajo la perspectiva hegemónica sin preguntarse si el carácter de esa perspectiva permite realmente la inclusión de esas experiencias. Enrique Dussel mostró cómo el *Ego cogito* cartesiano construyó al Otro como un *cogitatum*, es decir como objeto de ese pensamiento.⁵⁵ La idea de *pensar al Otro* deriva de la creencia de que el Otro no es capaz de pensarse a sí mismo. A menudo esa capacidad para pensarse se expresa en el campo de la psicología a través de las estrategias metodológicas. La potestad de los métodos y la lógica que los subyace, son esgrimidas como las credenciales para pensar al Otro. En este proceso, como hemos visto, la musicología, por su autoridad teórica, ha colaborado en fortalecer esa mirada etnocéntrica al habilitar a la psicología de la música a una exclusividad de las categorías de la teoría occidental de la música. Estas categorías suelen ser vistas desde una perspectiva ahistórica del problema de la música y vivifican la ilusión de una mirada históricamente neutral de las ciencias cognitivas. Además, esas categorías invisibilizan la diversidad de las experiencias otras⁵⁶ e igualan al Otro con el sujeto pensador occidental. En este contexto, tanto las estrategias metodológicas como las categorías teóricas utilizadas son las que resultan funcionales

54. En un trabajo reciente hemos desarrollado el modo en el que este ocultamiento de la experiencia propia, a través de ocultar el espacio epistemológico desde el que se enuncia el conocimiento, puede ser interpretado como un ejercicio de poder que consolida la injusticia epistémica. Favio Shifres, “Música y Psicología. El encuentro disciplinar desde una perspectiva plural”, *Revista del Instituto de Investigaciones Musicales Carlos Vega* (en prensa). Con relación a la idea del ocultamiento del *locus de enunciación* véase Walter D. Mignolo, “La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales”, *AdVersus. Revista de semiótica* 2/4 (2005): s/p. Disponible en

http://www.adversus.org/indice/nro4/articulos/articulo_mingolo.htm#mingolo; Ramón Grosfoguel, “Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality”, *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* 1/1 (2011). Disponible en <https://escholarship.org/uc/item/21k6t3fq>.

55. Enrique Dussel, “Meditaciones anticartesianas: sobre el origen del antidiscurso filosófico de la modernidad”, en *Epistemologías del sur (perspectivas)*, ed. Boaventura De Sousa Santos y Paula Meneses (Madrid: AKAL, 2014), 283-330.

56. Véase la nota 13.

para ratificar las jerarquías de poder que establecen las diferencias entre el conocimiento dominante y el Otro, que es de este modo fagocitado. A menudo esa jerarquía está sostenida por intereses sociales, políticos y económicos que van más allá de las intenciones personales del investigador, a los que les conviene que ese conocimiento particular del Otro sea incorporado. Como señala Lourdes Méndez, en el medio académico, esos intereses gobiernan los mecanismos de referato de las publicaciones, a través de los cuales se determina el valor de las producciones intelectuales. Por lo tanto, en general, los estudios multiculturales funcionan como una maniobra para que “los intelectuales de la periferia llenen los reservorios de prestigio y de valor (político, ético, cultural, etc.) de quienes siguen siendo los dueños del poder”.⁵⁷ Por esa razón el mercado de la producción académica globalizado muestra las intenciones de apropiación y acumulación del sistema de valores occidental.

Sin embargo, como sostienen Teo y Febraro “quienes no estén dispuestos a indagar en construcciones alternativas en otras culturas o subculturas deben admitir desde el principio que su conocimiento es particular, centrado en occidente y eurocéntrico”.⁵⁸ De acuerdo con estos autores, por lo general los estudios multiculturales sostenidos desde las hipótesis y las formas de intuición occidentales no proclaman la universalidad de los conceptos sino la universalidad de la aplicabilidad administrativa de esos conceptos. Lamentablemente, son numerosos los ejemplos que se pueden dar de esto en el campo de la psicología de la música.

Sobre la base de naturalizar sus propias formas de intuición, la evaluación de pares a nivel global, gestionada por las editoriales académicas se convierte en una estrategia de dominación de un sistema de producción de conocimiento absolutamente colonizado. En este sistema, para cada criterio de evaluación de un trabajo de investigación existe una perspectiva etnocéntrica oculta detrás de dicha naturalización: (1) relevancia: al no conocer el contexto del problema de investigación, se dictamina que el planteo es irrelevante; (2) fundamentos y antecedentes: si la literatura no es en inglés entonces no existe literatura; (3) adecuación de los métodos: si los métodos no garantizan que el investigador hable por el sujeto cognoscente, entonces no hay objetividad y los métodos

57. Méndez, “Construir Jerarquías...” 18.

58. “. . . [those] who are not willing to inquire about alternative constructions in other cultures or subcultures must . . . admit from the beginning that their knowledge is particular, Western-focused and eurocentric. . .”. Teo y Febraro, “Ethnocentrism as a Form of Intuition in Psychology”, 683.

son inadecuados; entre otros. Como resultado de la presión que ejerce este sistema sobre el investigador, la investigación *subalterna* no puede dar respuesta a las preguntas que la motivan y es funcional al fortalecimiento de la hegemonía de problemas, métodos y paradigmas que le son ajenos. En este circuito se manifiestan entonces diferentes tipos de injusticia epistémica:⁵⁹ el sujeto de la experiencia no puede hablar por sí mismo ni pensarse a sí mismo (injusticia testimonial) y el investigador no puede construir sistemas de interpretación de la realidad afines a su propio espacio epistemológico (injusticia hermenéutica), lo que deriva en el relegamiento de posiciones igualitarias para contribuir a un conocimiento que sea social y culturalmente útil.

¿Qué tipo de alianza tendrían que construir la psicología y la musicología para lograr conocimiento de esa calidad? ¿Cómo deberían estas disciplinas mirarse al interior de sí mismas para generar esa alianza? Desde mi lugar en el “sur global” siento, cada vez más, la insuficiencia de las categorías del pensamiento del varón, blanco, europeo, heterosexual, cristiano, propietario, ciudadano y padre de familia para comprender y compartir nuestra experiencia musical tal como la vivimos en nuestros propios cuerpos. Una psicología de la música que no fagocite esa experiencia deberá pensarse como una psicológica ética, que ponga en el centro al otro con su capacidad para pensarse a sí mismo, en vez de considerarlo como un objeto al que es necesario observarlo desde una mirada totalmente abarcadora y objetiva⁶⁰ y que pueda abandonar su retórica evangelizadora para repensar sus metodologías a la luz de factores identitarios y contextuales que le otorguen al sujeto soberanía epistémica.⁶¹ Así podremos, resignificar las experiencias musicales a la luz de nuestras propias epistemologías y resignificar nuestras epistemologías musicales a la luz de nuestras propias experiencias.

Bibliografía

- Adler, Guido. “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”. *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885): 5-20.
- Ames, David W. y Anthony V. King. *Glossary of Hausa Music and its Social Contexts*. Northwestern, IL: Northwestern University Press, 1971.

59. Ian James Kidd, José Medina y Gaile Pohlhaus, eds., *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice* (Oxon y Nueva York: Routledge, 2017).

60. Santiago Castro-Gómez, *La Hybris del Punto Cero. Ciencia, Raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005).

61. Amina Mama, “¿Es Ético Estudiar África? Reflexiones Preliminares sobre la Investigación Académica y la Libertad”, en *Epistemologías Del Sur (Perspectivas)*, ed. Boaventura de Sousa Santos y María Paula Meneses (Madrid: AKAL, 2014), 487-516.

- Beard, David y Kenneth Gloag. *Musicology: The Key Concepts*. Nueva York y Londres: Routledge, 2005.
- Blasius, Leslie. "Mapping the Terrain". En *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen, 27-45. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Blench, Roger. "Nigeria, Republic Federal of". En *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> (consulta 30/10/2017).
- Bregman, Albert S. *Auditory Scene Analysis: The perceptual organization of sound*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1994.
- Burckhardt Qureshi, Regula. "Musical Gesture and Extra-Musical Meaning: Words and Music in the Urdu Ghazal". *Journal of the American Musicological Society* 43/3 (1990): 457-497.
- Burcet, María Inés y Sofía Uzal. "La representación de la altura musical: un estudio con adultos en etapas iniciales de la adquisición de la notación musical". En *La experiencia musical: abordajes desde la investigación, la interpretación y las prácticas educativas. Libro de actas 13º Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música*, ed. Nicolás Alessandroni y María Inés Burcet, 105-115. Buenos Aires: SACCoM, 2017.
- Burcet, María Inés. "Las unidades de escritura como categorías para pensar la música". En *El desarrollo de las habilidades auditivas de los músicos. Teoría e investigación*, ed. Favio Shifres y Pilar Holguín Tovar, 153-183. La Plata: Editorial GITEV, 2015.
- . "Realidad perceptual de la nota como unidad operativa del pensamiento musical". Tesis de maestría, Universidad Nacional de La Plata, 2014. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/41539>.
- Calvo, Paco y Toni Gomila (eds.). *Handbook of cognitive science: An embodied approach*. San Diego: Elsevier, 2008.
- Castro-Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
- Clarke, David. "Music Autonomy Revisited". En *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton, 159-170. Nueva York: Routledge, 2003.
- Cook, Nicholas. "Epistemologies of Music Theory". En *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen, 78-106. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Cooper, Grosvenor y Leonard B. Meyer. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1963.
- Dahlhaus, Carl y Hans Heinrich Eggebrecht. *Was ist Musik?* Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1985.
- Davidson, Lyle y Patricia Welsh. "From Collections to Structure: The Developmental Path of Tonal Thinking". En *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*, ed. John A. Sloboda, 260-285. Oxford: Oxford University Press, 1988.

- De Jaegher, Hanne y Ezequiel Di Paolo. "Participatory Sense-Making: An Enactive Approach to Social Cognition". *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 6/4 (2007): 485-507.
- Deutsch, Diana. (ed.). *The Psychology of Music*, 3ª. ed. San Diego: Elsevier, 2012.
- Dissanayake, Ellen. *Art and Intimacy. How the Arts Began*. Seattle y Londres: University of Washington Press, 2000.
- Dussel, Enrique. "Meditaciones anticartesianas: sobre el origen del antidiscurso filosófico de la modernidad". En *Epistemologías del sur (perspectivas)*, ed. Boaventura De Sousa Santos y Paula Meneses, 283-330. Madrid: AKAL, 2014.
- Ehrenfels, Christian von. "Über Gestaltqualitäten". *Vierteljahrsschrift für Wissenschaftliche Philosophie* 14/3 (1890): 249-292.
- Fodor, Jerry. *The Modularity of Mind*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1983.
- Gabrielsson, Alf E. "Music Performance Research at the Millennium". *Psychology of Music* 31/3 (2003): 221-272.
- . (ed.). *Action and Perception in Rhythm and Music: Papers Given at a Symposium in the Third International Conference on Event Perception and Action*. Estocolmo: Royal Swedish Academy of Music, 1987.
- Glennie, Evelyn. *Good Vibration: An Autobiography*. Londres: Arrow Books, 1990.
- . "Hearing Essay".
<http://www.evelyn.co.uk/Resources/Essays/Hearing%20Essay.pdf> (consulta 07/12/2012).
- Grosfoguel, Ramón. "Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality". *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* 1/1 (2011). <https://escholarship.org/uc/item/21k6t3fq>.
- Hanslick, Eduard. *De lo Bello en la Música*, trad. Alfredo Cahn. Buenos Aires: Ricordi, 1977 [1ª., en alemán, 1854].
- Helmholtz, Hermann von. *The Sensations of Tone*, trad. Alexander Ellis. Nueva York: Dover, 1954.
- Holguín Tovar, Pilar y Favio Shifres. "Escuchar música al sur del Río Bravo: desarrollo y formación del oído musical desde una perspectiva latinoamericana". *Revista Calle 14* 10/5 (2015): 40-53.
- Hunter, Mary. "'To Play as if from the Soul of the Composer': The Idea of the Performer in Early Romantic Aesthetics". *Journal of the American Musicological Society* 58/2 (2005): 357-398.
- Jackendoff, Ray. *Consciousness and the Computational Mind*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1987.
- Johnson, Mark. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 2007.
- Kidd, James, José Medina y Gaile Pohlhaus (eds.). *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*. Oxon y Nueva York: Routledge, 2017.

- Lerdahl, Fred y Ray Jackendoff. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1983.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte o Sobre los Límites en la Pintura y la Poesía*, trad. Javier Merino. Buenos Aires: El Ateneo, 1946 [1ª., en alemán, 1766].
- Mama, Amina. “¿Es ético estudiar África? Reflexiones preliminares sobre la investigación académica y la libertad”. En *Epistemologías del sur (perspectivas)*, ed. Boaventura de Sousa Santos y María Paula Meneses, 487-516. Madrid: AKAL, 2014).
- Massey, Rignald y Jamila Massey. *The Music of India*. Londres: Abhinav publications, 1996.
- McDermott, Josh H., Alan F. Schultz, Eduardo A. Undurraga y Ricardo A. Godoy. “Indifference to Dissonance in Native Amazonians Reveals Cultural Variation in Music Perception”. *Nature* 535/7613 (2016): 547-550.
- Méndez, Lourdes. “Construir jerarquías: el entramado del poder, del sexo y de la etnicidad en los mundos del arte contemporáneo”. En *Género y cultura en el África Subsahariana: antropología, literatura, arte y medicina*, ed. Aurelia Martin, Casilda Velasco y Fernanda García, 201-234. Barcelona: Bronce-Planeta, 2002.
- Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Mignolo, Walter D. “‘Un paradigma otro’: colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico”. *Dispositio/n* 25/52 (2005): 127-146.
- . “La Razón Postcolonial: Herencias Coloniales y Teorías Postcoloniales”, *AdVersuS. Revista de semiótica* 2/4 (2005). http://www.adversus.org/indice/nro4/articulos/articulo_mingolo.htm#mingolo;
- Mithen, Steven. *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language Mind and Body*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005.
- Moran, Nikki. “Music, Bodies and Relationships: An Ethnographic Contribution to Embodied Cognition Studies”. *Psychology of Music* 41/1 (2011): 7.
- Muller, Carol y Janet Topp Fargion. “Gumboots, Bhaca migrants, and Fred Astaire: South African worker dance and musical style”. *African Music* 7/4 (1999): 88-109.
- Narmour, Eugene. *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity: The Implication-Realization Model*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- . *Beyond Schenkerism*. Chicago: University of Chicago, 1977.
- Peretz, Isabelle y Max Coltheart. “Modularity of Music Processing”. *Nature Neuroscience* 6/7 (2003): 688-691.
- Perman, Tony. “Dancing in Opposition: Muchongoyo, Emotion, and the Politics of Performance in Southeastern Zimbabwe”. *Ethnomusicology* 54/3 (2010): 425-451.
- Pohlhaus, Gaile. “Varieties of Epistemic Injustice”. En *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*, ed. Ian James Kidd, José Medina y Gaile Pohlhaus, 13-26. Oxon y Nueva York: Routledge, 2017.
- Seashore, Carl. *The Psychology of Music*. Nueva York: McGraw Hill, 1938.

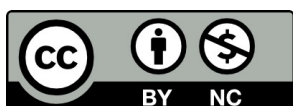
- Shifres, Favio. Mauro Valicente y Nicolás Sicilia. "Contribuciones desde la experiencia musical al debate sobre la naturaleza de la mente". *Revista de Psicología de la UNLP* (en prensa).
- Shifres, Favio. "Música y Psicología. El encuentro disciplinar desde una perspectiva plural". *Revista del Instituto de Investigaciones Musicales Carlos Vega* (en prensa).
- . "Revisando algunas Categorías para pensar la música: contra el desperdicio de nuestra experiencia musical". *Percepta. Revista de cognição musical* 4/2 (2017): 17-31.
- . "Relaciones entre psicología y musicología en el derrotero de la interpretación musical". *Revista de historia de la psicología* 27/2-3 (2006): 21-29.
- Sloboda, John A. "Does Music Mean Anything?". *Musicae Scientiae* 2/1 (1998): 19-31.
- . *The Musical Mind: The cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1986.
- Small, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. 1998.
- Stumpf, Carl. *Tonpsychologie* 2. Leipzig: Hirzel, 1890.
- Teo, Thomas y Angela R. Febbraro. "Ethnocentrism as a Form of Intuition in Psychology". *Theory & Psychology* 13/5 (2003): 673-694.
- Turino, Thomas. *Music as as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Wason, Robert W. "Musica Practica: Music Theory as Pedagogy". En *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen, 46-77. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Wundt, Wilhem Max. *Grundzüge der Physiologischen Psychologie*. Leipzig: Engelmann, 1874.

Sonografía de la pampa: las *Pampeanas* (1947-1954) de Alberto Ginastera en el contexto del primer peronismo

Omar Corrado

Revista Argentina de Musicología 19 (2018), 105-141.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Sonografía de la pampa: las *Pampeanas* (1947-1954) de Alberto Ginastera en el contexto del primer peronismo

Las tres obras que con el título de *Pampeanas* compone Alberto Ginastera son contemporáneas de las reflexiones filosóficas de Carlos Astrada que tematizan ese paisaje, determinante en la constitución del mito gaucho y su proyección en la historia argentina hasta mediados del siglo XX. Ambos campos disciplinares, música y filosofía, apelan a distintas herramientas conceptuales y sensibles para referir a esa geografía. A través de ellas emergen temporalidades diferentes, superpuestas, manifestadas en marcos teóricos, materiales y técnicas de distinta profundidad histórica, cuyas repercusiones ideológicas y estéticas en el contexto cultural y político de la época analiza el presente trabajo. Se exploran asimismo las relaciones entre historicidad y mito, entre la pampa pensada y representada en la continuidad de tradiciones decimonónicas y la contemporaneidad tanto del campo productivo de la época como de los lenguajes que lo metaforizan.

Palabras clave: Alberto Ginastera, Carlos Astrada, *Pampeanas*, pampa argentina, peronismo

Sonography of the Pampa: the *Pampeanas* (1947-1954) by Alberto Ginastera in the Context of the First Peronism

The three works that under the title of *Pampeanas* composes Alberto Ginastera are contemporary with the philosophical reflections of Carlos Astrada that thematize that landscape, determining the constitution of the gaucho myth and its projection in Argentine history until the middle of the twentieth century. Both disciplinary fields, music and philosophy, appeal to different conceptual and sensitive tools to refer to that geography. Through them emerge different temporalities, superimposed, manifested in theoretical frameworks, musical material and compositional techniques of different historical depth, whose ideological and aesthetic repercussions in the cultural and political context of the time the present article analyzes. Also explored are the relationships between historicity and myth: between the thinking and representation of the Pampa within the continuing traditions of the nineteenth century and contemporaneity—both in the field of production and in the metaphors employed to refer to it.

Keywords: Alberto Ginastera, Carlos Astrada, *Pampeanas*, Argentine “Pampa”, Peronism

La pampa no es exclusivamente el medio físico, sino incluso ya una definida modalidad o estructura existencial del hombre argentino: vale decir que es también pampa espiritual. Ella es el plano horizontal sobre el que se proyecta y despliega su ser . . . no es nuestro hombre, sino la pampa, la esencia de la realidad, de su realidad misma, el constituto de su estructura ontológica.¹

Cada vez que crucé la pampa o viví en ella por un tiempo, mi propio espíritu se inundó de impresiones cambiantes, ya alegres, ya melancólicas, algunas llenas de euforia y otras de una profunda calma. Desde mi primer contacto con la pampa, despertó en mí el deseo de escribir una obra que pueda reflejar esos estados de mi espíritu. Ya en algunos momentos de mi ballet *Estancia* el paisaje aparece como el verdadero protagonista, imponiendo su influencia sobre los sentimientos de los personajes. Sin embargo, mi deseo fue el de escribir una obra puramente sinfónica, gobernada por leyes de estricta construcción musical, pero cuya esencia participaría de mis sentimientos subjetivos.²

Estas manifestaciones producidas por dos representantes significativos de, respectivamente, la filosofía y la composición musical argentinas hacia mediados del siglo XX definen un territorio de afinidades que incitan a profundizar sus consecuencias. Ambos textos emergen durante el primer peronismo, período de la historia política argentina denominado con frecuencia peronismo clásico (1945-1955), del cual Carlos Astrada fue, en los primeros años, su representante más destacado en el campo filosófico. Alberto Ginastera, proveniente de otras franjas del campo cultural de la época, no adhirió a ese movimiento; fue más bien destinatario de sus arbitrariedades,³ aunque encontró en algunos de esos espacios acogida circunstancial para su vocación por la gestión

-
1. Carlos Astrada, *El mito gaucho* (Buenos Aires: Ediciones Cruz del Sur, 1948), 14.
 2. Alberto Ginastera en Gilbert Chase, "Alberto Ginastera: Argentine Composer", *The Musical Quarterly* 43/4 (1957): 445. Todas las traducciones son nuestras. Sobre las fuentes escritas de y sobre Ginastera, véase Deborah Schwartz-Kates, *Alberto Ginastera. A Research and Information Guide* (Nueva York y Londres: Routledge, 2010).
 3. Las relaciones de Ginastera con el peronismo fueron contradictorias. Exonerado en 1945 de su cátedra en el Colegio Militar de la Nación por firmar un manifiesto democrático y aprovechando la obtención de una beca Guggenheim se trasladó a los Estados Unidos. Allí publicó en 1946 un texto en la revista *Modern Music* sobre la temporada musical argentina del año anterior con un título significativo en relación con el momento político, en el cual informa que las sociedades musicales tuvieron escasa actividad, o ninguna, como el Grupo Renovación, y espera que la situación política se aclare en 1946. Alberto Ginastera, "Political Shadow in Argentine Music", *Modern Music* 23/1 (1946): 64-65. Pero en 1949 fue nombrado Director del recientemente creado Conservatorio de Música y Arte Escénico de la provincia de Buenos Aires, durante la gobernación peronista de Domingo Mercante, inaugurado el 18 de mayo de 1949 en La Plata (*Democracia*, 19 de mayo 1949, 5). Dejado cesante en 1951, se lo reincorpora luego de la caída de Perón. Fue jurado de concursos en espacios oficiales en numerosas ocasiones, sus obras no tuvieron dificultades sustanciales para ser ejecutadas y buena parte de su música para cine fue compuesta en la década peronista, para films cuyos directores y sellos coincidían frecuentemente con el oficialismo.

institucional. Su desarrollo artístico, aun con dificultades, no fue obstaculizado por las políticas gubernamentales.

La pampa como eje vertebrador de esta convergencia se proyecta al título de una serie de composiciones que Ginastera denominó precisamente Pampeanas, constituida por tres piezas instrumentales: la primera, op. 16 para violín y piano (1947); la segunda, op. 21 para chelo y piano (1950) y la tercera, op. 24 (1954) para orquesta. Rodeado por un conjunto de textos que procesan las concepciones filosóficas de su maestro Martin Heidegger, *El mito gaucho* (1948) concentra en ese momento las preocupaciones de Astrada por fundar una ontología local en la que convergen los poderes de la tierra, la historia y el mito, y cuya sede es el paisaje pampeano. Ese espacio se instituyó desde comienzos del siglo XIX como emplazamiento simbólico e ideológico de la Nación, escenario en que cada generación irá depositando sucesivamente, como capas geológicas superpuestas, sus respectivos proyectos, obsesiones políticas, utopías y desencantos.

Intentamos aquí una puesta en relación de estas dos series, reflexión filosófica y creación musical, ancladas en *El mito gaucho* y las Pampeanas, flanqueadas a su vez por materiales complementarios, que permitirán renovadas bifurcaciones y consecuencias. Cada una de las disciplinas tematiza, con sus propios recursos, un espacio común en la misma época. Ambas constituyen puntos provisorios de llegada de prolongadas tradiciones que incluyen, con distintas inflexiones, por una parte, la literatura del Salón Literario en torno de 1837 —“umbral escriturario de un paisaje que poco a poco se irá construyendo como tradición”—,⁴ los ensayos sarmientinos, la épica de Martín Fierro, la literatura de Lucio V. Mansilla, Eduardo Gutiérrez, Rafael Obligado, Joaquín V. González, Eugenio Cambaceres, Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones, las reinterpretaciones vanguardizantes de Ricardo Güiraldes y Jorge Luis Borges o la ensayística de interpretación nacional de Manuel Gálvez, Ezequiel Martínez Estrada y Eduardo Mallea, para mencionar sólo unos pocos ejemplos. Por otra parte, y en un listado igualmente incompleto, desde fines del siglo XIX la música del llamado primer nacionalismo —Alberto Williams, Julián Aguirre— hace eje en especies y materiales folclóricos de la llanura central como significante privilegiado del país, en muchos casos revelado en los títulos mismos de las piezas. Establece así un paradigma de articulación

4. Graciela Montaldo, *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural* (Rosario: Beatriz Viterbo, 1993), 39. Desde ese comienzo, su ejemplar recorrido de la pampa literaria, que incluye las figuras paradigmáticas que consignamos luego, culmina en los textos contemporáneos de Piglia, Saer y Aira.

estética entre música y nación en el que se vuelcan luego obras de Felipe Boero, Carlos López Buchardo, Floro Ugarte, Gilardo Gilardi o Carlos Guastavino, para procesarse con procedimientos de la contemporaneidad en Juan José Castro o Luis Gianneo, así como en numerosas piezas del mismo Ginastera. Podría conjeturarse así que una parte significativa de la cultura argentina está atravesada por un deseo de pampa.

La relación que tratamos de establecer entre estos dos protagonistas no es de índole fáctica; al menos no disponemos de pruebas documentales de que lo sea, a pesar de unas pocas verbalizaciones del compositor y afirmaciones escasas sobre música del filósofo: nada indica, hasta ahora, que haya habido diálogo ni repercusiones recíprocas de sus realizaciones en esos años. Se trata entonces de una indagación a partir de lo inmanente de las obras, suscitada por la recurrencia, solidez y contemporaneidad de ese núcleo conceptual, sensible y metafórico que incita a una escucha transversal, migrante, entre estos dos universos de sentido; un ejercicio interpretativo sobre un conjunto restringido de objetos que se glosan mutuamente.

Se imponen algunas consideraciones metodológicas. La primera de ellas concierne a la elección de obras con títulos explícitos, es decir, que exceden el anonimato del nombre propio⁵ —género, opus, número—, la opacidad semántica. En este orden, entendemos el título como uno de los estratos textuales que la obra corporiza y que “nunca es redundante en música por la heterogeneidad de los lenguajes en presencia”,⁶ la distinta materia que introduce. Una de sus funciones es la de persuasión: incitan y orientan la escucha, circunscriben la polisemia a los campos de significación que sugieren. Si bien es relativamente autónomo, resulta, como señala Escal, tributario de la situación y circunstancias del discurso, remite a otros títulos, por lo que hay que reubicarlo en la sociabilidad de su tiempo. El “título metafórico”, agrega Stefani, “es un notable impulso a la interpretación”, capaz de colocar a la música en el “proceso de semiosis continua que la pone en conexión con todo el universo cultural”.⁷ Las piezas de Ginastera portan como subtítulos “rapsodia”, las dos primeras, y “pastoral”, la tercera; indican así su pertenencia

5. Véase Gino Stefani, “Musica e titoli: i *Preludi* di Debussy”, *Nuova Rivista Musicale Italiana* 10/4 (1976): 596-616.

6. Françoise Escal, *Aléas de l'oeuvre musicale* (Paris: Hermann, 1996), 185. Escal desglosa las múltiples circunstancias que presiden la adjudicación de títulos, entre ellas, la impostura o las vicisitudes de la circulación o el mercado. La referencia al espacio pampeano en los títulos ginasterianos, aunque puedan obedecer a razones de esta naturaleza, o a la conveniencia estratégica del toque exótico para el mercado internacional comanditario de estas obras, es índice de una consecuente voluntad referencial, reiterada desde sus primeras obras y sostenida por breves textos ocasionales que conocemos de él. El hecho de unificar bajo el nombre de *Pampeanas* piezas de contenido y alcance estético considerablemente diversificado señalan sucesivos y solidarios intentos de relación musical con ese entorno.

7. Gino Stefani, *La competenza musicale* (Bologna: Clueb, 1982), 178.

a géneros corrientes en la historia internacional de la música. En cambio los títulos —Pampeanas— inscriben una diferencia en ellos, le imprimen una marca contextual que las radica en un espacio geográfico y cultural particular. Las alusiones a ese espacio, además de constituir ya un acervo nutrido y afianzado en la música argentina de la época, aparecen en otras piezas de Ginastera; no hay razones contundentes entonces para descartar la presencia de esas asociaciones en el proceso de composición y recepción de estas obras. En última instancia, aceptar esta convención es condición *sine qua non* para los desarrollos que siguen.

Dado el profuso repertorio que alude, con distintas denominaciones, a este paisaje en sus títulos, la restricción al ciclo de Pampeanas resulta drástica, pero tiene la ventaja de concentrar y homogeneizar el corpus para ensayar en él operaciones potencialmente extensibles a otros repertorios. Estas se ejecutan, además, sobre aquellos aspectos de las obras que lo habilitan. No se trata entonces de un análisis integral de las mismas, sino de lo que retienen los filtros conceptuales que se aplican. El mismo principio rige para el diálogo con los textos de Astrada.

Como en otros momentos y contextos, en las propuestas de los nacionalismos son los intelectuales de las urbes quienes erigen en una geografía rural, considerada originaria y no contaminada, la roca en la cual anclar las esencias patrias. “La literatura visita el campo pero vive en la ciudad”, escribe Sarlo;⁸ también la música. Si, como sostiene Astrada, “lo telúrico (...) viene determinando desde su humus originario al hombre en su ser y en sus empresas”⁹ y el paisaje configura a quienes viven en él hasta, en el caso de la pampa, totalizar la representación de la nación, ¿de qué manera lo hace en los habitantes urbanos y cosmopolitas que desde las grandes capitales edifican sobre él sus especulaciones intelectuales y sus obras artísticas? La experiencia de Alberto Williams en y con la pampa desde finales del siglo XIX es, aunque intermitente y ficcionalizada, concreta, a juzgar por sus escritos. La verosimilitud de sus relatos sobre incursiones en las estancias bonaerenses se sostiene por su pertenencia a una clase social entre cuyos miembros se contaban antiguas familias de propietarios rurales. La de compositores posteriores, como Juan José Castro o Ginastera, no lo parece, a menos que tomemos en cuenta la posición de Buenos Aires en el cercano campo en que se asienta y desde el cual

8. Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas* (Buenos Aires: Ariel, 1995), 22. Indica además que los mitos también provienen de la ciudad: “el campo como lugar del origen nacional es un mito urbano”, *Ibid.*, 23.

9. Carlos Astrada, *Tierra y figura* (Santiago del Estero: Ameghino, s/f [1963]), 10.

puede incidir en la construcción de sus subjetividades espaciales; o bien, eventualmente, los límites difusos entre campo y ciudad, poetizados por Borges. El paisaje vivencial de Astrada antes de la escritura de *El mito gaucho* es, básicamente, el de las sierras de su Córdoba natal, sucedido por las del sur alemán donde realiza sus estudios, antes de radicarse en las ciudades de la llanura argentina. Pero sería erróneo buscar un fundamento exclusivamente fáctico para estas obsesiones. La experiencia empírica personal, si bien constituye una mediación poderosa entre la realidad y los imaginarios sociales e individuales que convoca, no es determinante. Más que con la materialidad de la tierra, ellos sintonizan sobre todo con un cuerpo de textos y obras musicales trabajados ya por el productivo cruce de lo rural y lo cosmopolita, lo arcaico y la contemporaneidad, lo folclórico y lo culto, de prolongado arraigo a través de generaciones de argentinos: es desde ese suelo discursivo y sonoro que producen su propia pampa, especulativa y sensible.

Para ello, es preciso abandonar también el contenido predominantemente escópico asociado al paisaje, la “contaminación y saturación icónica” constitutiva de sus estereotipos.¹⁰ Las manifestaciones de Ginastera sobre su Pampeana orquestal indican que se trata de un espacio investido por la subjetividad del músico, próximo así de las categorías de “geografías emocionales” o “cartografías del sentimiento” propuestas por Joan Nogué y Anna Gibbs, respectivamente,¹¹ avances relevantes de la geografía cultural en relación con el espacio físico, contemporáneas asimismo de las preocupaciones por la “construcción ficcional del territorio”¹² de la arquitectura actual. Asimismo, es preciso tener presente el papel de los públicos en la decodificación, captura o no de los sentidos —espaciales, en este caso— que la obra dispara, ligados a su competencia como oyentes situados en un horizonte cultural definido.

Como es obvio, la filosofía y la música disponen de muy distintos recursos y capacidades referenciales para aludir a lo que por comodidad o economía llamamos pragmáticamente “realidad” y a sus “representaciones”,¹³ asimetría radical derivada de

10. Joan Nogué, “Paisaje y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales”, en *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*, dir. Toni Luna e Isabel Valverde (Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, s/f [2010]), 36.

11. Joan Nogué, “Paisaje y Comunicación”; Anna Gibbs, “Cartographies of Feeling: Another Tango in Paris”, *Emotion, Space and Society* 1/2 (2008): 102-105.

12. Pablo Ayerra, “La construcción ficcional del territorio” (conferencia dictada en el Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 12 de julio 2018).

13. Desde luego, una primera operación en este sentido es descartar cualquier tentación realista de relación entre el mundo y los textos, o “los sonidos y las cosas”, si se nos permite la paráfrasis del célebre título

su pertenencia a los universos de las prácticas discursivas y no discursivas, respectivamente, que dificulta cualquier aproximación simplista a sus posibles vasos comunicantes, rechaza todo empeño en relacionarlas término a término y se somete al riesgo del mallarmeano “demonio de la analogía”. No obstante, como “el sonido musical es exterior a nuestros dos principales sistemas de representación: las palabras y las imágenes. . . el sonido solo refiere al mundo a través de la analogía, por lo cual no puede hablarse de ella sin recurrir a la metáfora (salvo en los escritos técnicos)”.¹⁴

Componer la pampa¹⁵

Desprovistas del poderoso sostén que otorga la palabra, la imagen o las estructuras narrativas externas, estas obras instrumentales apelan a códigos y tecnologías de representación que podrían desglosarse, a efectos analíticos, en al menos tres órdenes interdependientes: en primer lugar, las configuraciones expresivas generales asociadas al paisaje en pactos de recepción, verbal y sonora, largamente cristalizados; luego, al uso de materiales provenientes de especies folclóricas de esta región o identificados con ella, y finalmente los lazos establecidos entre estructura y significado provenientes de obras previas del compositor en las cuales el soporte narrativo hizo explícito el referente.

Para Astrada “el hombre argentino, hombre pampeano. . . es constitutivamente un ser de la lejanía. . . Todo su ser es, en ocasiones, no infrecuentes, una sombra en fuga y dispersión sobre su total melancolía, correlato espiritual de la infinitud monocorde de la extensión”.¹⁶ Este registro de la distancia, el vacío, la tristeza y el enigma hegemoniza el *pathos* pampeano: “somos hombres de la pampa y llevamos adentrados su desolación y su misterio. . . El vago contorno pampeano es el contorno mismo de nuestra intimidad, la atmósfera despoblada y yerta que nuestros contenidos expresivos deben transponer antes de llegar a los seres y a las cosas”.¹⁷ Luego de examinar las interpretaciones de Sarmiento sobre el paisaje, Astrada concluye: “como consecuencia de la dispersión en

de Foucault. En un trabajo anterior, adheríamos a posiciones teóricas de inspiración lacaniana, que admiten la referencia artística a la realidad externa sólo en el plano de la simbolización, de la mediación del lenguaje, de lo que el discurso constituye como vínculo en el encadenamiento de significantes. Véase Omar Corrado, “Música argentina y producción del espacio: mapas, derivas”, *Revista Argentina de Musicología* 13 (2013): 91-130.

14. Christian Accaoui, “Les diverses formes de la métaphore et de l’analogie en musique”, en *Métaphore et musique*, dir. Taillandier-Guittard (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015), 13-40.

15. Parte de las consideraciones expuestas en este apartado fueron anticipadas en Corrado, “Música argentina y producción del espacio”.

16. Astrada, *El mito gaucho*, 11.

17. *Ibid.*, 13-14.

que flota, invade al habitante de nuestras llanuras la melancolía, que es asimismo un plano horizontal recorrido, en fuga, por el devaneo imaginativo. . . El hombre argentino, en su inacabable deslizarse sobre el plano de la melancolía es, en sentido particular, un metafísico de su propio destino”.¹⁸

Las *Pampeanas* de Ginastera están habitadas por este registro. Domina, estratégicamente, los comienzos de las tres piezas, que destilan así una expresividad concentrada, modulada hacia otros horizontes en sus desarrollos. Se inician en un tempo lento y fraseo libre, *piano*, con sonidos prolongados, detenidos en una nota *pivot* de donde surgen y al cual llegan melodías extensas, en diversas variantes de modos menores, con predominio del frigio. La densidad es tan escasa que, en la primera de ellas, acentuada por la apertura registral y el consiguiente efecto de espacialidad, evoca una sensación de vacío (ejemplo 1). Enuncian un canto elegíaco, reconcentrado, reflexivo, con puntuaciones o ecos igualmente escuetos, en particular, en las piezas impares.

Ejemplo 1. *Pampeana N° 1*, comienzo.¹⁹

Violín

Piano

Lento e liberamente ritmato ♩ = 50

p *mp* *p*

lasciar vibrare

Estas características aparecen en numerosos segmentos de las tres obras. En la sección central de la pieza para chelo, sobre un ostinato bimodal, con pie rítmico asociado a la milonga —otra especie pampeana— que se extiende durante veintidós compases, la melodía oscila entre unos pocos sonidos consecutivos a los que se exige una expresión intensa que contrasta con el estatismo impasible del acompañamiento (ejemplo 2).

18. Ibid., 15.

19. Las transcripciones fueron realizadas por Hernán D. Ramallo (Ejemplos 1-3; 6-9) y Facundo Rubino, a quienes agradecemos su colaboración.

Ejemplo 2. *Pampeana N° 2*, cifra 12.

Violonchelo *arco*
mf vibrato e con molta espressione

Piano
sempre pp (sino al fine del movimento)

The score is in 2/4 time with a key signature of three flats. The Violonchelo part is marked *arco* and *mf vibrato e con molta espressione*. The Piano part is marked *sempre pp (sino al fine del movimento)* and features a dense, rhythmic accompaniment.

Tema y ostinato configuran, en su despojamiento, uno de los momentos más significativos de esta modalidad: el comienzo del tercer tiempo de la *Pampeana N° 3* (ejemplo 3). Los timbres asociados a significantes campestres del oboe y el corno inglés, sobre el plano —¿horizonte?— reiterativo, casi inmóvil de la flauta, en ese contexto introspectivo, sugieren la quietud, la “infinitud monocorde de la extensión”.

Ejemplo 3. *Pampeana N° 3*, 3er. movimiento, comienzo.

Largo con poetica esaltazione ♩ = 56

Flauta 1 *p* 3

Flauta 2 *p* 3

Oboe *mp molto espress*

Fl. 1 5

Fl. 2 3

Ob. *mp molto espress*

The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features three staves: Flauta 1, Flauta 2, and Oboe. The Flauta parts are marked *p* 3, and the Oboe part is marked *mp molto espress*. The tempo is *Largo con poetica esaltazione* with a metronome marking of ♩ = 56. The Fl. (Flauto) part is marked 5, and the Ob. (Oboe) part is marked 3.

Pero restringida a esas características, el referente permanecería anónimo, inespecífico: podría tratarse de cualquier paisaje de similares características, aludido por recursos de representación comparables. Es necesario entonces inscribir en estas configuraciones generales materiales que las modalicen, para territorializarlas en un

espacio geocultural más definido. Para ello, el compositor, en línea con conductas generalizadas en las músicas “nacionales”, recurre a elementos del folclore regional,²⁰ a lo que suena o sonó, con diverso grado de verosimilitud, en esa topografía, a la reconstrucción de una sonósfera que consolide el lazo entre estructura y lugar.

Uno de esos recursos consiste en la alusión, en las *Pampeanas*, a especies representativas del folclore de la llanura.²¹ Guillermo Scarabino releva la aparición en estas obras de giros melódicos característicos emparentados con o incluidos en canciones como el triste,²² que devienen figuras idiomáticas en el lenguaje del compositor. Esos giros reconocerían una forma primaria estadísticamente más reiterada, consistente en la secuencia interválica de segunda mayor descendente, tercera mayor ascendente y cuarta justa descendente, tal como la expone el oboe en los compases cuatro y cinco del ejemplo anterior (véase ejemplo 3). La variante que le sigue en cantidad de apariciones reemplaza la tercera mayor por la menor y se incluye en una progresión lineal de quinta descendente; su paradigma es la melodía del violín en la *Pampeana N° 1*.²³

Estas formas primarias proliferan, nos dice Scarabino, en ocho variantes interválicas para constituir un conjunto de diez estructuras emparentadas; en las *Pampeanas* encontramos siete de ellas. Distribuidos a lo largo del corpus, estos segmentos marcan el resultado expresivo y activan a la vez el imaginario espacial de oyentes culturalmente competentes.

20. Consideraciones similares desarrolla, desde la teoría tópica, Melanie Plesch, “The Learning Style in Argentine Music: Topic Simultaneity and Rhetorics of Identity in the Work of Carlos Guastavino”, *Revista Portuguesa de Musicología* 4/1 (2017): 124.

21. En una conferencia pronunciada en 1960, Ginastera recorre las músicas tradicionales de las regiones argentinas y con respecto al folclore de la Pampa señala: “Gatos, triunfos, huellas, la firmeza y el palito, son las danzas de la región pampeana; décimas, estilos y tristes son sus melancólicas canciones que tienen generalmente tono amoroso”. Alberto Ginastera, “150 años de música argentina”, en *Homenaje a la Revolución de Mayo 1810-1960*, ed. Octavio Derisi Octavio (Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1960), 45. En este texto, curiosamente, el autor no menciona entre las especies folclóricas argentinas al malambo, tan frecuente en sus obras.

22. Isabel Aretz localiza en una cita de Félix de Azara, quien estuvo en el Río de la Plata entre 1781 y 1801, las primeras referencias a yaravíes o tristes provenientes del Perú, adaptados luego en otras regiones e incluso en otros países, y que toma a veces el nombre de especies afines —décima, estilo, cielito cantado, etc.— Vega lo ratifica y lo encuadra a la vez en el cancionero ternario colonial y en el cancionero platense. Isabel Aretz, *El folclore musical argentino* (Buenos Aires: Ricordi, 1952), 135-136 y 138; Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina, con un ensayo sobre la ciencia del folclore*, 2ª. ed. (Buenos Aires: Losada, 2010), [1ª. ed. 1944], 156-158 y 217. Es también un triste el material central de la notable pieza sinfónica compuesta por el uruguayo Eduardo Fabini llamada precisamente *Campo* (1910-1922).

23. Compases 4-5 después de cifra 3. Ambos ejemplos en Guillermo Scarabino, *Alberto Ginastera. Técnicas y estilo (1935-1950)* (Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina, 1996), 59-60.

Esa asociación se fortalece si colocamos en serie las *Pampeanas* con otras obras previas de Ginastera. Así, el clima expresivo y su soporte estructural aparecen claramente en el “Triste pampeano” del ballet *Estancia* (1941), el “Triste” de las *Cinco canciones populares argentinas* (1943) y el de los *Doce preludios americanos* (1944). En el primero de ellos, entonado sobre un texto del *Martín Fierro*, el gaucho canta con su guitarra “sentidos lamentos / de aquel que en duros momentos / nace, crece, vive y muere”, mientras que en el segundo el texto refiere a penas del amor no correspondido, dos versiones, existencial y sentimental, del desamparo. Astrada conecta estos estados de ánimo con el paisaje: “Si, como se ha dicho, el paisaje es un estado de alma, las ‘lágrimas de las cosas’ representan el sedimento humano impalpable que estirpes y seres depositaron en él, animando su *humus*, dándole esa atmósfera, insinuada por múltiples signos, de vida declinante o de vida fenecida”.²⁴

De manera similar a los esbozos de tristes que transitan las *Pampeanas*, estas piezas presentan un despojamiento extremo: la disposición antifonal de voz e instrumentos adelgazan la textura, reducida a extensos pasajes monódicos al borde del silencio, que afloran o se sumergen fugazmente en él. Y el silencio, para Astrada, constituye

el único monumento del pasado de la pampa. . . . Es que la palabra, moldeada sobre una realidad insinuada y velada al mismo tiempo, adviene siempre desde un fondo de silencio que la potencia porque revela lo que éste oculta y pugna por manifestarse. Palabra y silencio, mejor dicho, canto y silencio –porque primero fue el canto, el verso y después la palabra de la prosa– son dialécticamente antinómicos y encuentran su síntesis, esto es, el todo de la estructura en que ellos se integran en la comunicación del hombre con el hombre y en el diálogo de éste con su paisaje, comunicación que, a su vez, está hecha también de silencios.²⁵

Y concluye: “la teluria pampeana está, pues, inscripta en los signos rúnicos del silencio”.²⁶

De esas “huellas rúnicas del silencio” pampeano emerge el canto de *Martín Fierro* en el que funda Astrada el retorno del gaucho, trasuntado en mito. Si en *Estancia* la “voz” del gaucho es textual, por la incorporación de estrofas del poema de Hernández, en innumerables obras de Ginastera la alusión es oblicua, simbolizada, como se ha señalado

24. Astrada, *Tierra y figura*, 13.

25. *Ibid.*, 74.

26. *Ibid.*

infinidad de veces, por el acorde que producen las cuerdas al aire del instrumento con que acompaña su canto: la guitarra. Esos sonidos coinciden, además, con los del violín y el chelo —en este último, con la excepción del do— a los que dedica las dos primeras *Pampeanas*, parentesco que el compositor aprovecha en sus elaboraciones, en particular en las cadencias y en el recurso a modos de ejecución característicos de la guitarra, como el rasguído, trasladado al violín.

Sería excesivo consignar aquí las innumerables apariciones de esta configuración en todas y cada una de las *Pampeanas*. Van desde las más icónicas, como el arpegio que abre la primera de ellas (ver ejemplo 1), a su inserción en contextos pentáfonos (comienzo de la segunda) hasta su enunciación fragmentada e interferida en el número inicial de la tercera. Una vez más, como ocurriera con el gesto derivado del triste, el colocarla en la apertura de sus piezas acrecienta su valor indicial. Los sonidos de este acorde, además de su contenido simbólico, funcionan como elemento estructural. Scarabino estudia las propiedades interválicas del mismo, de las cuales Ginastera deriva parte de sus materiales temáticos y armónicos, lo que puede observarse en fragmentos melódicos, superposiciones y construcciones temáticas de estas piezas, en las que el elemento cuartal colorea los campos de alturas.

Una disposición frecuente es su despliegue en veloces arpeggios ascendentes unidireccionales, característicos de los movimientos rápidos del compositor, que generan un momento constructivo relevante en el segundo tiempo de la pieza orquestal (ejemplo 4). Los intervalos del acorde, horizontalizados y transpuestos, producen un tejido imitativo no tonal. Cada línea expone las tres primeras notas del arpegio en sucesivas octavas, las reitera a partir del segundo sonido y de allí en adelante se congela como ostinato bajo el cual se acumulan las configuraciones similares de las demás voces. La textura deviene así un contrapunto de *ostinati*, en el cual las imitaciones están calculadas para ir completando el total cromático: lo que importa aquí es la administración progresiva de la saturación cromática en base al poder unificador del intervalo.

Ejemplo 4. *Pampeana N° 3*, 2° movimiento, cifra 12 de ensayo (reducción).

Astrada circunscribe lo que tal vez pensaría como *Stimmung* pampeana a expresiones de la tristeza, la añoranza o la aflicción, aunque el repertorio folclórico de esta región abunda en especies de caracteres opuestos, manifestados especialmente en las danzas. El pensamiento formal ginasteriano, organizado con frecuencia en base a la yuxtaposición de secciones contrastantes lento-rápido —dicho sea para simplificar—, con casi nada en el medio, saca partido de estas situaciones antitéticas que le brindan las especies folclóricas. Las *Pampeanas*, con las oposiciones entre “calma” y “euforia” que el autor consignara en el programa para su tercera pieza del ciclo, lo ratifican y amplían así la enciclopedia de referencias disponibles al lugar, basadas en sus expresiones nativas. Es Juan Francisco Giacobbe, compositor y escritor consustanciado con el peronismo quien, en línea con el determinismo del suelo predicado por Astrada, extiende el repertorio producido en/por la pampa. En efecto, en estos mismos años afirma que la llanura, con sus “horizontes inalcanzables y planos, los campos de verde igual y los cielos de una mutación caprichosa y rica, nos cambian los ritmos solemnes del norte, por la danza centáurica y la épica de los galopes . . . la llanura da un canto y una danza dionisiaca . . . el canto de las libertades efusivas”.²⁷

27. Juan Francisco Giacobbe, “La Argentina se expresa en su música”, en *Argentina en marcha*, ed. Comisión Nacional de Cooperación Intelectual, vol. 1 (s/l: s/e, s/f [1947]), 100. Poco antes, Oreste Schiuma observaba como característica primera en la música argentina “el fenómeno de la soledad y la extensión”, un medio para “evadirse de la cósmica soledad”, a lo que sucedió la aparición de danzas como producto de una sociabilidad incipiente, por la cual “el campo argentino despertó a la vida orgánica de la colectividad”. Oreste Schiuma, *Música y músicos argentinos* (Buenos Aires: s/e, 1943), 13-14.

En algunas secciones de estas piezas los ritmos folclóricos enérgicos, extrovertidos o impetuosos, provienen de danzas tradicionales identificables. Así, Scarabino atribuye rasgos de gato —los predominantes— al final de la segunda *Pampeana*, de malambo al “Allegro vivace” de la misma pieza y de chacarera a pasajes como el “Allegro” de la primera. Con independencia de la adscripción específica a esas danzas, dificultosa por la semejanza de algunas de sus unidades formales mínimas y por la elaboración a que está sometido el material, fragmentos característicos de las mismas proliferan en estas obras. Los más recurrentes son los derivados de las hemiolas y birritmias que atraviesan el folclore argentino y latinoamericano, las sínkopas, las acentuaciones, los ritmos obstinados y el uso general de la repetición explícita prolongada —total o por franjas—, la sintaxis y las escalísticas asociadas a esas danzas. En el violento movimiento central de la tercera *Pampeana* se condensan algunas de las cualidades mencionadas, con el “acorde de la guitarra” irrigando un edificio textural armónicamente complejo (ejemplo 5).

Ejemplo 5. *Pampeana* N° 3, 2° mov., cc. 62-67 (reducción).

De manera similar a lo observado con el triste y sus derivados, estas propiedades estaban ya firmemente instaladas en el repertorio ginasteriano como marcas estilísticas que se trasladan a las *Pampeanas*. Su procesamiento de danzas y canciones criollas había sido difundido no sólo a través de las salas de concierto sino también a través del cine, en la música que Ginastera compuso para diversos films realizados en esos mismos años. En ellos, las especies folclóricas circunscriben y subrayan los paisajes en que se desenvuelve la trama, ya sea en sus configuraciones definidas, como la recurrente vidala o el malambo que ritma la cabalgata del protagonista por el monte santiagueño en *Malambo* (1942),²⁸ las vidalitas diegéticas de *Facundo, el tigre de los llanos* (1952) y de *Caballito criollo*

28. Las frecuentes cabalgatas que aparecen en los films de argumento histórico que integran este conjunto son en cambio mayoritariamente acompañadas por sonoridades épicas neutras en relación con el folclore.

(1953), los carnavales de *Nace la libertad* (1949), o bien en los aires de zambas, chacareras, huellas, estilos, triunfos que circulan en todos ellos.

Tradición, contemporaneidad: temporalidades

El texto de Astrada, por sus premisas y su instrumentalidad políticas, jerarquiza de manera ostensible el peso de la tradición en la constitución de su ontología pampeana. Su necesidad de construir un mito fuerte como instancia arcaica fundante lo impulsa a valorar una temporalidad circular, que radica en versos de *Martín Fierro* “porque el tiempo es una rueda / y rueda es eternidad”, de los cuales deriva el “destino gaucha”, su “karma pampeano”.²⁹ Esta concepción repetitiva del tiempo no es ajena, curiosamente, a procedimientos poéticos y estructurales de Ginastera, basados en el ciclo que representa un día en esa topografía: “pampa y cielo. Y entre ellos, alternativamente, el incendio de los días y la sombra de las noches”, dirá Astrada.³⁰ Ello se advierte en las canciones de *Las horas de una estancia*, en las sucesiones que organizan el ballet *Estancia*, ambas sostenidas por una estructura narrativa externa; o bien, más tarde, en la articulación serial inspirada en las ruedas del tiempo de la cosmología mesoamericana, como lo demostró Malena Kuss en su análisis de la *Cantata para América Mágica* (1960).³¹ En los dos primeros ejemplos, la temporalidad modula el paisaje, incide en las entonaciones afectivas de la música ligada a él y se proyecta a las subjetividades que construye.³²

El filósofo abre, no obstante, y también por razones de estrategia política,³³ resquicios por los cuales ingresa la historicidad en ese horizonte:

29. Astrada, *El mito gaucha*, capítulo 2. La concepción del mito es considerablemente más compleja en Astrada. El mito aparece, en el libro de 1948, como estructura ontológica primigenia, desde la cual proyectarse hacia las realizaciones de la historia: ambos, mito e historia, se articulan como medio de auto-comprensión y para sustentar su propulsión al presente y el futuro. Con todo, entendemos que el sustrato estático, esencialista —a pesar de las claves existencialistas del texto—, capitaliza el sentido de *El mito gaucha*. Astrada revisará esta postura más adelante, cuando adopte los principios del marxismo. Véase Roberto Montaña, “El concepto de mito en el libro de Carlos Astrada ‘El mito gaucha’” (tesis de licenciatura, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1995).

30. Astrada, *El mito gaucha*, 27.

31. Malena Kuss, “La certidumbre de la utopía: estrategias interpretativas para una historia musical americana”, *Boletín Música* 4 (2000): 4-23.

32. No podemos detenernos aquí en otros aspectos fundamentales de la temporalidad, problema constantemente jerarquizado en los escritos de Astrada y soporte fenoménico constitutivo de la música. Recordemos brevemente que la temporalidad del paisaje sólo puede ser teorizada, discursivizada por la filosofía, mientras que la música la encarna y despliega en la inmediatez sensible, interior de la escucha: ¿se manifestaría entonces en estas piezas una *durée* pampeana?

33. El devenir del mito gaucha desemboca, para Astrada, en el peronismo, del cual, como ya señaláramos, es portavoz intelectual en esos primeros años.

La “eternidad” de esta rueda no escapará, sin duda, a la historia en su marcha progresiva, pero sí apuntará (...) a otra finalidad, inaugurando una dimensión histórica constituida por la tensión dialéctica entre repetición simbólica y avance. Repetición y retorno, por la necesidad de retomar aquel remoto y subyacente acervo cultural, que nos ata a orígenes memorables; y de avance e incrementación, por el alumbramiento de lo nuevo, por el impulso de creación en la continuidad.³⁴

Humanizar, urbanizar y tecnificar la pampa, observa Astrada, es a la vez una necesidad y una tarea,³⁵ destinada a erigir allí un proyecto al cual son convocadas también las prácticas artísticas: “tenemos que descubrir las posibilidades estéticas —verdaderas promesas— del paisaje argentino”, en el que “hombre y naturaleza, encontrándose en un contorno estilizado, se conjuguen en unidad de expresión”.³⁶ Sería éste “un repertorio emocional y de acción para una obra de juventudes, poseídas de fervor constructivo”.³⁷ Si la materia prima proviene de la creación popular, “las piedras que ella proporciona necesitan pulimento: es decir, deben ser signadas y ceñidas por la forma”.³⁸ Este deber de forma del que emerge el objeto estético metaforiza a su vez el esfuerzo por ceñir la extensión ilimitada, por dibujar un contorno humano en el desamparo de la naturaleza.

A esa altura, hacía más de medio siglo que los compositores habían dado sucesivas respuestas a esa demanda, mediante la construcción de un extenso repertorio, de amplia difusión. Astrada no lo ignora; considera, probablemente, que el mismo no penetró en el mundo popular, que permanece “indiferente ante las transcripciones artísticas de los

34. Astrada, *Tierra y figura*, 78. Una vez más, lo que aquí consignamos recorta dramáticamente el alcance del pensamiento de Astrada sobre estas cuestiones. Sus indagaciones sobre el problema de la temporalidad y la historicidad, clave de bóveda del existencialismo de esos años, son centrales y constantes en su producción filosófica. Su consideración detallada escapa a nuestras competencias y a los propósitos de este trabajo. Esta y las demás problemáticas transitadas por el filósofo son estudiadas de manera abarcativa en el revelador volumen de Guillermo David, *Carlos Astrada. La filosofía argentina* (Buenos Aires: El cielo por asalto, 2004). Tratamos aquí sólo aquellos puntos que sugieren vínculos con la música que estudiamos, en plena conciencia de la historicidad restringida de lo musical que nos ocupa en esta sede en relación con la generalizada de la filosofía.

35. El término “tarea” conserva en Astrada el sentido de praxis que le es corrientemente asociado y que priorizamos aquí, pero adquiere una connotación más densa, derivada de las tradiciones filosóficas de las que proviene. Compromete los fundamentos de la filosofía como “tarea del pensar” (la “*Ausgabe des Denkens*” heideggeriana), el plano metafísico, como tarea existencial, y el de los proyectos en una realidad histórica concreta: “el hombre argentino es una tarea”. Astrada, *El mito gaucho*, 5.

36. Astrada, *El mito gaucho*, 43 y 44.

37. *Ibid.*, 13-14.

38. Carlos Astrada, “El ‘fenómeno’ Gardel interesa a los intelectuales”, *Esto es* 25 (18 de mayo 1954): 42.

motivos de nuestro folklore tan bellamente logrados por Aguirre, Williams, Ginastera y otros”.³⁹

En las *Pampeanas* se inscriben historicidades del material con diferente profundidad, en círculos concéntricos. Comienzan en los ciclos largos del folklore pampeano, seguidas por aquella que las coloca en la serie de la música académica argentina elaborada a partir del folklore desde fines del siglo XIX, en la cual se suceden las técnicas compositivas que dan cuenta progresivamente del estado del pensamiento compositivo internacional, con sintonías y desfasajes. Habría entonces una travesía que parte del folklore pampeano, se encarna en el primer nacionalismo y conduce a la modernidad de los años 30-40.⁴⁰ Otra secuencia es la que compromete la entera trayectoria compositiva del autor, iniciada formalmente en 1937, hasta 1954, que contiene en su interior el conjunto de las *Pampeanas* en el lapso de siete años comprendido entre la primera y la última.

Estas obras subsumen soluciones técnicas y expresivas previas cuyo punto de partida más cercano se sitúa, como señaláramos, en las realizaciones de compositores que procesaron esos materiales ya transitados por generaciones anteriores con los útiles provenientes de la modernidad neodiatónica, como Luis Gianneo o Juan José Castro. De ellos, además de los evidentes e imprescindibles referentes internacionales, hereda Ginastera la apertura hacia una mayor sintonía con la complejidad de los lenguajes contemporáneos en el manejo de los parámetros musicales y una conciencia más aguda y especulativa de los procesos formales.

En las piezas para dúos, este comportamiento es más cauteloso y la escritura se demora más en la producción de una instrumentalidad virtuosística inmediata. A pesar de ello, Ginastera ensaya diversas alternativas estructurales, sobre todo en el plano de las alturas, que expanden las posibilidades de la tonalidad tradicional. Promediando el siglo XX, la *Pampeana* N° 3 representa el punto de condensación y de llegada tanto de los procedimientos compositivos como de las intenciones referenciales a ese paisaje. Con respecto al desarrollo técnico, ingresan aquí de manera más consistente recursos protoseriales cuyo conocimiento el compositor ya había manifestado en obras anteriores,

39. Ibid. Adjudicar el carácter de transcripciones a las obras de estos autores es obviamente un error, derivado quizás del carácter de entrevista periodística de este texto.

40. Podría establecerse un paralelo con lo que ocurre en la literatura, en la cual el campo es “un espacio de mitos culturales donde se pueden inventar tradiciones sobre la base de un bricolaje de elementos separados de su origen campesino”. Sarlo, *Borges*, 24.

desde la melodía con los doce sonidos del tema del hechicero de *Panambí* (1937) hasta las de la *Sonata para piano N° 1* (1952), en la apertura de su segundo movimiento y en los lentos e insistentes ascensos del tercero,⁴¹ en el cual el proceso gradual de completamiento de los doce sonidos es similar al de esta *Pampeana*. En ella, la referencia al método es incomparablemente más significativa porque afecta niveles estructurales del discurso. Comienza como se ve en el Ejemplo 6.

Se desarrollan aquí dos procesos simultáneos: la constitución gradual de una melodía en el registro grave y las respuestas acórdicas en registros superiores. Así, en el comienzo chelos y contrabajos presentan, por progresiva acumulación, cinco sonidos del “acorde de la guitarra” —falta el *sol*, presente en las respuestas de los vientos—, a los que se agregan otros tres, ajenos —do, fa, fa[#]—. Flautas y celesta le superponen una síncopa característica, en terceras, que afirma la armonía en mi menor: ambos materiales trasladan a la nueva pieza referencias folclóricas populares y cultas. Luego, las cuerdas recomienzan sobre el mi e incorporan las notas faltantes en este plano para completar melódicamente los doce sonidos, a lo que se accede entonces por embates sucesivos a partir del mismo “*incipit*” a lo largo de doce compases.

El resto de las maderas, en cambio, depositan sobre ellas estructuras provenientes del arsenal técnico y conceptual de la contemporaneidad culta, en especial, del dodecafonismo. Así, los tres acordes que se suceden también por agregados sucesivos contienen los doce sonidos,⁴² organizados en superposiciones de tríadas —dos disminuídas y una mayor— y un cuarto sonido fuera de código en cada una de ellas,⁴³ que generan distinto grado de fricción con los otros planos de la textura. Este material queda completamente configurado en los compases 8 y 9.⁴⁴

41. El propio compositor identifica estos pasajes en la entrevista que se transcribe en Pola Suárez Urtubey, *Alberto Ginastera* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967), 68-74.

42. Suárez Urtubey (ibid., 35) presenta esquemáticamente estos acordes como base del primer movimiento, aunque no precisa su ubicación y su relación con los demás planos del contexto.

43. Corresponden a los *pitch class sets* 4-10 y 4-18 de la clasificación de Allen Forte.

44. El orden cronológico de aparición es sin embargo diferente: el segundo acorde de la mencionada secuencia aparece en primer lugar.

Ejemplo 6. *Pampeana N° 3, 1er. movimiento, comienzo.*

Adagio contemplativo ♩ = 60

allarg. - - - - a Tempo

Flautas 1-2

Oboe 1

Clarinetes 1-2

Fagotes 1-2

Celesta

Violonchelos

Contrabajos

Adagio contemplativo ♩ = 60

allarg. - - - - a Tempo

Fl. 1-2

Ob. 1

Cl. 1-2

Fg. 1-2

Cel.

Vlc.

Contrb.

allarg. - - - - a Tempo

Una vez cumplido este ciclo, en el compás siguiente aparece en la viola una línea melódica serial derivada del grupo de tres acordes precedente, leídos en sentido directo por voces. El primer segmento encadena los sonidos de “soprano” y “contralto”, (oboe 1 y clarinete: mi^b , do , si^b / la^b , sol , fa); el segundo, los de “tenor” y “bajo” (los dos primeros del fagot 1 y el último del clarinete 2, seguidos por los del fagot 2: la , $\text{do}^\sharp$, re / $\text{fa}^\sharp$, mi , si). Se trata de cuatro microestructuras de tres sonidos con diferente contenido interválico, redistribuídas mediante las duraciones y la articulación del fraseo. Este tema absorbe la rítmica de la sección anterior, es trabajado en contrapunto libre y transpuesto en sucesivos ascensos registrales dirigidos hacia el primer *tutti*, que conserva su comienzo y lo prolonga en diseños descendentes encadenados (ejemplo 7).

Ejemplo 7. *Pampeana N° 3*, 1er. movimiento, compases 13-16.

The musical score for measures 13-16 of Pampeana N° 3, 1st movement, is shown for four instruments: Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. Measure 13 is marked 'a Tempo'. The Viola part has the instruction 'senza sord.' and 'p espress., cresc. poco a poco'. The Violonchelo part has the instruction 'p espress., cresc. poco a poco'. The Contrabajo part has a dynamic marking 'f'.

Este manejo de la técnica corrobora las intenciones del autor, consignadas más arriba: “mi deseo fue el de escribir una obra (...) gobernada por leyes de estricta construcción musical”. El pensamiento musical es claramente deductivo y de desarrollo orgánico a partir de un núcleo inicial, del cual se extraerán múltiples consecuencias interválicas y combinatorias a lo largo del movimiento. A diferencia de los postulados de la Escuela de Viena, no hay aquí un principio unificador exclusivo y determinante, sino la superposición de estratos trabajados artesanalmente, cada uno con su propia lógica, circundando de diferente manera a la vez las estructuras terciales y los doce sonidos, vertebrados por la persistencia de un centro que funciona como tónica y por resoluciones

cadenciales complejas que parten de o conducen a él.⁴⁵ Malena Kuss considera que el lenguaje de la *Pampeana No. 3*

es un magistral ejercicio de interacción de sistemas de organización de alturas, todos atonales, con alturas céntricas referibles al ciclo interválico de quintas, que a su vez se manifiesta en la omnipresente afinación de las cuerdas de la guitarra. Ginastera explora aquí la predeterminación del método de composición con doce sonidos manifestado en una serie básica usada como tema, como canon y verticalizada en acordes, cuyas formas auxiliares (escala diatónica y ciclo interválico de quintas) generan materiales para subvertir la tonalidad funcional.⁴⁶

Si bien el ascenso por acumulación de notas tenidas está presente en obras previas del autor, aparece en su mayor despliegue en esta, hacia el final de su tercer movimiento. En el número 13 de ensayo (ejemplo 8) las cuerdas exponen, una vez más, los sonidos del “acorde de la guitarra” en *pianissimo*, apilados hasta formar una columna que cubre siete octavas.⁴⁷ Cada nota que agrega la cuerda está duplicada por el arpa, que torna más incisivos los ataques y modela así el timbre resultante por la acción de los transientes; un *rullo* de platillo con baqueta de fieltro envuelve el conjunto. No sería arriesgado comparar esta disposición con la que Alban Berg, compositor admirado por Ginastera, concreta en el tercero de sus *Fünf Orchesterlieder* op. 4, con texto de Peter Altenberg (ejemplo 9). En relación con el fragmento ginasteriano, aquí la celesta sustituye al arpa y el tam-tam al platillo, ambos en función tímbrica comparable. Además de la presencia de la voz, la diferencia fundamental es el contenido del acorde: los doce sonidos en Berg,⁴⁸ los de la guitarra en Ginastera.

45. No es éste el único momento de la obra que expone el total cromático con estas características: en el ejemplo 3 el tema se inicia con un aire de triste que expone cinco sonidos del modo frigio, con repeticiones, mientras el segundo inciso agrega los siete que faltan para completar la “serie”.

46. Propósitos comunicados al equipo editor de la *Revista Argentina de Musicología*, quien gentilmente nos la transmitiera en correos electrónicos de los días 11 y 12 de noviembre de 2018. Los incorporamos aquí con su autorización.

47. Una disposición comparable, restringida a las superposiciones de la cuerda, es la que cierra “Llanuras”, el segundo número de la *Sinfonía argentina* de Juan José Castro.

48. Organizados en múltiples sucesiones de terceras, procedimiento que no es ajeno a las conductas de Ginastera con los doce sonidos.

Ejemplos 8 y 9. Ginastera, *Pampeana* N° 3, 3er. movimiento, cifra 13 de ensayo y Berg, *Fünf Orchesterlieder* op. 4, N° 3, final.

The musical score is presented in two systems. The left system includes parts for Platillo, Arpa, Violín I div. a 4, Violín II div. a 3, Viola div. a 3, Violonchelo div. a 3, and Contrabajo div. a 3. The right system includes parts for Tam tam, Celesta, and Voz. The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked 'rall. molto'.

Los extremos de esta *Pampeana* proponen una simetría conceptual. En efecto, si en su comienzo los vestigios seriales colmaban los vacíos dejados por el edificio cuartal o diatónico de base, en el final el proceso es inverso: el virtual total cromático se despoja hasta dejar el material estructural, simbólico y referencial a la intemperie, desnudo. Los ejemplos mencionados de Berg y de Ginastera se reservan también para situaciones conclusivas, aunque Ginastera agrega una breve coda que distorsiona el acorde anterior y se diluye *al niente* por disgregación progresiva de densidad instrumental y de intensidad.

En 1957, Gilbert Chase considera que la inclusión del dodecafonismo en las obras de Ginastera tendría como función “socavar, o al menos contrabalancear, los factores

locales-nacionales en la composición”,⁴⁹ probablemente en sintonía con la parábola descendente del folclore en la música académica en ese momento. Mediante procedimientos de mayor abstracción, los elementos autóctonos, indica Kuss para las vicisitudes de las músicas “nacionales” en el siglo XX, van diluyendo sus características tradicionales de superficie para penetrar a niveles más estructurales de la partitura.⁵⁰ Podría decirse que a las sucesivas tecnologías de representación que fueron reescribiendo, como un palimpsesto, la pampa, esta obra suma las que proveen los recursos de inspiración serial. Con su intensificación simultánea de los procesos especulativos y de las cargas expresivas, líricas, estos procedimientos fueron admitidos entonces como uno de los paradigmas de la contemporaneidad en el mundo musical internacional del medio siglo.⁵¹

Así como la filosofía de Astrada recurre al reservorio histórico de la disciplina, de los griegos a pensadores del presente con quienes estuvo en contacto directo, como Husserl, Scheler y Heidegger, o yuxtapone un apotegma de Hegel a la “payada especulativa” de *Martín Fierro* para enmarcar su reflexión sobre el hombre pampeano,⁵² su entronque mítico y sus proyecciones, Ginastera apela a jirones populares o cultos sedimentados y al mismo tiempo a lenguajes contemporáneos más especulativos para materializar en construcciones sonoras su destilación del paisaje pampeano. Ambos, desde “su solar privilegiado”, profundizan “su huella en el suelo nativo y . . . poseído(s) de vocación universalista, también toma(n) su parte en los anhelos del mundo”.⁵³

En Ginastera no se trata entonces de una reivindicación conservadora y localista, tan activa en franjas del nacionalismo musical tardío aún practicado a mediados de siglo, sino de la reformulación de tradiciones en tensión con la modernidad cosmopolita, susceptible de imprimir una vibración, una diferencia en la superficie aparentemente homogénea de cada uno de sus estratos. Como ocurre en otras manifestaciones culturales,

49. Gilbert Chase, “Ginastera: Portrait of an Argentine Composer”, *Tempo* 44 (1957): 13.

50. Malena Kuss, “Nacionalismo, identificación y Latinoamérica”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* 6 (1998): 142-143.

51. Aunque el método estaba consolidado un cuarto de siglo antes, seguía vigente en los años 50. De hecho, un Congreso Internacional Dodecafónico se había realizado en Milán en 1949. Recordemos además que un compositor de referencia para Ginastera, como Stravinsky, comienza, también en los primeros años de la década del 50 a utilizar series de modo más sistemático en sus obras, y lo hace apropiándose de los principios del método de manera personal, como lo hace el propio Ginastera en sus obras y lo preconiza en sus escritos de esos años. Véase Alberto Ginastera, “El compositor argentino y la música atonal”, *Buenos Aires Musical* 7/104 (2 de mayo de 1952): 1.

52. Astrada, *El mito gaucho*, 67.

53. *Ibid.*, 7.

el espesor de lo rural . . . reside en la acumulación —que tiene sentidos y valores— de tradiciones, discursos, figuras, creencias, mitos. El campo (el desierto, la pampa, las estancias o sus metonimias, el pajonal, el rancho) es aquel lugar donde se postula una identidad a través de la extrema diferenciación, es el suelo de una apropiación constante del pasado y de las tradiciones . . . el campo y lo rural, en suma, son un espacio discursivo que aún sigue proyectando sus sentidos [en la música de mediados del siglo XX].⁵⁴

De llanuras y mitos...

“Llanuras”, el segundo movimiento de la *Sinfonía argentina* de Juan José Castro, precede por más de una década la primera *Pampeana* de Ginastera. Compuesto en 1934 y estrenado en 1937, este número comparte con el conjunto ginasteriano el despliegue de un lenguaje con raíces nativas pero atravesado por las inquietudes de la modernidad. El resultado expresivo es, aun así, diverso. La pieza orquestal de Ginastera, “pastoral sinfónica”, contiene movimientos con las indicaciones “adagio contemplativo”, “impetuosamente” y “largo con poetica esaltazione”. El carácter general oscila entre esos dos polos: la evocación recogida, nostálgica o bucólica de los números extremos; la afirmación cinética y violenta del central.

La pampa de Juan José Castro, en cambio, se desenvuelve en un único escorzo dramático compacto, donde una vidalita distorsionada conduce las crecientes tensiones del discurso y su alta textura emocional, lejos de todo ánimo contemplativo o pastoril: es sombría, amenazante, por momentos alucinada. Paisaje interiorizado, está más cerca del vehemente pesimismo de *Radiografía de la pampa* —publicada el año anterior, en 1933— que de la celebración inaugural de *El mito gaucho*: afinidades conceptuales y sensibles que sugieren, una vez más, las obras de Castro y las de Ezequiel Martínez Estrada.⁵⁵

El hondo contenido dramático de “Llanuras” aparece consistentemente alineado con el de la *Cantata Martín Fierro* (1945-1948), del mismo compositor.⁵⁶ Podría pensarse que “Llanuras” diseña el escenario desierto donde se insertará luego la figura humana en

54. Montaldo, *De pronto, el campo*, 14.

55. Estudiamos estas convergencias en Omar Corrado, “Ideologías y tradiciones en conflicto: la *Cantata Martín Fierro* (1945-1948) de Juan José Castro en el contexto del primer peronismo”, en *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970), España, Argentina, Cuba, México*, ed. Pilar Ramos López (Logroño: Universidad de La Rioja, 2012), 301-316.

56. De hecho, la extensa y oscura introducción orquestal de su cuarto movimiento está basada también en una vidalita, que parece entonces el medio adecuado para vehicular esos contenidos expresivos.

la *Cantata*: el gaucho Martín Fierro, su historia, sus penurias, su canto. En la senda de la reflexión astradiana, ¿habría ya un drama previo en el paisaje que contiene, condiciona o prefigura el de los personajes de Fierro? ¿O lo que tienen en común es el fondo oscuro del mito que emerge con su fatalismo telúrico en ambos?

El registro mítico, central y estratégico en el libro de Astrada, resulta ajeno a las preocupaciones de Ginastera en esos años, a menos que consideremos la presencia del folclore como restos arquetípicos que remiten al modelo astradiano: la pampa, el gaucho, su primera y provisoria epifanía en *Martín Fierro* —incluido en *Estancia*— y sus invenciones en la historia argentina hasta el presente. En todo caso, aparecerá parcialmente, de manera explícita, en clave precolombina latinoamericanista, en obras posteriores como la *Cantata para América Mágica* o, sobre todo, el inconcluso *Popol Vuh*.

Juan José Castro, en cambio, aborda en 1952 el universo del mito, en su ópera *Proserpina y el extranjero*, con libreto de Omar del Carlo⁵⁷ que reinterpreta la trama y los personajes de Perséfone,⁵⁸ situados ahora en el espacio rural y suburbano argentino, con la inclusión de un personaje denominado precisamente Mito.⁵⁹ En las obras de Castro que venimos considerando, la secuencia iría entonces de la pampa (“Llanuras”) al drama del gaucho que la habita (*Cantata Martín Fierro*) para desembocar en la proyección de lo regional al mito universal (*Proserpina y el extranjero*). En cuanto a los géneros y dispositivos, se trata de un tránsito de la obra orquestal a la cantata y de allí a la ópera —es decir, desde lo instrumental hacia la emergencia de la palabra y del cuerpo escénico— que culminaría así este proceso a la vez musical, dramático y conceptual.

En el campo cultural de la época, esta voluntad de reinterpretar los mitos en clave local se manifiesta en *Antígona Vélez* (1951), de Leopoldo Marechal, escritor que, al igual

57. Quien había escrito ya en 1948 *Electra al amanecer*, para la cual solicita una escenografía que remita a un paisaje de la Grecia antigua pero actores ataviados con trajes actuales. Véase Concepción López Rodríguez, “Un nuevo tiempo para Electra: *Electra al amanecer*, de Omar del Carlo”, en *O libro do tempo. Escritas e reescritas*, coord. Maria de Fatima Silva et al. (Coimbra: Coimbra University Press, 2016), 237-250.

58. Stravinsky había dirigido el estreno argentino de su *Perséphone* en 1936 —véase Omar Corrado, *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940* (Buenos Aires: Ediciones Gourmet Musical, 2010), capítulo 4— y fue jurado en el concurso organizado por la Scala de Milán en 1952 en el que la ópera de Castro obtuvo el primer premio. Fue estrenada ese mismo año en Milán y en 1960 en Argentina.

59. Véase Malena Kuss, “Tradition and Change in Contemporary Argentine Opera: Juan José Castro (1895-1968), Valdo Sciammarella (1924-2014), Alberto Ginastera (1916-1983)”, en *Nativistic Strains in Argentine Operas Premiered at the Teatro Colón (1908-1972)* (Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1976), 265-318; “‘Proserpina e lo straniero’ (1951) by Juan José Castro”, en *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, y *Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth*, ed. Carl Dahlhaus, vol. 1 (Munich y Zurich: Piper Verlag, 1986), 503-505.

que Astrada, representa el vértice más destacado de la intelectualidad peronista. Vendrán luego otras versiones “nacionales” de los mitos en esos años, como *Larga noche de Medea* de Álvaro Corrado (1956) o *El reñidero* de Sergio De Cecco (1962). No sería aventurado situar esta insistencia en radicar la temática nacional en los mitos universales, como forma de monumentalizar una tradición, en las relaciones del *Martín Fierro* con el pasado clásico ya propuestas por Lugones. El peronismo, en la pluma de algunos de sus más conspicuos militantes, perseveró en considerar a los argentinos como herederos de la cultura grecolatina, mediada por la España cristiana para los sectores católicos, o bien a pesar de ella, para pensadores como Astrada:⁶⁰ voluntad persistente de apelar a la genealogía clásica como órbita universalista idealizada hacia la cual catapultar la diferencia nacional.

... al mundo agropecuario

Hasta aquí, nuestro recorrido se encuadra en una órbita autorizada o tolerada por los textos analizados, sus respectivas condiciones de producción y recepción, insertos en tradiciones intelectuales y artísticas de ilustre procedencia. Entre este corpus y el correlato externo que anuncian los títulos aparecen sin embargo disonancias que incitan a formular hipótesis o conjeturas, desviadas ahora de las premisas teóricas anteriores, en los márgenes de su pertinencia contextual, o directamente “im/pertinentes”.

La pampa histórica romantizada en los sucesivos nacionalismos hace tiempo que ya no es la que suena en 1954, año de la última *Pampeana*. Aquel imaginario antiguo, pre-capitalista, recostado en la añoranza del pasado, está muy lejos del campo productivo contemporáneo. Y como sabemos,

60. Así, afirma la herencia “de la cultura greco-romana, a través del acervo humanista de la modernidad europea —al que llegamos *por otras vías* que España—”. Astrada, *El mito gaucho*, Prefacio, iii, énfasis nuestro. Pero la mayoría de sus colegas y correligionarios —comenzando por el mismo Perón— exaltaron en la cultura argentina las “relaciones de linaje con la gran tradición grecolatina e hispana”. Véase Leopoldo Marechal, “Proyecciones Culturales del Momento Argentino”, en *Argentina en Marcha*, ed. Comisión Nacional de Cooperación Intelectual, vol. 1 (s/l [Buenos Aires]: s/f [1947]), 133. Abordamos estas cuestiones en Omar Corrado, “*El llanto de las sierras*. Manuel de Falla, Juan José Castro y el exilio republicano en la Argentina de 1946”, en *Música y Danza entre España y América (1930-1960): diplomacia, intercambio y transferencias*, ed. Gemma Pérez Zalduondo y Beatriz Martínez del Fresno (México: Fondo de Cultura Económica, en prensa).

un campo en actividad productiva casi nunca es un paisaje. La idea misma del paisaje implica separación y observación. Se puede y es provechoso indagar las historias contenidas en un paisaje pintado, en un paisaje descrito. . . pero, en cualquier análisis, debemos relacionar estas historias con la historia común de una tierra y su sociedad.⁶¹

Habría entonces aquí un nuevo conflicto de historicidades. Consideramos más arriba las derivadas de la proveniencia ecléctica de los materiales y lenguajes, textuales y compositivos, que constituyen la economía interna de estas obras musicales. También la clásica antinomia filosófica entre mito e historia que campea en el pensamiento de la época. Es necesario enfrentar ahora la que plantea la remanencia poética de una llanura intemporal, casi toda naturaleza, y el mundo rural argentino concreto de mediados de siglo, pues en definitiva fue esa la pampa “real” que habría suscitado las impresiones del compositor consignadas en las notas que escribió sobre su *Pampeana N° 3*. Si el correlato exterior se transforma, las técnicas de representación pueden acompañarlo o bien permanecer en sus formulaciones estacionadas en el pasado, fortaleciendo de esta manera la autoridad de la tradición, el abismo nostálgico, el repliegue mítico. El panorama integral que emerge de estas situaciones asemeja el de un montaje fracturado y polifónico; es tarea de la obra musical organizar una sintaxis particular entre esos múltiples planos en presencia.

En primer lugar, los términos campo-ciudad han pulido manifiestamente sus aristas a esa altura del siglo, por el ya largo proceso de migraciones de uno a otra, la promoción de las producciones simbólicas campesinas, folclóricas en las prácticas urbanas y la acelerada tecnificación del trabajo y la vida cotidiana rurales.⁶² Esta relación entre universos contrapuestos había aparecido ya en el argumento del ballet *Estancia*, escrito en 1941 y estrenado como tal en 1952, en el cual el hilo conductor es la relación entre un joven citadino y una campesina, aunque los “puebleros” son turistas que llegan de visita al campo y la música alude a ellos con evidente ironía. El galán, por otra parte, sólo es aceptado cuando demuestra destrezas en las tareas rurales. Unos años después la

61. Raymond Williams, *El campo y la ciudad* (Buenos Aires: Paidós, 2001), 163 [1ª., en inglés, 1973]. Podríamos agregar: paisaje “musicalizado”.

62. Intelectuales del Partido Comunista, como Héctor Agosti, se habían opuesto en estos mismos años tanto a la mitologización del gaucho como al desconocimiento de la transformación operada en el trabajo rural, al señalar la persistencia de lo que Petra reporta como “imaginario pastoril de las élites oligárquicas”. Adriana Petra, *Intelectuales y cultura comunista* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017), 306.

propaganda oficial es más amable y conciliadora, como lo muestran las imágenes de los libros de lectura (imagen 1):

Imagen 1. Luis Arena: *Alelí* (Buenos Aires: Estrada, 1953), 33.



Las políticas del gobierno, con su énfasis en las expresiones populares folclóricas entronizadas como auténticos bastiones de la nacionalidad, propugnaron la generalización de esas prácticas en todos los ámbitos del país, y especialmente en el medio urbano, considerado peligrosamente permeable a las modas extranjeras. Esta actitud programática y voluntarista se implementó de múltiples maneras. Así, el Tren Cultural que circula por la ciudad de Buenos Aires presenta durante los festejos justicialistas de octubre de 1950 una “revista folklórica” titulada “El campo llega a los barrios”, que “permitirá apreciar a las masas laboriosas los valores de la música y danzas nacionales”.⁶³ En la sala “Mi rincón”, ubicada en Santa Fe y Cerrito, donde actúan la Tropilla Huachi Pampa y el conjunto “Llaita Sumac”, entre otros,

63. *Democracia*, 5 de octubre 1950, 5. El título de la revista es el de la marcha homónima incluida en ella, de Sebastián Lombardo —autor también de la marcha *El Titán*, dedicada a Perón (*Democracia*, 21 de septiembre 1947, 3)— director de la orquesta del Sindicato Argentino de Músicos que actúa en esas presentaciones, realizadas en la Boca (14 de octubre), Avellaneda (18 de octubre) y Parque de los Patricios (20 de octubre). La crónica consigna que en el tercer cuadro de la revista se ejecuta el “antiguo malambo *A devolver*”, mientras en el siguiente se presenta “Malambo de hoy”, lo que indicaría la intención de contraponer dos versiones de la tradición.

el sabor de la tierra. . . la fragancia de sus inmensos y temblorosos trebolares de la pampa en que la espiga nace en la gracia de Dios. . . es lo que en esta Buenos Aires, tentacular y cosmopolita, hubiera podido perderse, a no ser que verdaderos y apasionados cultores del arte tradicional lo resguardan, cultivan y sustentan. . . en las noches de Buenos Aires.⁶⁴

Conmueven así al “que siente la pasión de la tierra, el que en lo profundo de la sangre oye el sonido de los vientos y de las lluvias de las pampas. . . la tierra con sus profundas raíces, su cálida belleza, más pura y pujante en la custodia de nuestra sangre criolla” (imagen 2).⁶⁵ El Servicio Radiofónico Internacional difunde música folclórica, como la que interpreta el Conjunto Achalay, integrado por estudiantes de la Universidad de La Plata que visten atuendos gauchescos (imagen 3).⁶⁶ “En un local de la calle Lavalle, allí donde la ciudad se hace prieta, alguien revela el profundo y a la vez alto amor por las cosas tradicionalmente nuestras”: así comenta la prensa oficialista las fotografías del sitio (imagen 4).⁶⁷ La gráfica de las portadas adhiere a esta voluntad asociativa (imagen 5).

Imágenes 2 y 3. *Democracia*, 1 oct. 1947, 10 y *Democracia*, 25 mayo 1950, sección ilustrada, 7.



64. Todas las citas en *Democracia*, 1 de octubre 1947, 10.

65. Ibid. El texto figura al pie de la imagen 2.

66. *Democracia*, sección ilustrada, 25 de mayo 1950, 7.

67. *Democracia*, sección ilustrada, 11 de diciembre 1952, 2.

Imágenes 4 y 5. *Democracia*, 11 dic. 1952, sec. ilustrada, 2 y *Nuestro campo*, nov. 1954.



En las políticas agropecuarias efectivas,

la superación en forma lenta, pero creciente, del estancamiento de la producción agropecuaria en las décadas del 40 y 50, fueron posibles en gran medida por las transformaciones tecnológicas producidas en el sector agropecuario pampeano, las que fueron acompañadas y en cierto modo posibilitadas por los cambios ocurridos en la estructura socio-económica agraria.⁶⁸

Según Barsky y Gelman, la recuperación de la agricultura pampeana comienza aproximadamente en 1947, aunque el proceso de expansión agrícola se inicia plenamente en 1952.⁶⁹

Los cambios tecnológicos que pueden sintetizarse en a) una mayor utilización de las pasturas artificiales y mejoramiento en el manejo de la ganadería vacuna, b) incorporación a la producción de tierras que anteriormente eran utilizadas para alimentar los animales de trabajo (caballos), debido al reemplazo de éstos por la

68. Mario Lattuada, *La política agraria peronista (1943-1983)*, vol. 2 (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986), 198. Una esclarecedora síntesis de las políticas agrarias del peronismo, desde los ambiciosos propósitos expresados en la plataforma electoral del Partido Laborista hasta las medidas, más modestas, tomadas desde el gobierno y sus consecuencias puede consultarse en Mario Lattuada, "El peronismo y los sectores sociales agrarios. La resignificación del discurso como articulador de los cambios en las relaciones de dominación y la permanencia de las relaciones de producción", en *Mundo Agrario. Revista de estudios rurales* 3/5 (2002). Disponible en <https://www.mundoagrario.unlp.edu.ar/article/download/v03n05a02/1484>.

69. Osvaldo Barsky y Jorge Gelman, *Historia del agro argentino. Desde la conquista hasta fines del siglo XX* (Buenos Aires: Grijalbo-Mondadori, 2001), caps. 9 y 10.

mecanización, y c) incorporación de mejoras genéticas en la agricultura que permitieron un muy importante aumento de los rendimientos, posibilitaron elevar el techo de la producción alcanzable, al permitir una mayor producción global por hectáreas.⁷⁰

Si comparamos la iconografía del paisaje pampeano tradicional, instalado en el imaginario cultural, con la de mediados de siglo, en particular, la producida por el oficialismo, la diferencia es elocuente: a los horizontes vacíos y los “ranchos abandonados” le suceden las viviendas recientemente equipadas con generadores de electricidad y con ellos el confort moderno (imagen 6), incluida la radiofonía que acerca no sólo música folclórica sino también los ritmos bailables de moda, nacionales y extranjeros. Los habitantes no son ya gauchos dispersos sino familias arraigadas favorecidas por los planes oficiales (imagen 7). La inmensidad agreste es ahora campo cultivado, fábricas cercanas y hasta aviones que la sobrevuelan (imágenes 8, 9 y 10).

Imágenes 6 y 7. *Mundo agrario* 6 (nov. 1949), s/p. y Póster del Plan Agrario Eva Perón, del Primer Plan Quinquenal 1947 – 1952.⁷¹



70. Lattuada, *La política agraria peronista*, 198.

71. Reproducido en Marcos Marchionni, “Los paisajes peronistas. El Plan Agrario Nacional Eva Perón 1952 y sus marcas en el territorio”, *Revista Márgenes* 2/17 (diciembre 2015): 18.

Imágenes 8, 9 y 10. *Mundo agrario* 6 (nov. 1949), s/p.; *Almanaque Peuser del Mensajero* (1949) y *Mundo agrario* 7 (dic. 1949).



La tracción a sangre cede poco a poco su lugar a las maquinarias agrícolas. El gobierno encaró la producción de vehículos utilitarios adecuados para el trabajo en el campo, como las cosechadoras, el rastrojero y sobre todo el tractor. Uno de los logros más publicitados fue la fabricación nacional de un tractor llamado precisamente “Pampa”, puesto en funcionamiento en 1952 (imagen 11).⁷² Si bien existen varias explicaciones sobre la elección de este nombre, además de la funcionalidad de la máquina para las tareas en esa topografía, “la más fuerte es la relacionada al sonido de su motor de un solo pistón de gran diámetro, lo que al estar en marcha producía el característico “Pam...Pam”:⁷³ una narrativa que coloca al sonido como aglutinador semántico.

Imagen 11. *Mundo agrario* 42 (nov. 1952), 44.



72. El proceso de fabricación de un prototipo comenzó el 7 de octubre y en diciembre estuvieron listos quince tractores. Walter Bonetto, *La industria perdida* (Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto, 2004), 131.

73. Ibid.

En las *Pampeanas*, la tercera en particular, observábamos la coexistencia de motivos folclóricos tradicionales con técnicas compositivas de la más estricta actualidad. Afirmábamos que la voluntad por representar ese paisaje se gestaba en la sucesión de textos y músicas precedentes y modelaban de esta manera la subjetividad a partir de algo así como una pampa desmaterializada, abstracta.⁷⁴ Si quebráramos esa insistente matriz para hacer jugar también en ella la realidad agraria argentina del medio siglo, podríamos adosar o superponer otras lecturas/audiciones a las habituales. En efecto, ¿qué ocurriría si escuchásemos el movimiento central de la tercera *Pampeana* poniendo entre paréntesis por un momento las células repetitivas de danzas folclóricas y lo acercáramos a la repetición maquinista de las toccatas neoclásicas, a la idea de las *Machines agricoles* de Milhaud⁷⁵ o a las sonoridades de *Pacific 321* de Honegger? Es decir, si anexáramos un vínculo solidario con el dinámico mundo agropecuario moderno y tecnificado al de la quieta pampa mitologizada; el extendido motorismo contemporáneo al de los galopes y zapateos del campo decimonónico.

Más allá de la voluntad del autor o los condicionamientos del contexto, es obvio que las obras mismas liberan distintos estratos de sentido y desde su presente prefiguran, en los mejores casos, lo que va a seguir. Luis Juan Guerrero, filósofo que comparte el mismo espacio político de Astrada, desarrolla la idea de “futuridad” para designar, en un plano estético general, el sentido inherente al destino histórico y cultural del arte.⁷⁶ Adherido más estrechamente a las contingencias nacionales del momento, Astrada recurre al neologismo “porvenirista” para calificar la potencialidad futura del mito pampeano.⁷⁷ En una órbita más específica y localizada, la última *Pampeana* también “avanza”, a su manera, con sus propias premisas y alcances: consolida la apertura del lenguaje hacia nuevas posibilidades técnicas, estéticas y de significación en la trayectoria de Ginastera, y con él las de un sector de la música argentina de la época.

74. Y la pampa misma, propone Montaña, es ya abstracción de un paisaje: lo más importante no es lo que se ve sino lo que falta. Montaña, “El concepto de mito”, 36.

75. Decimos idea porque la realización musical concreta de esta obra, además de la existencia de la voz, no corresponde con la sugerida aquí, pero resulta sintomático que los textos de las canciones sean las descripciones de catálogos de maquinarias agrícolas. Irónicamente, la obra también lleva como título, “pastoral”, como la *Pampeana* N° 3. Reflexiones recientes sobre el género pastoral en literatura tienen en cuenta formulaciones como “contrapastoral” (Raymond Williams) o “post-pastoral” (Terry Gifford), mencionadas en Louis K. Epstein, “Darius Milhaud’s *Machines agricoles* as Post-Pastoral”, *Music & Politics* 8/2 (2014): 1-30. Epstein sitúa la maquinaria agrícola en el panteón de los símbolos pastorales.

76. Luis Juan Guerrero, “Torso de la vida estética actual”, en *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, vol. 3 (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1950), 1468. El término aparece ya, sin tematización particular, en Astrada, *El mito gaucho*, 5.

77. Astrada, *El mito gaucho*, 46 y 73.

Bibliografía

- Accaoui, Christian. “Les diverses formes de la métaphore et de l’analogie en musique”. En *Métaphore et musique*, dir. Taillandier-Guittard, 13-40. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- Arena, Luis. *Alelí*. Buenos Aires: Editorial Estrada, 1953.
- Aretz, Isabel. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi, 1952.
- Astrada, Carlos. *El mito gaucho*. Buenos Aires: Ediciones Cruz del Sur, 1948.
- . “El ‘fenómeno’ Gardel interesa a los intelectuales”, entrevista en *Esto es* 25 (18 de mayo de 1954): 42-43.
- . *Tierra y figura*. Santiago del Estero: Ameghino, s/f [1963].
- Barsky, Osvaldo y Jorge Gelman. *Historia del agro argentino. Desde la conquista hasta fines del siglo XX*. Buenos Aires: Grijalbo-Mondadori, 2001.
- Bonetto, Walter. *La industria perdida*. Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto, 2004.
- Corrado, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*. Buenos Aires: Ediciones Gourmet Musical, 2010.
- . “Ideologías y tradiciones en conflicto: la *Cantata Martín Fierro* (1945-1948) de Juan José Castro en el contexto del primer peronismo”. En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970), España, Argentina, Cuba, México*, ed. Pilar Ramos López, 301-316. Logroño (España): Universidad de La Rioja, 2012.
- . “Música argentina y producción del espacio: mapas, derivas”. *Revista Argentina de Musicología*, 14 (2013): 91-130.
- . “*El llanto de las sierras*. Manuel de Falla, Juan José Castro y el exilio republicano en la Argentina de 1946”. En *Música y Danza entre España y América (1930-1960): diplomacia, intercambio y transferencias*, eds. Gemma Pérez Zalduondo y Beatriz Martínez del Fresno. México: Fondo de Cultura Económica, 2017, en prensa.
- Chase, Gilbert. “Alberto Ginastera: Argentine Composer”. *The Musical Quarterly* 43/4 (octubre 1957): 439-460.
- . “Ginastera: Portrait of an Argentine Composer”. *Tempo* 44 (1957): 11-16.
- David, Guillermo. *Carlos Astrada. La filosofía argentina*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 2004.
- Epstein, Louis K. “Darius Milhaud’s *Machines agricoles* as Post-Pastoral”, *Music & Politics* 8/2 (Summer 2014): 1-30.
- Escal, Françoise. *Aléas de l’oeuvre musicale*. Paris: Hermann, 1996.
- Giacobbe, Juan Francisco. “La Argentina se expresa en su música”. En *Argentina en marcha*, ed. Comisión Nacional de Cooperación Intelectual, vol. 1 (s/l: s/e, s/f [1947]).
- Gibbs, Anne. “Cartographies of Feeling: another tango in Paris”. *Emotion, Space and Society* 1/2 (diciembre 2008): 102-105.

- Ginastera, Alberto. "Political Shadow in Argentine Music". *Modern Music* 23/1 (1946): 64-65.
- . "El compositor argentino y la música atonal". *Buenos Aires Musical* 7/104 (2 de mayo de 1952): 1.
- . "150 años de música argentina". En *Homenaje a la Revolución de Mayo 1810-1960*, ed. Octavio Derisi. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1960.
- Guerrero, Luis Juan. "Torso de la vida estética actual". En *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, vol. 3, 1466-1474. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1950.
- Kuss, Malena. "Tradition and change in contemporary Argentine opera: Juan José Castro (1895-1968), Valdo Sciammarella (1924-2014), Alberto Ginastera (1916-1983)". En *Nativistic Strains in Argentine Operas Premiered at the Teatro Colón (1908-1972)*, 265-318. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1976.
- . "'Proserpina e lo straniero' (1951) by Juan José Castro". En *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters y Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth*, ed. Carl Dahlhaus, vol. 1, 503-505. Munich and Zurich: Piper Verlag, 1986.
- . "Nacionalismo, identificación y Latinoamérica". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 6 (1998): 133-149.
- . "La certidumbre de la utopía: estrategias interpretativas para una historia musical americana". *Boletín Música* 4 (2000): 4-23.
- Lattuada, Mario. *La política agraria peronista (1943-1983)*, vol. 2. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986.
- . "El peronismo y los sectores sociales agrarios. La resignificación del discurso como articulador de los cambios en las relaciones de dominación y la permanencia de las relaciones de producción". *Mundo Agrario. Revista de estudios rurales* 3/5 (segundo semestre de 2002), disponible en <https://www.mundoagrario.unlp.edu.ar/article/download/v03n05a02/1484>.
- López Rodríguez, Concepción. "Un nuevo tiempo para Electra: *Electra al amanecer*, de Omar del Carlo". En *O libro do tempo. Escritas e reescritas*, coord. Maria de Fatima Silva et al., 237-250. Coimbra: Coimbra University Press (2016).
- Marchionni, Marcos. "Los paisajes peronistas. El Plan Agrario Nacional Eva Perón 1952 y sus marcas en el territorio". *Revista Márgenes* 2/17 (diciembre 2015): 14-24.
- Marechal, Leopoldo. "Proyecciones Culturales del Momento Argentino". En *Argentina en Marcha*, ed. Comisión Nacional de Cooperación Intelectual, vol. 1. s/l [Buenos Aires]: s/e, s/f [1947].
- Montaldo, Graciela. *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.
- Montaña, Roberto. "El concepto de mito en el libro de Carlos Astrada 'El mito gaucho'". Tesis de licenciatura, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1995.

- Nogué, Joan. “Paisaje y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales”. En *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*, dir. Toni Luna e Isabel Valverde, 25-42. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, s/f [2010].
- Petra, Adriana. *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Plesch, Melanie. “The Learning Style in Argentine Music: Topic Simultaneity and Rethorics of Identity in the Work of Carlos Guastavino”. *Revista Portuguesa de Musicología* 4/1 (2017): 121-140.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Scarabino, Guillermo. *Alberto Ginastera. Técnicas y estilo (1935-1950)*, Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina, 1996.
- Schiuma, Oreste. *Música y músicos argentinos*. Buenos Aires, s/e, 1943.
- Schwartz-Kates, Deborah. *Alberto Ginastera. A Research and Information Guide*. Nueva York y Londres: Routledge, 2010.
- Stefani, Gino. “Musica e titoli: i *Preludi* di Debussy”. *Nuova Rivista Musicale Italiana* 10/4 (1976): 596-616.
- Stefani, Gino. *La competenza musicale*. Bologna: Clueb, 1982.
- Suárez Urtubey, Pola. *Alberto Ginastera*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967.
- Vega, Carlos. *Panorama de la música popular argentina, con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, 2ª. ed. Buenos Aires: Losada, 2010. [1ª. ed. 1944].
- Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001 [1ª., en inglés, 1973].

Hemerografía

Democracia, Mundo agrario, Nuestro campo, Almanaque Peuser del mensajero, Buenos Aires Musical

Fuentes musicales

- Castro, Juan José. “Llanuras”, segundo movimiento de *Sinfonía argentina*. Milano: Ricordi, 1940.
- Ginastera, Alberto. *Pampeana N° 1*. Rapsodia para violín y piano op. 16. Buenos Aires: Barry, 1954.
- . *Pampeana N° 2*. Rapsodia para violoncello y piano op. 21. Buenos Aires: Barry, 1951.
- . *Pampeana N° 3*. Pastoral sinfónica en tres movimientos op. 24. Buenos Aires, Barry, 1954.

**De la música al poder: los oficios musicales como estrategia de
ascenso político en el monasterio de Santa Catalina de Sena
(Córdoba, siglo XVIII)**

Marisa Restiffo

Revista Argentina de Musicología 19 (2018), 143-173.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

De la música al poder: los oficios musicales como estrategia de ascenso político en el monasterio de Santa Catalina de Sena (Córdoba, siglo XVIII)

Un arduo trabajo de recuperación de las identidades de las religiosas catalinas de Córdoba entre 1613 y 1800 nos ha permitido rastrear las relaciones de parentesco entre el grupo dominante en el interior del convento como así también los lazos familiares que unían a estas monjas y al monasterio con aquellos que detentaban el poder público de la ciudad. Detectamos así un selecto círculo que tenía en sus manos la conducción de la institución: la madre priora y las madres de consejo. Ellas monopolizaban el gobierno de lo espiritual y lo material. Integrar el grupo que regía los destinos del monasterio comenzaba por el ejercicio de distintos oficios, cuya importancia respondía a un orden de jerarquías.

Postulamos en el presente trabajo que los oficios de cantora y subcantora constituían un escalón al que podía acceder una monja para comenzar su ascenso en la escala del poder en el gobierno del monasterio. Comprobamos así que las funciones musicales constituían un importante eslabón en las relaciones de poder que prolongaban en el interior del convento las mismas relaciones que reinaban fuera de él.

Palabras clave: Córdoba del Tucumán, Santa Catalina de Sena, Monjas, Cantoras y Subcantoras

Through Music to Power: Musical Offices as a Strategy for Political Advancement in the Monastery of St. Catherine of Siena (Córdoba, 18th Century)

We have been able to identify, after laborious tracing, the webs of kinship within the higher ranks of the monastery as well as their links to those that held positions of power in the city. As a result, we detected a narrow circle of nuns that held in their hands the guidance of the institution: the prioress and the members of her council. They monopolized government, both in spiritual and in material matters. To join the group that ruled the monastery, one had to begin by the appointment to several offices, the importance of which was set in a hierarchical order.

In this paper we propose that the offices of cantora and subcantora [leader of the choir and assistant leader] constituted rungs which a nun could occupy in order to further her ascent in the ladder towards power in the convent's government. We thus suggest that musical function constituted an important link in the power relationships that echoed within the convent the same structures that obtained without.

Keywords: Córdoba del Tucumán, Saint Catherine of Siena, Nuns, Cantoras y Subcantoras

Introducción

En el Monasterio de Santa Catalina de Sena de Córdoba del Tucumán, el oficio de Cantora era una forma de acceder a los espacios de poder en la clausura. Esta es la tesis del presente trabajo, que estudia una práctica musical llevada a cabo por mujeres en una ciudad colonial de la periferia del Imperio Español entre los siglos XVII y XIX, lo que equivale a decir la música en tanto práctica social, entendida como un “objeto inserto en una compleja red de relaciones y significados”.¹ Describiré la población del Monasterio como un conjunto diferenciado y jerarquizado de mujeres, con ayuda de conceptos y terminología desarrollados por Pierre Bourdieu.² Expondré a continuación la importancia del parentesco y los lazos familiares en el interior del convento y las redes sociales que a través de ellos se establecían con el mundo exterior y los grupos de poder de la ciudad. Desarrollaré brevemente de qué manera las mujeres ejercían el gobierno del monasterio para luego analizar la práctica musical como vía de ascenso en la jerarquía de la política interna de la institución, vista ésta como un espacio de disputa del poder al cual era necesario acceder para participar de la toma de decisiones en el mundo femenino de la clausura.

-
1. Juan J. Carreras, “Música y ciudad: De la historia local a la historia cultural”, en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, ed. Andrea Bombi, Juan J. Carreras y Miguel Ángel Marín (Valencia: Universidad de Valencia, 2005), 19. La bibliografía sobre práctica musical en conventos femeninos del ámbito iberoamericano, sin aspirar a ser exhaustiva, incluye, entre otros, Alfonso de Vicente Delgado, *La música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII): Catálogo* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989); Juan Carlos Estenssoro, “Música y fiestas en los monasterios de monjas limeñas. Siglos XVII y XVIII”, *Revista Musical de Venezuela* 16/34 (1997): 127-135; Soterraña Aguirre Rincón, *Un manuscrito para un convento. Libro de Música dedicado a Sor Luisa en 1633. Estudio y edición crítica* (Valladolid: Las Edades del Hombre, 1998); Colleen Ruth Baade, “Music and Music-Making in Female Monasteries in Seventeenth-Century Castile” (tesis de doctorado, Duke University, 2001); Aurelio Tello, “La capilla musical del Convento de la Santísima Trinidad de Puebla en los siglos XVII y XVIII”, en *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana*, ed. Víctor Rondón (Santa Cruz de la Sierra: APAC, 2002), 52-61; Geoffrey Baker, *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco* (Durham y Londres: Duke University Press, 2008), 111-148; Josefina Muriel y Luis Lledías, *La música en las instituciones femeninas novohispanas* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad del Claustro de Sor Juana, 2009); César Daniel Favila, “Music and Devotion in Novohispanic Convents, 1600-1800” (tesis de doctorado, University of Chicago, 2016).
 2. Ver, entre otros, Pierre Bourdieu, *Cosas dichas* (Buenos Aires, Gedisa, 1988); *Sociología y cultura* (Ciudad de México: Grijalbo, 1990); *Intelectuales, política y poder* (Buenos Aires: Eudeba, 1999). Estudios de referencia sobre las poblaciones y sociedades conventuales coloniales para el caso americano son, por ejemplo, los de Luis Martín, *Daughters of the Conquistadores. Women of the Viceroyalty of Peru* (Albuquerque: University of Mexico Press, 1983); Kathryn Burns, *Colonial Habits. Convents and the Spiritual Economy of Cuzco, Peru* (Durham y Londres: Duke University Press, 1999) y Alicia Fraschina, *Mujeres consagradas en el Buenos Aires colonial* (Buenos Aires: Eudeba, 2010).

¿Por qué es de interés para la musicología este monasterio? Principalmente porque allí se conserva un código de polifonía único en el Cono Sur de América, que es testimonio de una práctica músico-litúrgica rica y sostenida durante más de dos siglos. He publicado recientemente una edición de la música de este manuscrito³ y estoy redactando un estudio para obtener el grado de Doctora en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, con el tema *El Código Polifónico del Monasterio de Santa Catalina de Sena. Vida y práctica musical en Córdoba del Tucumán (1613-1830)*.

Un conjunto diferenciado y jerarquizado de mujeres

El 2 de julio de 1613, Doña Leonor de Tejeda, viuda del General Don Manuel de Fonseca Contreras, se convertía en la madre Catalina de Sena. Haciendo renuncia de todos sus bienes, establecía el primer monasterio femenino de lo que hoy es el territorio argentino. La fundación estaba destinada a “. . . recoger muchas doncellas, hijas y nietas de descubridores y pobladores que, por no suceder en las encomiendas de sus padres quedan pobres y no tienen las dotes que han menester para casarse . . .”.⁴

Muy pronto, el grupo inicial, formado por la fundadora, otra viuda y unas catorce jóvenes, de las cuales la mayor parte aún no contaba con la edad suficiente para profesar, se había ampliado considerablemente. La población del convento fue creciendo y conformando un lugar “donde convivían jerarquizadamente un conjunto diferenciado de mujeres que interactuaban en el espacio cotidiano conventual”.⁵ A diferencia de muchos conventos situados en ciudades con una fuerte presencia de población indígena (incluyendo una estratificación social al interior del grupo étnico),⁶ Santa Catalina no tuvo ni la oportunidad ni la tentación de reclutar indias o mestizas. La población aborígen

3. Marisa Restiffo, *El Código Polifónico del Monasterio de Santa Catalina de Sena de Córdoba* (Córdoba, Arg.: Brujas, 2018).

4. Carlos Ponza, ed., *Historia del Monasterio Senense de la Ciudad de Córdoba en la Provincia del Tucumán. Manuscritos de la Córdoba Colonial* (Córdoba, Arg.: Nueva Andalucía, 2008), 73.

5. Rosalva Loreto López, *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII* (Ciudad de México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000). Disponible en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03694063122416162254480/index.htm> (consulta 12/09/2018).

6. Esto se hace patente en la zona andina, especialmente en el caso de Cuzco, donde además de existir una gran cantidad de mujeres indias y mestizas había descendientes de la nobleza Inca. Ver Martín, *Daughters of the Conquistadores*, 182-183; Burns, *Colonial Habits*, 27-30 y Baker, *Imposing Harmony*, 113.

de Córdoba fue siempre escasa y situada en el ámbito rural para ser empleada como mano de obra en las estancias.⁷

El monasterio, en tanto cuerpo social, presenta características que nos permiten tratarlo como el “... fruto de una auténtica *labor de institución*, a la vez ritual y técnica, orientada a instituir duraderamente en cada uno de los miembros de la unidad instituida unos sentimientos adecuados para garantizar la *integración*, que es la condición de la existencia y de la persistencia de esta unidad”.⁸

De hecho, cuando una novicia abandona su hogar de nacimiento y hace renuncia de él, el monasterio pasa a ocupar el lugar de “devoción” que antes tenía su familia de origen. La toma de hábito y recepción de la novicia en el seno de la comunidad es el ritual por el cual la aspirante a monja abandona el nombre de su linaje familiar y lo reemplaza por su nuevo nombre religioso. Durante el tiempo de preparación, la maestra instruye a la novicia en lo que será su nuevo *habitus*, con el objetivo de inculcar en ella los sentimientos, los valores, las creencias, las reglas de conducta, las formas de sentir y de percibir, las maneras de pensar y de actuar de una monja catalina. El acto de mayor carga simbólica es sin duda la profesión y la toma de votos, equivalente al matrimonio en la vida laica y, por ende, un verdadero “acto inaugural de creación” en la vida conventual.

Esta labor de integración resulta tanto más imprescindible cuanto que la familia — si para existir y subsistir tiene que afirmarse como cuerpo— siempre tiende a funcionar como un campo con sus relaciones de fuerza física, económica y sobre todo simbólica (relacionadas por ejemplo con el volumen y la estructura de los capitales poseídos por los diferentes miembros) y sus luchas por la conservación o la transformación de esas relaciones de fuerza.⁹

La tendencia del monasterio-cuerpo a comportarse como monasterio-campo se verifica en el análisis: después de la segunda mitad del siglo XVII podemos identificar claramente seis grupos distintos de mujeres que habitaban el monasterio.¹⁰ Cada uno de estos grupos, susceptibles de ser divididos en subgrupos, se diferenciaba por los deberes

7. Aníbal Arcondo, *Demografía retrospectiva de Córdoba, 1700-1813*, Serie Material de Trabajo N° 16 (Córdoba, Arg.: Instituto de Economía y Finanzas, FCE, Universidad Nacional de Córdoba, 1976).

8. Pierre Bourdieu, “El espíritu de familia”, en *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*, trad. Thomas Kauf (Barcelona: Anagrama, 1997), 131.

9. Bourdieu, “El espíritu”, 132.

10. En este trabajo no me referiré a los hombres (esclavos, criados, “especialistas”, etc.) que tenían acceso al edificio y en muchos casos vivían en la ranchería aledaña, propiedad del convento.

a que estaba obligado, las tareas que desarrollaba y el estamento social al que pertenecía, asociado además a ciertas características económicas y étnicas.

En orden jerárquico de importancia encontramos en primer lugar a las profesas, es decir, las monjas propiamente dichas. Éstas a su vez se dividían en monjas de velo negro, de coro o coristas por una parte y monjas de velo blanco o legas por otra.

Las monjas de velo negro, máxima categoría dentro del universo conventual, debían ser blancas, hijas legítimas de legítimo matrimonio de padres conocidos, ser mayores de 15 y menores de 25 años al momento de ingresar y no padecer ninguna enfermedad. Requisito insoslayable era pagar el derecho de piso y alimentos durante el año que duraba su preparación como novicia (establecido en \$75 en reales) y, al tiempo de la profesión, entregar una dote que oscilaba entre los \$1500 a \$2000 en plata, más los gastos de hábito, ajuar y propinas para el día de sus votos solemnes (otros \$250, “en reales o cosas de la tierra”). Como única y principal ocupación, estaban consagradas al rezo y al canto de los dos principales servicios litúrgicos del rito católico: la celebración de la Misa y del Oficio Divino, es decir, de las ocho Horas Canónicas. Esto significaba dedicar prácticamente todo el día al canto y a la oración en el coro, alternando con breves momentos para algunas labores manuales o el cumplimiento de las funciones encomendadas por la priora en servicio de la comunidad, las comidas comunitarias y unos pocos ratos de silencio dedicados al descanso y a la devoción personal. Por todas estas razones, las coristas estaban dispensadas de los trabajos corporales.

Una subcategoría dentro de este estrato lo constituían las novicias. En teoría, su formación duraba un año. Sin embargo había quienes profesaban a los diez meses y quienes, por diversos motivos, en general relacionados con la imposibilidad de reunir el dinero exigido para la dote, pasaban muchos años pagando el piso hasta poder dar el paso definitivo hacia el escalón superior.¹¹ Durante el “año de probación”, la postulante era examinada secretamente por la Maestra de Novicias en “sus costumbres, vida, fuerzas corporales, docilidad y discreción de ánimo”. Este año de preparación, además de estar

11. Véase como ejemplo el caso de Soror Rosa de San José Baigorri y Tejeda, cuyo padre estuvo ausente de la ciudad por muchos años y su madre, Doña Gabriela de Tejeda y Garay, debió hipotecar su estancia además de reclamar la herencia que le había dejado su hermana, sor Teresa de la Encarnación Tejeda y Garay, para aplicarla a la dote de Rosa de San José. En la escritura de censo, Doña Gabriela expresa que la joven llevaba “cinco para seis años” sin poder profesar por falta de efectivo. Debíó esperar a que falleciera su tía para poder tomar estado, siendo como era, parienta inmediata de la fundadora. Escritura de censo de Doña Gabriela de Tejeda y Garay a favor del Monasterio de Santa Catalina, 24 de abril 1715, Reg. 1, 1714-15, Inv. 106, Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba (en adelante AHPC), ff. 228- 234.

dedicado a la formación de la aspirante en el oficio del coro y la instrucción en el Ceremonial, la Regla y las Constituciones de la Orden, servía “para que vea y note si podrá llevar las cargas y trabajos de la Religión”.¹² Si bien compartían el coro y el refectorio con las profesas, habitaban en un lugar apartado en compañía de su Maestra. Una vez finalizado el tiempo de preparación, la novicia era examinada “en el Rezo, Votos esenciales de la Religión, Regla y Constituciones”.¹³ Así se comprobaban tanto los conocimientos (capital cultural) que había llegado a acumular la candidata como el *habitus* incorporado a sus configuraciones mentales y corporales.

Las encargadas de todo lo referente al servicio de las monjas de velo negro y la atención de la vida material de la comunidad eran las hermanas legas o monjas de velo blanco. Tenían a su cargo la supervisión de una gran planta de personal, formada por hombres y mujeres dedicados a las labores domésticas y los trabajos más pesados como el mantenimiento de la huerta, el acarreo de leña, el lavado de ropa y otros menesteres de ese tipo. Según la Regla y Constituciones de las monjas dominicas, familia religiosa a la que pertenecen las catalinas, las religiosas legas no estaban obligadas a asistir al coro sino solamente a rezar un determinado número de Padre Nuestros y Ave Marías.

Las Religiosas legas, por ser recibidas para oficios corporales, y para que con el sudor de su rostro coman el pan, no están obligadas al Oficio Divino como las del Coro, sino que les basta oír Misa rezada, y en lugar de las Horas Canónicas decir las Oraciones del Padre nuestro y Ave María . . . Asimismo quando [sic] no están ocupadas en algún oficio corporal de obediencia, puede la Prelada mandar que vayan al Coro.¹⁴

Las monjas de velo blanco realizaban también el año de noviciado (por el cual pagaban \$30 pesos “en dinero o cosas de la tierra necesarias para el dicho convento”) y la profesión solemne de tres votos, pero su dote estaba fijada en \$500. Las legas también debían ser blancas, pero en esta categoría, según lo dispuso la fundadora, podían ingresar

12. *Regla y Constituciones para las Religiosas Recoletas Dominicanas del Sagrado Monasterio de la Gloriosa y Esclarecida Virgen Santa Rosa de Santa María* (Puebla: Oficina del Real Seminario Palafoxiano, 1789), 65-67.

13. *Regla y Constituciones*, 88.

14. *Regla y Constituciones*, 5-6.

también, en calidad de “sargentas”, hasta dos mestizas que hubieran “dado en el siglo buena edificación”, previa aceptación de todo el convento y licencia del obispo.¹⁵

Una categoría asociada a la de velo blanco era la de “donadas”. Aparentemente, éstas eran mujeres libres, que podían o no pertenecer a las castas,¹⁶ que profesaban la Tercera Orden Dominica¹⁷ y vestían su hábito. Estaban consagradas al servicio del monasterio y, por lo que sé hasta el momento, eran recibidas de limosna, es decir, no pagaban más que con su trabajo.¹⁸ No está claro aún, para el caso de Córdoba, cuáles eran los votos que hacían y si mantenían la clausura o podían entrar y salir del convento.¹⁹

El escalafón siguiente lo ocupaban las “seglares”, es decir, aquellas mujeres que vivían en el monasterio sin votos. La documentación de la época se refiere a ellas también como “recogidas”. En general, se trataba de mujeres blancas, adultas, que ingresaban al convento y compartían la celda con alguna monja de velo negro de su familia, en la mayoría de los casos. El estatuto de recogida también alcanzaba a aquellas mujeres “depositadas” por sus maridos, sus padres o las autoridades de la ciudad, en custodia de las monjas por algún trámite jurídico, como en los casos de divorcio. La mayoría de las recogidas eran mujeres solteras y viudas que, muerto el marido, decidían retirarse a vivir en el mundo femenino del convento.

Las recogidas compartían su estatus con las “niñas seglares” o “niñas educandas”. Éstas eran niñas y adolescentes de extracción blanca que ingresaban bajo la tutela de alguna monja de velo negro, por lo general una tía o una hermana mayor, y que permanecían en la clausura para su formación hasta la edad de su casamiento. Otras veces

15. Testamento de Doña Leonor de Tejeda, 26 de junio 1613, Protocolos, Reg. 1, 1613, Inv. 24, AHPC f. 187r.

16. Grupos étnico-sociales subordinados.

17. La Tercera Orden de Santo Domingo es la rama laical de la Orden de Predicadores, fundada por Santo Domingo de Guzmán. Según el Código de Derecho Canónico de 1983, una orden terciaria es aquella asociación “cuyos miembros, viviendo en el mundo y participando del espíritu de un instituto religioso, se dedican al apostolado y buscan la perfección cristiana bajo la alta dirección de ese instituto”.

18. Tal es el caso de las pardas Isabel de Santo Domingo, Francisca de San Ignacio y la mestiza Antonia de San Francisco, cuyos “apellidos del siglo no podemos saber por no ser conocidos sus padres”. Entre el 4 y el 6 de mayo de 1737 se llevaron a cabo los trámites para “que hagan la profesión de Na. Tercera orden que son las que visten el hábito de donadas para el servicio del convento”, según reza la solicitud de la priora. Pedido de licencia para la profesión de tres Donadas solicitado por la Priora Ana de la Concepción al Obispo A. Gutiérrez de Zevallos, Legajo 9, Monasterio de Santa Catalina, 1694-1874, tomo 1, Archivo del Arzobispado de Córdoba (en adelante AAC), s/fol.

19. Según leemos en Martín, *Daughters of the Conquistadores*, 185, en el contexto peruano, las donadas formaban un sector intermedio entre monjas y esclavos. Aunque usaban el hábito y hacían vida comunitaria no tenían estatus canónico ni jurídico de monjas, no hacían votos, no tenían obligación de permanecer en la vida conventual ni de respetar las reglas y constituciones de la orden. El autor las considera “imitadoras de monjas” (*imitators of nuns*).

las niñas eran huérfanas, depositadas en el convento por un tutor o por el juez de menores y, en esos casos, su condición se acercaba más a la de recogidas. Muchas veces las niñas terminaban optando por la vida religiosa y quedándose en el monasterio hasta su muerte.²⁰

En último lugar se ubicaban las mujeres dedicadas al servicio: las criadas y las esclavas. Las criadas eran libres y entraban a la clausura al servicio de alguna monja o de alguna seglar, o para realizar alguna labor doméstica para la comunidad del monasterio. Podían pertenecer al grupo de blancos pobres o a las castas, incluyendo a las pocas indias que aparecen en las fuentes. Las esclavas, siempre negras o mulatas, podían ser posesión particular de monjas o seglares o ser propiedad del convento. Tanto criadas como esclavas se subdividían en dos tipos: las que vivían enclaustradas junto a sus amas y las que tenían licencia del obispo para entrar y salir de la clausura. Estas últimas eran especialmente necesarias si pensamos en que, por ejemplo, eran quienes suministraban a las claustradas elementos tan indispensables como el agua, que hasta fines del siglo XVIII debía traerse de fuera del recinto monacal.

Monjas y parentela

La noción de que el ingreso a la clausura implicaba el completo alejamiento de la vida terrenal debe ser matizada y relativizada. Por aquel entonces, la joven que renunciaba al mundo para consagrarse al servicio de Dios no necesariamente moría a la vida de relación y a la familia. El que varias integrantes de un mismo linaje ingresaran juntas a un monasterio, ya fuera con la intención de realizar votos o no, era un hecho frecuente en las fundaciones monacales femeninas, tanto españolas como americanas. Los dos conventos de monjas fundados en la ciudad de Córdoba en el siglo XVII responden a esa tradición: al monasterio San José de Carmelitas Descalzas ingresaron las dos hijas del fundador, Juan de Tejeda Mirabal, y una vez muerto éste, entraron a la clausura su viuda y su suegra. Y todas dieron sus primeros pasos en la vida consagrada bajo la guía de la hermana de Don Juan, que había transitado ese camino quince años antes. El grupo fundador de Santa Catalina estaba formado por Doña Leonor de Tejeda viuda de Fonseca, su hermana Clara de Tejeda, la hija natural de su marido, a quien había criado, Teresa de

20. Valga como ejemplo el caso de Doña Francisca Rosa Baigorri y Tejeda, hija legítima del Mtre. de Campo Juan Clemente de Baigorri y Brizuela y Doña Gabriela de Tejeda y Garay “la cual se ha criado desde sus tiernos años dentro de la clausura. . . con propensión y vocación de ser religiosa de velo negro ...”. Diligencias obradas sobre la entrada de monja de velo negro de Da. Francisca Rossa de Baigorri y Tejeda, 25 de febrero 1710, Legajo 9, Monasterio de Santa Catalina, 1694-1874, tomo 1, AAC, s/fol.

Fonseca, una joven llamada Gertrudis, que luego profesaría con el nombre de Gertrudis de Jesús, que también se había criado en su casa²¹ y Ana de Tejeda,²² cuyo parentesco con la fundadora no he podido esclarecer hasta el momento. Se hallaban además, Gerónima Abreu de Albornoz, viuda de Bustamante,²³ y su nieta Gerónima de Bustamante;²⁴ las hermanas Mariana y Ana Bautista Mejía²⁵ y la tía de las dos jóvenes, Doña Catalina Mejía Mujica.²⁶

Podríamos considerar esta práctica como una manifestación más de la importancia que tenían en la época que nos ocupa las relaciones familiares, las alianzas creadas a través del parentesco y la denominada “familia extendida”. La pertenencia a un linaje era una especie de signo que indicaba el capital social, el capital económico y el capital simbólico con que contaba cada una de las mujeres al ingresar al monasterio. Llama la atención entonces que, siendo de tanta relevancia el conservar y establecer lazos de familia, las doncellas cambiaran sus nombres al profesar, abandonando la marca más evidente de su linaje, al punto de que el monasterio no conserva ningún registro de sus identidades seculares. En la *Historia del Monasterio Senense de la Ciudad de Córdoba en la Provincia del Tucumán*, manuscrito propiedad del Monasterio, atribuible a algún escritor jesuita que recoge la memoria del convento desde sus inicios hasta 1766, encontramos la explicación a este comportamiento, que a los ojos de hoy parece paradójal:

... quando [sic] entran en el monasterio dexan [sic] el nombre y apellido del siglo y de sus maiores [sic] que es como si hicieran expressa [sic] renuncia de ellos y de todos los honores y riquezas a que tenían legítimo derecho por hijas y herederas de los maiores [sic] más nobles y ricos pobladores de estas ciudades y toman otros nombres más dulces, más suaves y más a propósito para excersitar [sic] la piedad y

21. Carlos Luque Colombres, *El mundo de Juan de Tejeda* (Córdoba, Arg.: Museo de Arte Religioso Juan de Tejeda, Olocco, 1973), 26.

22. Testamento de Doña Leonor de Tejeda, 26 de junio 1613, Reg. 1, 1613, Inv. 24, AHPC, ff. 182-192.

23. Ver Testamento de Doña Gerónima Abreu de Albornoz, 28 de junio 1613; y El Capitán Pedro Arballo de Bustamante se compromete a pagar dote y alimentos de su madre, Doña Gerónima Abreu de Albornoz, y de su hija, Doña Gerónima de Bustamante, 1 de julio 1613, Reg. 1, 1613 Inv. 24, AHPC, ff. 145v-147v, y ff. 151v-152v.

24. El Capitán Pedro Arballo de Bustamante se compromete a pagar dote y alimentos de su madre, Doña Gerónima Abreu de Albornoz, y de su hija, Doña Gerónima de Bustamante, 1 de julio 1613, Reg. 1, 1613 Inv. 24, AHPC, ff. 151v-152v.

25. Don Francisco Mejía Mujica y su mujer, Doña María Blazquez Nieto, hacen donación a su sobrina, Mariana Bautista, y a la hermana de ésta, Ana de la Trinidad, para que profesen en el Monasterio, 1614, Registro 1, AHPC, f. 240v-246.

26. Alejandro Moyano Aliaga, *Hijos y nietos de conquistadores* (Córdoba, Arg.: Centro de Estudios Genealógicos de Córdoba, 1973), 50. Ver Testamento de Doña Catalina Mejía, 17 de julio 1614, Reg. 1, 1614-15 Inv. 27, AHPC, ff. 112-114v.

devoción. Por lo común los apellidos del siglo, especialmente en Indias, excitan la memoria de los primeros conquistadores y de sus tiranías, crueldades, injusticias, alevosías, rebeliones y semejantes vicios y no era justo que las escogidas para esposas del divino Cordero . . . retuvieran aquellos sobrenombres que son no pocas veces abominables a los ojos de Dios y recuerdan vicios tan feos. . . y por eso se deben sepultar en perpetuo olvido . . . Esta mudanza de nombres produce saludables efectos, ayuda para olvidar los parientes porque las religiosas no deben reconocer otros sobre la tierra que las hermanas de hábito y profesión y por eso se llaman “sorores” que quiere decir “hermanas”, . . . [c]ausa entre todas cierto género de igualdad para que unas no se prefieran a las otras, lo que casi no es compatible con los apellidos del siglo. Porque unos son de maior [sic] nobleza que otros, y si los unos tienen afinidad con personas beneméritas de las ciudades, otros escitan [sic] la memoria de vecinos inútiles a las repúblicas, o causadores de motines. . . Sirve fuera de esso [sic] de desengaño y para que todas se persuadan que las unas no serán más atendidas por hijas de nobles padres y olvidadas las otras que no alcanzan tantos grados de nobleza pues en la Religión todo el aprecio y honores se reservan para el mérito de la virtud y observancia y no se atienden proezas de mayores y nobleza de ascendientes . . .²⁷

- Dejar el apellido es signo de renuncia a los honores y riquezas del mundo.
- Los apellidos de los primeros conquistadores, recuerdan muchas veces acciones “abominables a los ojos de Dios” y es mejor cambiarlos por otros “más a propósito para ejercitar la piedad y devoción”.
- El cambio de nombre “produce saludables efectos”: ayuda a olvidar los parientes, promueve la igualdad, la cohesión y el amor a la nueva familia que son las hermanas en religión.

Si analizamos las palabras del historiador del siglo XVIII a la luz de algunos datos de la vida en el monasterio encontrados en el estudio de otras fuentes, la paradoja se hace aún más evidente y los conceptos y explicaciones del autor de la *Historia* deben convivir, como ideales, con prácticas socio-políticas opuestas a ellos: las distinciones sociales del mundo secular penetraban profundamente en el interior de la sociedad conventual. Una mirada a los apellidos de aquellas que tomaron los hábitos desde la fundación hasta fines del período colonial y el seguimiento de su ascenso a los puestos más importantes del

27. Ponza, *Historia del Monasterio Senense*, 98-99.

monasterio bastan para poner en duda el cumplimiento del propósito que tenía el cambio de identidad.

Hasta el día de la fecha, con poquísimas excepciones, se ignoraban los nombres de las mujeres que habitaron el Monasterio de Santa Catalina de Sena, con la consiguiente imposibilidad de estudiar las redes sociales que la élite cordobesa tendía alrededor del convento. Escrutando testamentos y escrituras de los protocolos notariales, genealogías, libros de toma de hábito y profesiones, actas de exploración de la voluntad y toda clase de papeles relacionados con el monasterio, he logrado conocer la identidad de 260 monjas de un total de 328. Esta lenta tarea de reconstrucción ha sido indispensable para la realización del trabajo que presento aquí. Al día de la fecha llevo averiguado aproximadamente el ochenta por ciento de los nombres de las profesas y de sus padres y aún tengo elementos para tratar de identificar a las 68 religiosas que me faltan, es decir, el veinte por ciento del total de monjas que ingresaron al convento entre 1613 y 1830. Porque, a pesar de la expresa intención de “morir al siglo”, las religiosas fueron dejando huellas de su contacto con el mundo secular y generando documentación que hoy nos permite dimensionar el grado de intercambios que tenían con el exterior.

Nuestro primer monasterio femenino, situado en el corazón de la traza urbana, no era en aquel entonces el recinto cerrado y casi invisible que observa el transeúnte. Un abigarrado conjunto edilicio albergaba una verdadera “aldea femenina” de varios cientos de habitantes permanentes²⁸ y otros tantos transitorios. En sus locutorios, en sus patios, y quizá en algunas celdas de cuatro o cinco ambientes, a sus puertas y en su iglesia, junto a la reja del coro, ocurrían importantes acontecimientos y se tomaban decisiones que implicaban a las de adentro y a los de afuera. La idea que hoy tenemos de lo que es un monasterio no tiene nada que ver con lo que el monasterio era durante el período colonial, especialmente por la “economía social” que se movía a través de sus gruesos pero no por eso impenetrables muros. Esa “economía social” consistía en un sistema de interdependencia entre las profesas y sus familias, que se sustentaba en la pertenencia a un linaje y en las fidelidades a que estaban obligados sus miembros, además de la

28. Guillermo Nieva Ocampo afirma que “La población monástica, incluyendo sirvientes y esclavos, habría sobrepasado las trescientas almas a finales del siglo XVII”. Ver Guillermo Nieva Ocampo, “*Hortus conclusus, fons signatas*: las dominicas de Córdoba del Tucumán y el recambio de las elites urbanas a mediados del siglo XVIII”, en *Familia, descendencia y patrimonio en España e Hispanoamérica. Siglos XVI-XIX*, coord. Nora Siegrist e Hilda Zapico (Mar del Plata: Eudem, 2010), 228. Agradezco al autor el haberme facilitado su trabajo cuando aún estaba en prensa.

identificación colectiva como integrantes de un mismo estamento y el respeto a las reglas tácitas de su clase.

Una manera de sostener esos vínculos era la costumbre de que una o más parientas se unieran a alguna monja y entraran con ella a compartir la clausura de su celda, uso que se mantuvo hasta bien entrado el siglo XVIII, no obstante los esfuerzos realizados por los obispos en pos de reducir la cantidad de seglares que convivían con las consagradas. Testimonio de estas dos cuestiones —la voluntad del ordinario de reformar esa costumbre y la pervivencia de la misma a lo largo del tiempo— es la “Razón de las Niñas Españolas que hay en el Convento de Santa Catalina de Sena de esta Ciudad de Córdoba”, solicitada por el Obispo Dr. Dn. José Antonio Gutiérrez de Zevallos, confeccionada por la Madre Priora Ana de la Concepción, en el siglo Doña Ana Baigorri y Tejeda, y remitida por el capellán, Dr. José de Arguello, el 15 de enero de 1735.²⁹ La “Razón” consiste en un listado que da cuenta de los nombres de las niñas que habitaban el monasterio y de la monja que la o las tenía a su cargo. En la Tabla 1 podemos apreciar la coincidencia entre los apellidos de la menor y su tutora. Haciendo un recuento rápido y tomando en cuenta solamente los casos en que la monja tiene el mismo apellido que la niña que tiene a su cargo, sin profundizar en posibles relaciones más lejanas, vemos que los casos de parentesco cercano representan el cuarenta y uno por ciento del total de las monjas mencionadas en la “Razón” cuyos apellidos he podido identificar.

El hecho de tener a su cargo la educación de una niña de su familia aseguraba a la monja que, a pesar de su reclusión, sus parientes seguirían preocupados de su bienestar, proporcionándole todo lo necesario para hacer agradable su vida. En las épocas de carestía y privaciones, cuando las rentas del convento disminuían al punto de que aquellas que no contaban con familiares en la ciudad pasaban hambre y toda clase de necesidades, la ayuda familiar se convertía en un apoyo indispensable, especialmente en el momento de atravesar alguna enfermedad y en la vejez. Por otra parte, el cultivo de estas relaciones beneficiaba a todo el instituto, ya que mientras más cercanos eran los familiares a quienes se prestaba a censo el dinero de las dotes de las religiosas, más seguridad se tenía que los censatarios pagarían los intereses de los corridos.

29. *Razón de las Niñas Españolas que hay en el Convento de Santa Catalina de Sena de esta Ciudad de Córdoba*, [1735?], Legajo 9, Monasterio de Santa Catalina, 1694-1874, tomo 1, AAC, s/fol.

Tabla 1: Relación de parentesco entre niñas educandas y monjas tutoras según la “Razón de las Niñas Españolas que hay en el Convento de Santa Calina de Sena de esta Ciudad de Córdoba”, ca. 1735.

Total de monjas	20	100%
Monjas con apellido identificado	17	85%
Monjas sin apellido identificado	3	15%
Total de niñas	35	100%
Niñas con apellido mencionado	28	80%
Niñas huérfanas (sin apellido)	7	20%
Mismo apellido niña-monja	7	20% del total de niñas 35% del total de las monjas
De 17 monjas con apellido identificado	7 coinciden con el de las niñas	41% de las monjas cuyo apellido conocemos
De 28 niñas con apellido mencionado	7 coinciden con el de las monjas	25% de las niñas cuyo apellido conocemos

Situando ahora nuestra mirada desde fuera de los muros del convento, la conveniencia de contar con una representante de los intereses de la familia en el interior del monasterio salta a la vista. Por una parte, significaba contar con un lugar seguro donde formar a las mujeres de la familia, bienes de cambio para entablar nuevas y ventajosas relaciones familiares. Por otra, representaba ingresar a la “gran familia” que constituía el monasterio, lo que conllevaba la oportunidad de obtener crédito y acceder al siempre escaso circulante en caso de alguna necesidad, a través del préstamo a censo de la dote aportada por la familia.³⁰ La gran familia del monasterio favorecía también el conocimiento de personas confiables con las cuales asociarse para realizar negocios, es decir, en términos bourdesianos, favorecía la acumulación de capital social y de capital económico, a la vez que reforzaba las posiciones de aquellos que ocupaban los lugares de privilegio entre la clase dominante de la ciudad, lo cual redundaba en mayor capital simbólico y mayor poder político.

30. Paula Costa y Patricia García, “Estrategias matrimoniales y sucesorias de la elite de Córdoba. 1610-1640” (Trabajo Final de la Licenciatura en Historia: Universidad Nacional de Córdoba, 1996).

Pero el éxito de este sistema dependía en gran medida de la actuación de la representante familiar en el interior de la clausura y del lugar que ésta pudiera ocupar en la conducción de los destinos del monasterio, es decir, de su capacidad para jugar el juego del poder político entre los muros conventuales. Los puestos relacionados con la toma de decisiones políticas (y económicas) eran los “oficios”, por medio de los cuales se gobernaba el monasterio. Estos oficios también respondían a una jerarquía de responsabilidades, de prestigio y de poder. El puesto máximo era el priorato, al cual se podía acceder después de los doce años cumplidos de profesión, ejemplar vida religiosa como monja de coro y no menos de cuarenta años de edad.

Le seguían en importancia la Supriora (*sic*), mano derecha y persona de entera confianza de la Priora, y la Maestra de Novicias, formadora de las futuras profesas y transmisora del modelo de religiosa que se debía reproducir. Otro puesto clave era el de Secretaria, que implicaba, además, habilidades especiales como la lectura y la escritura. Procuradora, única monja que podía manejar dinero, y Mayordoma eran las encargadas del abastecimiento diario de la comunidad y la administración de los fondos: compra y distribución de alimentos, preparación de las comidas, provisión de leña, cuidado de la huerta, previsión de los trabajos de mantenimiento, entre otras responsabilidades. Ambas rendían cuentas a la Priora, Supriora y Depositarias, tres religiosas que custodiaban cada una de las tres llaves de la caja en la cual se guardaba el dinero de las dotes. Porterías, Torneras (el torno es una ventana giratoria por la cual entran y salen objetos del monasterio) y Celadoras, eran las encargadas de vigilar el silencio y la observancia de la regla así como de administrar el contacto con el mundo exterior. Eran cargos que requerían monjas antiguas, de probada conducta y discreción. Si alguna joven era designada en estos puestos, era sólo como compañera de las otras y para que siempre hubiera atención en las puertas y en el torno. Igualess requisitos debían cumplir las Escuchas, presentes en los locutorios y en todas las conversaciones durante las visitas.

Había oficios destinados a las más jóvenes, tales como obrera, enfermera, salera, refectolera y ropera, apropiados para ejercitarse en la humildad, en el servicio, en la caridad y en la obediencia.

Por otro lado, se contaban los oficios directamente relacionados con el culto divino, que como ya vimos, era de capital importancia en la vida de toda monja de velo

negro: las Sacristanas, la Cantora y la Subcantora.³¹ Estas debían ser expertas en la liturgia y en el Ceremonial y tenían a su cargo el cuidado y la conservación de todos los objetos necesarios para las celebraciones, así como el adorno del altar y de la iglesia.

Los oficios y el poder: de cantoras a prioras

Cada priora electa elegía a su vez a aquellas que la acompañarían en su gestión. Y era en ese momento que las relaciones de parentesco (capital social) influían directamente en la distribución de los puestos más importantes entre aquellas que integraban el círculo cercano a la priora. La Prelada tenía amplias facultades y contaba con un cuerpo consultivo: las “Madres de Consejo”, que eran priora, supriora, maestra de novicias “y cuatro Madres más de las más antiguas”.³² Asuntos tales como la admisión de postulantes al hábito y de novicias a la profesión, elección de supriora, maestra de novicias, depositarias y todos los demás oficios, construcción de edificios, arriendo de inmuebles, etc., eran tratados primeramente en el Consejo por voto secreto y luego propuesto a las demás monjas en capítulo, que, nueva votación mediante, prestaban o no su conformidad.

La posibilidad de acceder a estos cargos estaba en relación directa con el sistema de parentesco y la inclusión dentro de un linaje de reconocido prestigio en la ciudad, es decir, con el capital social y el capital simbólico que aportaba el apellido. Veamos como ejemplo el caso de aquellas que llegaron al cargo máximo: las prioras. Seleccionando solamente los casos de aquellas que ocuparon el priorato más de una vez, resulta evidente que la pertenencia a la clase dominante de la ciudad era casi un requisito indispensable para entrar en esta categoría (Ver Tabla 2).³³

31. A pesar de la común derivación latina, “subcantora” y “sochantre” no eran cargos equivalentes. El *Directorio de Oficialas* de la orden, aunque tardío, indica que “La subcantora debe asistir en el coro izquierdo, saber y practicar cuanto se ha dicho de la [cantora], y hacer el oficio de esta cuando estuviere ausente. Cuando la [cantora] esté presente, sólo le incumbe entonar los Salmos Cuando ésta estuviere impedida, debe desempañar los demás cargos que le corresponden Tanto en estas cosas como en la corrección del canto condúzcase de tal manera que nunca proceda contra el parecer de la Cantora, sino que le obedezca en cuanto pertenece a su oficio”. Ver Domingo Aracena, *La Regla i Constituciones de las Monjas de la Orden de Santo Domingo, traducidas de nuevo al castellano e ilustrada respectivamente con notas i comentarios; a los cuales se han adjuntado el Directorio de las Oficialas de la misma Orden i un Apéndice Importante* (Santiago de Chile: Imprenta de la Opinión, 1863), 381.

32. Aracena, *Directorio de las Oficialas*, 182-183.

33. No se pormenorizan aquí, por razones de espacio, las fuentes documentales de cada uno de estos datos, recopilados fundamentalmente en el Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba y en el Archivo Arzobispal de Córdoba (testamentos, escrituras, censos, indagaciones de voluntad, entre otros). Esta información se encontrará en mi tesis, conformando un apéndice.

Tabla 2: Procedencia familiar de algunas prioras del Monasterio de Santa Catalina, 1613-1830

Años	Priora	Padres / Otros parientes conocidos
1613-1619	Catalina de Sena	Tristán de Tejeda y Leonor Mejía Mirabal (encomendero, llegado a la ciudad con la hueste fundadora)
1624	Teresa de Jesús	Bernabé Mejía y Ana de Mujica (encomendero, llegado a la ciudad con la hueste fundadora)
1634	Mariana de los Ángeles	María Mejía o Alonso y Pedro Alonso [Alfonso] Foyto (encomendero, descendiente de linajes fundacionales del Tucumán; sobrina de Francisco Mejía y María Blasques Nieto, nieta de Bernabé Mejía)
1648	Francisca de Jesús	Pedro Luis de Cabrera y Catalina Villarroel (encomendero, hijo del fundador de la ciudad, D. Jerónimo Luis de Cabrera)
1671	Sabina de la Visitación	Felipe de Soria y Luisa Abreu de Albornoz (encomendero, llegado a la ciudad con la hueste fundadora, casado con hija del gobernador Abreu de Albornoz)
1674	Catalina del Sacramento	Hernando Quintana de los Llanos y Petronila de la Cerda (Nieta de Pedro Luis de Cabrera y Catalina Villarroel)
1679	Cándida del Sacramento	Hernando Quintana de los Llanos y Petronila de la Cerda (Nieta de Pedro Luis de Cabrera y Catalina Villarroel)
1687	Juana de la Encarnación	José de Carranza y Cabrera y Ana de Herrera y Velasco (biznieta de Juan Ramírez de Velasco, fundador de La Rioja, y de Miguel Luis de Cabrera, hijo del fundador de Córdoba)
1710	Juana de la Natividad	Ignacio Salguero de Cabrera y Ana María de Castro y Figueroa (descendiente del linaje fundador de la ciudad)
1752	Francisca de la Concepción	Sargto. Mayor José Miguel de las Casas y Jaime y Sabina de Molina Navarrete (hija del Cap. Francisco de Molina Navarrete y Luisa Diez Gómez, de linajes fundacionales del Tucumán)
1764	María Ignacia de Jesús	Francisco Antonio de Argomoza y Catalina de Zeballos Neto y Estrada (gobernador de Santa Cruz de la Sierra)
1801	Anselma de Cristo	Mtre. de Campo Marcos de Ascasubi y Rosalía de las Casas (descendientes de linajes fundacionales del Tucumán)
1810	María Antonia de Jesús	Pedro Vicente Cornejo y María Antonia Arduz (descendientes de linajes fundacionales del Tucumán)

Estos apellidos son los mismos que encontramos como integrantes del Cabildo de la Ciudad. La mayor parte de las prioras del monasterio eran hijas o nietas de vecinos y feudatarios de la ciudad de Córdoba de destacada actuación política en la Gobernación del Tucumán.

Diferente es el caso de las cantoras.³⁴ Durante el siglo XVIII,³⁵ éste era un puesto que servía de trampolín hacia los cargos de mayor poder decisorio tanto a las niñas de las familias distinguidas locales como a las forasteras o a las cordobesas de menor alcurnia. En los dos últimos casos era verdaderamente un mecanismo de ascenso social.

Así sucedió con Gertrudis de Jesús Armaza y Arregui, natural de Buenos Aires, que luego de ser subcantora en 1734 fue dos veces priora, maestra de novicias y depositaria; integró además la comitiva de monjas fundadoras del convento de catalinas de Buenos Aires en 1745 en calidad de supriora y maestra de novicias. Otro caso interesante es el de Juana Manuela de Santo Tomás del Río, natural de Salta, que tras ocupar la cantoría durante tres períodos fue supriora en 1804, 1807 y 1813. La habilidad musical fue una carta de triunfo para las cuatro hermanas Castillo: María Brígida de Santa Lucía, Venancia del Corazón de Jesús, Juana Manuela de San Agustín y María Josefa del Tránsito. Hijas del coronel Antonio Castillo y de doña Polonia Hernández, todos naturales de Santiago del Estero, pasaron de ser cantoras o subcantoras a procuradoras, secretarias, prioras, depositarias y madres de Consejo. Es decir que estas monjas supieron poner en juego sus capitales culturales (en este caso, sus habilidades musicales) para reemplazar el capital social que necesitaban para ascender posiciones dentro del campo del poder político del monasterio y, de esa forma, ganar mejoras en la consideración social para sus respectivas familias fuera de los muros monásticos.

No está de más recordar también los casos de aquellas exceptuadas de pagar la dote por su talento musical y su destreza en el canto: Melchora de San Gabriel Ocaña (1621), María Ignacia de Cristo Miranda (1703) y, en especial, María Juana de Santa Rosa Ocampo, natural de La Rioja, a quien en 1797 le fue perdonada la dote “a cambio de servir perpetuamente en el órgano”. En este caso, el reemplazo del capital económico por el capital cultural es lo que está funcionando como moneda de cambio para su ingreso a la clase dominante del monasterio, es decir, para profesar como monjas de velo negro.

El coro, lugar de articulación entre la vida pública y la vida privada del convento,³⁶ se presenta como una especie de vidriera donde estas monjas podían exhibir sus talentos a pesar de la invisibilidad a que las obligaba la reja. Allí rezaban y cantaban en latín,

34. Para no extenderme excesivamente, aquí sólo cito algunos ejemplos significativos. Para ver el listado completo de las monjas que ocuparon los cargos de cantora y/o subcantora, ver el Anexo incluido al final de este trabajo.

35. Sólo he podido conseguir datos para el período comprendido entre 1731 y 1830. No existen registros de oficios para los años anteriores.

36. Loreto López, *Los conventos femeninos y el mundo urbano*.

dividiéndose en dos grupos para la lectura y la entonación de los salmos. Cantora y subcantora guiaban respectivamente cada uno de los coros, comenzando las entonaciones, resolviendo las partes solistas y tocando el órgano en los momentos permitidos. Cuando asistían a misa, los fieles que estaban del otro lado de la reja las conocían y las identificaban por sus voces. El iniciar el canto en el coro, en presencia de toda la feligresía, era una manera de ejercer su liderazgo y de vencer la invisibilidad.

En Lima y en Quito (por citar dos ciudades principales del virreinato) las proezas musicales de las monjas eran uno de los mayores atractivos de la vida social y cultural de la élite y el “orden de mérito” de las prácticas musicales de los distintos conventos constituía un permanente tema de acalorada discusión. Por otra parte, en países católicos europeos, las más talentosas niñas de los *ospedali* (similares a las casas de niñas expósitas americanas) aparecían como verdaderas estrellas del mundo musical, que a menudo hacían posteriormente el paso hacia la ópera y los círculos cortesanos. Nada de esto aparece en la documentación cordobesa; seguramente la estrechez y conservadurismo del medio no lo permitía. Pero el hacer oír su voz a través de las rejas del coro o del locutorio y el conducir y administrar un servicio músico-religioso de calidad eran sin duda también aquí formas de hacerse conocer e identificar por la sociedad cordobesa, formas de entrar en el cerrado mundo de las familias rectoras de la ciudad. Logrado esto, (así lo demuestran las trayectorias de las cantoras citadas) era posible ser considerada elegible para asumir puestos de responsabilidad en la dirección de los asuntos espirituales y económicos del espacio en que vivía.

Cuando en la iglesia se oía surgir una voz nueva, desconocida y agradable desde el lado invisible de la reja, asomaba también a la sociedad una nueva mujer que reclamaba su lugar.

Conclusiones

El primer monasterio de nuestro territorio, nacido en la Córdoba colonial, funcionaba como un cuerpo social destinado a integrar a sus miembros, las monjas, a través de la labor de institución, dotándolas de un *habitus* específico. Sin embargo, y a pesar de todas las acciones tendientes a lograr el “espíritu de familia” en el interior del monasterio, las monjas no abandonaban las lealtades y obligaciones que revestían su pertenencia a un determinado linaje. Esto generaba, al interior del convento, la homología estructural, es decir, la reproducción del ordenamiento jerárquico y estamental del espacio social, determinado históricamente y jurídicamente legitimado.

La mujer consagrada, que intervenía en el gobierno del convento, era considerada por la familia como objeto privilegiado de salvaguarda y acrecentamiento del prestigio y el honor de su linaje, favoreciendo así la acumulación de capital social, económico, simbólico y político de todo su círculo familiar. Esta creencia (*illusio*) movilizaba el campo del poder al interior del monasterio y servía de impulso a la dialéctica entre las relaciones objetivas y las relaciones simbólicas. El *habitus* y la *posición* en el campo se presentan entonces como elementos explicativos de las prácticas sociales.

Contar con una parienta monja aseguraba la posibilidad de que otras mujeres de la familia, sin necesidad de recluirse perpetuamente en un monasterio, tuvieran acceso a la educación y a la formación en los valores propios de su clase. Esto generaba mujeres más apetecibles y valiosas como bienes de intercambio con otros grupos familiares. Aseguraba también la reproducción de los valores sociales, de raza y de clase del grupo dominante.

La habilidad en el canto y el talento musical constituyeron herramientas de ascenso social para las mujeres y sus familias. El cargo de cantora sirvió a los recién llegados a la ciudad como estrategia para ingresar a los altos círculos de la sociedad local. A través de sus hijas monjas, los nuevos vecinos establecían relaciones sociales y comerciales entre los miembros de la gran familia que constituía el monasterio y sus allegados. El talento musical, transformado en capital cultural, se convierte en la estrategia que ponen en juego los agentes para cambiar sus posiciones en el campo. La voz femenina se revela, entonces, como un valioso instrumento de poder simbólico.

Bibliografía

- Aguirre Rincón, Soterraña. *Un manuscrito para un convento. Libro de Música dedicado a Sor Luisa en 1633. Estudio y edición crítica*. Valladolid: Las Edades del Hombre, 1998.
- Aracena, Domingo. *La Regla i Constituciones de las Monjas de la Orden de Santo Domingo, traducidas de nuevo al castellano e ilustrada respectivamente con notas i comentarios; a los cuales se han adjuntado el Directorio de las Officialas de la misma Orden i un Apéndice Importante*. Santiago de Chile: Imprenta de la Opinión, 1863.
- Arcondo, Aníbal. *Demografía retrospectiva de Córdoba, 1700-1813*. Serie Material de Trabajo N° 16. Córdoba, Arg.: Instituto de Economía y Finanzas, FCE, Universidad Nacional de Córdoba, 1976.
- Baade, Colleen Ruth. "Music and Music-Making in Female Monasteries in Seventeenth-Century Castile". Tesis de doctorado, Duke University, 2001.

- Baker, Geoffrey. *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham y Londres: Duke University Press, 2008.
- Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa, 1988.
- . *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990.
- . “El espíritu de familia”. En *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*, trad. Thomas Kauf, 126-138. Barcelona: Anagrama, 1997.
- . *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: EUDEBA, 1999.
- Burns, Kathryn. *Colonial Habits. Convents and the Spiritual Economy of Cuzco, Peru*. Durham y Londres: Duke University Press, 1999.
- Carreras, Juan J. “Música y ciudad: De la historia local a la historia cultural”. En *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, ed. Andrea Bombi, Juan J. Carreras y Miguel Ángel Marín, 17-51. Valencia: Universidad de Valencia, 2005.
- Costa, Paula y Patricia García. “Estrategias matrimoniales y sucesorias de la elite de Córdoba. 1610-1640”, trabajo Final de la Licenciatura en Historia. Córdoba, Arg.: Universidad Nacional de Córdoba, 1996.
- De Vicente Delgado, Alfonso. *La música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII): Catálogo*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989.
- Estenssoro, Juan Carlos. “Música y fiestas en los monasterios de monjas limeñas. Siglos XVII y XVIII”. *Revista Musical de Venezuela* 16/34 (1997): 127-135.
- Favila, César Daniel. “Music and Devotion in Novohispanic Convents, 1600-1800”. Tesis de doctorado, University of Chicago, 2016.
- Fraschina, Alicia. *Mujeres consagradas en el Buenos Aires colonial*. Buenos Aires: Eudeba, 2010.
- Loreto López, Rosalva. *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII*. Ciudad de México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000. Disponible en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03694063122416162254480/idx.htm>
- Luque Colombres, Carlos. *El mundo de Juan de Tejada*. Córdoba, Arg.: Museo de Arte Religioso Juan de Tejada, Olocco, 1973.
- Martín, Luis. *Daughters of the Conquistadores. Women of the Viceroyalty of Peru*. Albuquerque: University of Mexico Press, 1983.
- Moyano Aliaga, Alejandro. *Hijos y nietos de conquistadores*. Córdoba, Arg.: Centro de Estudios Genealógicos de Córdoba, 1973.
- Muriel, Josefina y Luis Lledías. *La música en las instituciones femeninas novohispanas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad del Claustro de Sor Juana, 2009.
- Nieva Ocampo, Guillermo. “*Hortus conclusus, fons signatas*: las dominicas de Córdoba del Tucumán y el recambio de las elites urbanas a mediados del siglo XVIII”. En *Familia, descendencia y patrimonio en España e Hispanoamérica. Siglos XVI-XIX*, coord. Nora Siegrist e Hilda Zapico, 221-262. Mar del Plata: Eudem, 2010.

- Ponza, Carlos (ed.). *Historia del Monasterio Senense de la Ciudad de Córdoba en la Provincia del Tucumán. Manuscritos de la Córdoba Colonial*. Córdoba, Arg.: Nueva Andalucía, 2008.
- Regla y Constituciones para las Religiosas Recoletas Dominicanas del Sagrado Monasterio de la Gloriosa y Esclarecida Virgen Santa Rosa de Santa María*. Puebla: Oficina del Real Seminario Palafoxiano, 1789.
- Restiffo, Marisa. *El Códice Polifónico del Monasterio de Santa Catalina de Sena de Córdoba*. Córdoba, Arg.: Brujas, 2018.
- Tello, Aurelio. "La capilla musical del Convento de la Santísima Trinidad de Puebla en los siglos XVII y XVIII". En *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana*, ed. Víctor Rondón, 52-61. Santa Cruz de la Sierra: APAC, 2002.

Anexo: Monjas que han ocupado el oficio de cantoras y subcantoras según las Tablas de oficios del Monasterio, 1731-1830³⁷

Referencias: Los nombres sombreados en gris son los de aquellas monjas que ocuparon los cargos de cantora o subcantora en más de una oportunidad.

Fecha y cargo	Nombre	Fecha profesión	Otros cargos	Comentarios
Septiembre 1731 – Cantora	[María] Ignacia de Cristo	30/04/1703	1731- Cantora 1734-Secretaria	María Ignacia de Miranda. Hija del Mtre. de Campo D. José García de Miranda y Da. Catalina Gómez de la Lastra. Su padre entregó un órgano como parte de pago de la dote.
Subcantora	Francisca de la Concepción	07/07/1715	1731- Subcantora 1734-Sacristana 1740- Cantora 1746-Celadora 1749-Mtra. de novicias 1752-Priora 1758-Depositaria 1761-Priora 1764-Depositaria 1767-Portera del torno 1770-Depositaria 1776-Depositaria	Francisca de las Casas. Hija del Sargto. Mayor José Miguel de las Casas y Jaime y Sabina de Molina Navarrete.
Septiembre 1734 – Cantora	Rosa de San José	30/04/1715	1731-Sacristana 1734- Cantora y Celadora 1737-Sacristana 1740-Supriora 1743-Priora 1746-Portera del torno y Depositaria 1749-Mayordoma 1752-Portera del torno 1755-Depositaria	Rosa de Ordóñez de Velasco. Hija de Lucas Ordóñez y Vera y Jerónima de Herrera y Velasco.
-Subcantora	Gertrudis de Jesús	31/12/1702	1734- Subcantora 1737-Priora 1740-Mtra.de novicias 1752-Depositaria 1755-Priora	Gertrudis de Armaza y Arregui, natural de Buenos Aires , hija de Juan Francisco de Armaza y Ana María de Arregui.

37. Fuentes: Archivo del Arzobispado de Córdoba, Catalinas, Rollo 1:

- a) Libro de elecciones y profesiones A, hasta 1783.
- b) Libro de elecciones B, 1783.

El registro de las “Tablas de Oficios” en los libros de elecciones se inicia en 1731 por orden del obispo Don Juan de Sarricolea y Olea y contiene algunas lagunas (Libro de elecciones A). En 1782 el Obispo Fray José Antonio de San Alberto ordena iniciar un nuevo libro, continuación del anterior (Libro de elecciones B). He seguido la carrera de las monjas solamente entre los años que comprende mi estudio, de allí que no continúe el listado de cargos en las últimas entradas de esta tabla. La mayoría de los oficios eran asignados sólo por la priora y refrendados por el obispo. El nombramiento duraba tres años y la designación en los oficios se realizaba el mismo día de la elección de priora.

			1758-Depositaria 1764-Depositaria 1767-Depositaria 1770-Depositaria	
Octubre 1737 – Cantora	[María] Rosa de la Trinidad	20/05/1698	1734-Portera 1737- Cantora	Josefa Herrera y Velasco. Hija de Alonso de Herrera y Velasco y Juana Reyna de Salguero.
Subcantora	Ana de la Trinidad	15/09/1701	1734-Celadora 1737- Subcantora 1740- Subcantora y celadora	Ana Medrano. Hija del Cap. Juan de Medrano y Da. María Teresa Martínez.
Octubre 1740 – Cantora	Francisca de la Concepción	07/07/1715		
Subcantora	Ana de la Trinidad	15/09/1701		
Noviembre 1743 – Cantora	Ana de San Xavier	23/10/1729	1737-Lectora 1740-Sacristana 1743- Cantora 1746- Cantora y Celadora 1749-Supriora 1752-Portera del torno 1758-Mtra. de novicias	Sin datos.
Subcantora	María Catalina de San Ignacio	23/10/1729	1731-Lectora 1734-Enfermera 1737-Lectora 1740-Sacristana 1743- Subcantora y Secretaria 1746-Secretaria 1749-Priora 1752-Portera del torno	María Catalina de Pastene y Herrera, hija de Jerónimo Pastene, natural de Chile e Isabel de Herrera y Velasco, natural de Córdoba
Noviembre 1746 – Cantora	Ana de San Xavier	23/10/1729		
Subcantora	Gabriela de Sta. Clara	29/09/1735	1737-Enfermera y salera 1740-Enfermera y lectora 1743-Sacristana 1746- Subcantora 1749- Cantora Mayor 1752- Cantora 1755-Portera del torno 1758-Supriora 1764-Portera de la puerta falsa 1767-Mtra. de novicias 1770-Celadora 1773-Portera del torno 1776-Celadora 1781?-Mtra. de novicias 1783-Mtra. de novicias	Gabriela de Castañares y Velasco, hija de Martín de Castañares y Gregoria López de Velasco y Sánchez Zambrano. [naturales de Salta?]
Noviembre 1749 – Cantora Mayor	Gabriela de Sta. Clara	29/09/1735		
Los nombres de los cargos cambian después de la visita de Argandoña, registrada en el libro de elecciones.				
Subcantora Menor	Ma. Ignacia de Jesús	14/10/1742	1743-Enfermera 1746-Sacristana 1749- Subcantora menor	María Ignacia de Argamoza [o Argomoza] y Zeballos, [natural de

			1752-Portera de la otra puerta 1755- Cantora 1758-Secretaria 1764-Priora 1767-Portera del torno 1770-Portera del torno 1773-Priora 1783-Depositaria 1786-Priora 1789-Depositaria 1792-Depositaria 1795-Portera del torno	Santa Cruz de la Sierra?] , hija de Francisco Antonio de Argomoza y Catalina de Zeballos Neto y Estrada.
Noviembre 1752 – Cantora	S. Gabriela de Sta. Clara	29/09/1735		
Subcantora	Francisca del Corazón de María	30/04/1746	1746-Refitolera 1749-Lectora 1752- Subcantora 1755-Celadora 1758-Celadora 1767-Portera del torno 1770-Celadora 1773-Supriora 1776-Mtra. de novicias 1781-Mtra. de novicias 1783-Portera de la puerta falsa 1786-Portera del torno 1789-Supriora 1792-Priora 1798-Portera del torno 1801-Depositaria 1804-Portera del torno y Depositaria 1807-Depositaria	Francisca de Ascasubi, hija del Mtre. de Campo D. Marcos de Ascasubi y Da. Rosalía de las Casas Ponce de León.
Noviembre 1755 – Cantora	María Ignacia de Jesús	14/10/1742		
Subcantora	María Luisa del Espíritu Santo	07/07/1743	1743-Refitolera 1746-Sacristana 1749-Celadora 1755- Subcantora 1758- Cantora 1764-Celadora 1767-Supriora 1770- Cantora 1773-Portera de la puerta falsa 1776-Celadora	María Luisa de Plazaola, hija del Mre. de Campo Dn. Ignacio de Plazaola y Da. María Petronila Martínez Saens, vecinos de Salta
Noviembre 1758 – Cantora	María Luisa del Espíritu Santo	07/07/1743		
Subcantora	Juana de la Trinidad	24/10/1745	1746-Enfermera 1749-Sacristana 1752-Secretaria 1755-Celadora 1758- Subcantora 1764-Celadora	María Josefa Ignacia Carranza y Albornoz, hermana de sor Susana del Espíritu Santo, hija de Ignacio Carranza y

1767-Portera de la puerta falsa Herrera y Juana de
 1770-Celadora Albornoz y Guevara.
 1776-Supriora
 1783-Portera de la puerta falsa

Diciembre **1761** – Priorato de Francisca de la Concepción- Obispado de Argandoña. Falta la tabla de oficios para esta elección.

Diciembre 1764 – Cantora	Susana del Espíritu Santo	28/12/1747	1752-Obrera 1755-Procuradora 1758-Celadora 1764- Cantora 1767- Cantora 1770-Portera del torno 1773- Cantora 1776-Celadora 1783-Supriora 1786-Mayordoma 1792-Supriora 1795-Portera del torno 1798-Supriora 1801-Portera de la puerta falsa 1804-Mayordoma 1807-Priora 1810-Portera del torno y depositaria 1813-Depositaria 1816-Depositaria	María Susana del Carmen Carranza y Albornoz, hermana de Juana Josefa de la Trinidad, hija de Ignacio de Carranza y Herrera y Juana de Albornoz y Guevara.
Subcantora	[María] Theodora del Rosario	19/09/1748	1749-Enfermera 1755-Refitolera 1759-Sacristana 1764- Subcantora 1773- Enfermera 1776-Portera de la puerta falsa	María Teodora Carreño de Lozada, natural de La Rioja , hija de Juan Gregorio Carreño y Losada y Teodora Bazán de Cabrera.
Diciembre 1767 – Cantora	Susana del Espíritu Santo	28/12/1747		
Subcantora	Bartholina de la Victoria	06/06/1751	1752-Enfermera 1755-Lectora 1758-Sacristana 1764-Obrera 1767- Subcantora 1770-Secretaria 1773- Subcantora 1776-Celadora 1783-Secretaria 1786- Cantora	Bartolina de Gigena y Bustos, hija de D. José Gigena y Da. Águeda de Burgos.
Diciembre 1770 – Cantora	Ma. Luisa del Espíritu Santo	07/07/1743		
Subcantora	María del Sacramento	12/01/1749	1749-Enfermera 1755-Sacristana 1758-Celadora 1764-Celadora 1767-Obrera 1770- Subcantora 1773-Celadora	María Josefa Garay y Molina, hija de Francisco Garay y Petronila Molina.
Diciembre 1773 – Cantora	Susana del Espíritu Santo	28/12/1747		

Subcantora	Bartholina de la Victoria	06/06/1751		
Diciembre 1776 – Cantora	María Rosa de Jesús	15/01/1750	1752-Refitolera 1755-Enfermera 1758-Celadora 1764-Celadora 1767-Sacristana 1770-Sacristana 1776- Cantora 1789-Sacristana Mayor 1792-Mtra. de novicias 1795-Portera del torno	María Rosa Echenique y Garay, hija de José Jerónimo Santiago de Echenique y Cabrera y Bartolina Rosa de Garay y Tejeda.
Subcantora	Beatriz de San Pedro Nolasco	02/07/1751	1752-Lectora 1755-Lectora 1758-Lectora 1764-Secretaria 1767-Secretaria 1770-Lectora 1773-Portera de la puerta falsa 1776- Subcantora 1783- Cantora 1794-Mtra. de novicias	María Beatriz de las Casas y Ferreyra, hija del Cap. Don José de las Casas y Da. Bartolina Ferreyra.
Fin del libro Elecciones y Profesiones h. 1810 A – Catalinas Rollo 1				
Enero 1783 – Cantora	Beatriz de San Pedro Nolasco	02/07/1751		
Subcantora	[María] Anselma de Christo	17/01/1759	1764-Enfermera 1767-Obrera 1770-Sacristana 1773-Secretaria 1776-Secretaria 1783- Subcantora 1786- Subcantora 1789-Portera de la puerta falsa 1792-Secretaria 1795-Celadora 1798-Mtra. de novicias 1801-Priora 1810-Mtra. de novicias y depositaria 1813-Priora 1816-Portera del torno 1819-Depositaria 1821-Depositaria	Anselma de Ascasubi, hija del Mtre. de Campo D. Marcos de Ascasubi y Da. Rosalía de las Casas Ponce de León.
Enero 1786 – Cantora	Bartholina de la Victoria	06/06/1751		
Subcantora	[María] Anselma de Christo	17/01/1759		
Enero 1789 – Cantora	Juana Manuela de Santo Tomás	24/06/1771	1776-Enfermera 1783-Lectora 1786-Sacristana 1789- Cantora 1792- Cantora 1795-Sacristana Mayor 1798- Cantora 1801-Portera de la puerta falsa	Juana Manuela del Río, natural de Salta. Su madre enviudó y profesó en el mismo monasterio en 1752 con el nombre de María Josefa de la Trinidad. Juana Manuela, y su hermana

			1804-Supriora 1807-Supriora 1810-Celadora 1813-Supriora	Francisca, fueron depositadas en el convento junto a su madre por el protector de menores.
Subcantora	[María] Isidora de San José	20/09/1771	1776-Compañera 1783-Enfermera 1786-Obrera 1789- Subcantora 1792- Subcantora 1795- Cantora 1798-Celadora	María Isidora de Sosa y Fernández, hija de Jerónimo Antonio de Sosa y Arias y Mariana Fernández y Gaona.
Enero 1792 – Cantora	Juana Manuela de Santo Tomás	24/06/1771		
Subcantora	[María] Isidora de San José	20/09/1771		
Enero 1795 – Cantora	[María] Isidora de San José	20/09/1771		
Subcantora	[María] Justa [Clara] del Sacramento	11/06/1776	1776-Lectora 1783-Lectora 1786-Lectora 1789-Lectora 1795- Subcantora 1798-Portera del torno 1801-Enfermera Mayor 1804- Cantora 1807- Cantora 1810-Enfermera Mayor 1813-Celadora 1816-Supriora 1819-Supriora y Mtra. de Novicias 1821-Supriora y Mtra. de Novicias 1824-Supriora	María Justa Clara de Funes y Del Valle, hija de Juan Luis de Funes y Quiroga y María del Carmen Valle.
Abril 1798 – Cantora	Juana Manuela de Santo Tomás	24/06/1771		
Subcantora	Agustina [Dominga] del Sacramento	15/04/1773	1776-Compañera 1783-Enfermera 1786-Lectora 1789-Obrera 1792-Portera de la puerta falsa 1795-Sacristana 1798- Subcantora 1801-Lectora 1804-Celadora 1807-Obrera 1810-Portera de la puerta falsa 1813-Celadora 1816-Sacristana 1819-Celadora 1821-Portera de la puerta falsa	Agustina Noriega, natural de Córdoba. Sin más datos.
Mayo 1801 – Cantora	Eulalia de San Luis Gonzaga	26/11/1766	1767-Enfermera 1770-Refectolera 1773-Refectolera 1776-Obrera	María Eulalia de la Quintana y Cebreros, porteña , hermana de sor Estefanía Luisa de Jesús y

			1783-Celadora 1786-Procuradora 1789-Portera de la puerta falsa 1792-Celadora 1795-Secretaria 1801- Cantora 1804-Secretaria 1807-Secretaria 1810-Supriora 1813-Mtra. de novicias 1816-Priora 1819-Portera del torno y depositaria 1821-Portera del torno y depositaria	de sor María Ignacia del Corazón de Jesús, hija de Petronila de Cebreros y Suárez de Cabrera y Bernardo de la Quintana y Esquivel, natural de Buenos Aires.
Subcantora	Brígida de Santa Lucía	08/07/1787	1789-Enfermera 1795-Enfermera 1798-Procuradora 1801- Subcantora 1804-Obrera 1807-Mayordoma 1810-Portera del torno	María Brígida del Castillo, natural de Santiago del Estero , hija del Coronel Antonio Castillo y Polonia Hernández.
Mayo 1804 – Cantora	[María Justa] Clara del Santísimo Sacramento	11/06/1776		
Subcantora	Venancia del Corazón de Jesús	19/04/1792	1801-Sacristana 1804- Subcantora 1810-Sacristana Mayor 1813-Sacristana Mayor 1816- Cantora 1819-Secretaria 1821-Sacristana Mayor 1827-“Madre del Consejo” 1830-Fue elegida priora pero no aceptó.-Secretaria	Venancia del Castillo, natural de Santiago del Estero , hija del Coronel Antonio Castillo y Polonia Hernández.
Junio 1807 – Cantora	[María] Justa Clara del Sacramento	11/06/1776		
Subcantora	Juana Manuela de San Agustín	19/04/1792	1795-Enfermera 1798-Sacristana 1801-Sacristana 1804-Enfermera 1807- Subcantora 1810-Secretaria 1813-Portera del torno 1816-Enfermera Mayor 1821-Enfermera Mayor 1827-Procuradora y “Madre del Consejo”	Juana Manuel del Castillo, natural de Santiago del Estero , hija del Coronel Antonio Castillo y Polonia Hernández.
Junio 1810 – Cantora	María Josefa del Tránsito	08/07/1787	1792-Sacristana 1795-Enfermera 1798-Sacristana 1804-Portera del torno 1807-Celadora 1810- Cantora 1813-Portera del torno 1824-Priora	María Josefa del Tránsito del Castillo, natural de Santiago de Estero , hija del Coronel Antonio Castillo y Polonia Hernández.

			1827-Obrera, “Madre del Consejo” y depositaria 1830-Priora	
Subcantora	Bartolina de las Mercedes	07/05/1795		Bartolina de Villafañe, natural de La Rioja . Hija de Nicolás de Villafañe y Faustina Dávila.
Junio 1813 – Cantora	[Ubalda] Walda del [Santísimo] Rosario	26/08/1793	1798-Sacristana 1801-Sacristana Mayor 1804-Sacristana Mayor 1807-Enfermera 1810-Sacristana 1813- Cantora 1816-Obrera 1819-Sacristana Mayor 1821-Priora 1824-Portera de la puerta principal y depositaria 1827-Supriora, Sacristana Mayor y “Madre del Consejo” 1830-Portera de la puerta principal y depositaria	María Ubalda Arias de Cabrera y Cáceres, hija de Juan Ignacio Arias de Cabrera y María Antonia de Cáceres Villagómez.
Subcantora	[María] Josefa del Corazón de Jesús	08/05/1761	1810-Refectolera 1813- Subcantora 1816-Lectora y ropera 1819-Lectora 1821-Lectora 1824-Lectora 1827- Cantora 1830-Lectora	María Josefa Arias, hija de Manuel de Arias Montice y Petrona Morales.
Junio 1816 – Cantora	Venancia del Corazón de Jesús	19/04/1792		
Subcantora	Ma. del Rosario de los Mártires	01/04/1810	1810-Enfermera 1813-Sacristana 1816- Subcantora 1819- Subcantora 1821-Secretaria 1824-Portera de la puerta principal 1827-Mtra. de novicias y “Madre del Consejo” 1830- Cantora y Secretaria del Consejo	María del Rosario Funes Caldebilla, hija de Don Diego Funes y Da. Teresa Caldebilla.
Junio 1819 – Cantora	Bartolina de las Mercedes	07/05/1795		
Subcantora	Ma. del Rosario de los Mártires	01/04/1810		
Julio 1821 – Cantora	Ma. Juana de Sta. Rosa	22/10?/1799	1801-Refectolera 1804-Sacristana 1807-Sacristana 1810-Ropera 1813-Enfermera Mayor 1816-Portera del torno 1821- Cantora	María Juana Ocampo, natural de La Rioja , hija de Andrés de Ocampo y María de Villafañe, riojanos .

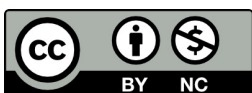
				No paga dote a cambio de servir perpetuamente en el órgano.
Subcantora	Teresa de San Ignacio	08/03/1797 [?]	1798-Refectolera 1810-Enfermera 1813-Enfermera 1816-Sacristana 1819-Sacristana 1821- Subcantora 1824-Obrera 1827-Mayordoma y Portera de la puerta falsa 1830-Ropera	Teresa Prado y Montier [?], hija de Don Silvestre Prado y Doña María Isabel Montier.
Julio 1824 - Cantora	Teresa Melchora de San Ignacio	11/07/1809	1824- Cantora 1830-Enfermera Mayor	María Melchora Teresa de Tagle, natural de Jujuy , hija de José Miguel de Tagle y María Teresa de B[...]
Subcantora	Francisca [Raymunda] de la Asunción	21/07/1810	1813-Sacristana 1816-Enfermera 1819-Sacristana 1821-Enfermera 1824- Subcantora	Francisca González y Calzena, natural de Paraguay , hija de José González de los Ríos, natural de España , y María Antonia Calzena Echenique, natural de Santa Fe
Julio 1827 - Cantora	[María] Josefa del Corazón de Jesús			
Subcantora	Eusebia [Rosario Catalina] del Corazón de Jesús	13/02/1823	1824-Sacristana 1827- Subcantora y sacristana 1830-Portera de la puerta falsa	Eusebia Rosario Catalina Bedoya, natural de Córdoba, hija de Vicente Antonio Bedoya, natural de España , e Isabel Gigena, natural de Córdoba
Julio 1830 – Cantora	Ma. del Rosario de los Mártires	01/04/1810		

De la vuelta de Mercedes Sosa a la asunción de Raúl Alfonsín: actores emergentes en el folklore argentino

Tomás Agustín Mariani

Revista Argentina de Musicología 19 (2018), 175-193.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

De la vuelta de Mercedes Sosa a la asunción de Raúl Alfonsín: actores emergentes en el folklore argentino

La decadencia del gobierno militar tras la derrota en la Guerra de Malvinas abre una nueva etapa en el género folklore: se rompe el silenciamiento de los últimos años a la zona del campo ligada a la “canción militante”.

En el contexto de la “transición a la democracia”, vuelven a actuar y editar discos Mercedes Sosa —con un repertorio ampliado— y otros/as referentes “consagrados/as” ligadas/os a la “canción militante”, habilitando y legitimando a su vez producciones de actores emergentes con propuestas de intensión renovadora.

Destacamos en ese sentido los discos de Antonio Tarragó Ros (1982), Chany Suárez (1982), Suna Rocha – Raúl Carnota (1983) y Teresa Parodi (1983). Siguiendo el modelo socio-discursivo propuesto por Claudio Díaz en este trabajo proponemos un análisis de estas cuatro producciones.

Palabras clave: Folklore, Argentina, Transición a la Democracia

From the return of Mercedes Sosa to the assumption of Raúl Alfonsín: emerging actors in Argentine folklore

The decline of the military government after the defeat in the Malvinas War opens a new stage in the folklore genre: the silencing of the last years to the zone of the field linked to the “militant song” is broken.

In the context of the “transition to democracy”, Mercedes Sosa —widening her repertoire— and other “consecrated” referents linked to the “militant song” return to act and edit discs, enabling and legitimizing productions of emerging actors with proposals of renovating intention.

In this sense, we highlight the discs of Antonio Tarragó Ros (1982), Chany Suárez (1982), Suna Rocha – Raúl Carnota (1983) and Teresa Parodi (1983). Following the social-discursive model proposed by Claudio Díaz, in this paper we propose an analysis of these four productions.

Keywords: Folklore, Argentina, Transition to Democracy

Propuesta

Siguiendo el modelo socio-discursivo propuesto por Claudio Díaz, que piensa las producciones musicales como prácticas discursivas dentro de narrativas identitarias considerando el lugar relativo y la trayectoria de cada agente social y las opciones estratégicas que ellos ejercen dentro de su sistema de relaciones, el trabajo analiza los discos *Confluencia* (1982) de Antonio Tarragó Ros, *No te rindas* (1982) de Chany Suárez, *Suna Rocha/Raúl Carnota* (1983) de Rocha y Carnota, y *Canto a los hombres del pan duro* (1983) de Teresa Parodi en tanto dispositivos de enunciación en el campo del folklore tras la Guerra de Malvinas.

El campo del folklore: disputas históricas y particularidades de 1982-83

Identificamos el campo del folklore¹ como una configuración de música popular urbana.² Entre las décadas de 1920 y 1960 se consolidaron convicciones, consensos y reglas temáticas, compositivas, interpretativas, retóricas y léxicas, que constituyeron lo que Claudio Díaz llama el “paradigma clásico” del folklore.³ Un paradigma construido sobre una “tradición selectiva”, que tuvo como criterio de selección primordial el establecido por la ideología del nacionalismo propiciada por la llamada generación del centenario (Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, entre otros).⁴

Este “paradigma clásico” tuvo, en las décadas del 60 y 70, disputas de parte de otras propuestas relacionadas a la “expansión y dignificación estética” del folklore⁵ con referentes como Ariel Ramírez, Eduardo Falú, “Cuchi” Leguizamón, el llamado folklore de “proyección” y las distintas líneas de “canción militante”,⁶ en especial el Movimiento del Nuevo Cancionero (MNC) que a comienzos de los 60 abre una nueva zona en términos estéticos e ideológicos.

1. Diego Madoery, “Estudios sobre el folclore musical argentino”, *Revista Argentina de Musicología* 17 (2017): 15-38.

2. Siguiendo a Juan Pablo González y su definición de música popular urbana en “Musicología popular en América Latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos”, *Revista Musical Chilena* 55/195 (2001): 38.

3. Claudio Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino* (Córdoba, Arg.: Ediciones Recovecos, 2009), capítulos I, II y III.

4. Oscar Chamosa, *Breve historia del folclore argentino (1920-1970). Identidad, política y nación* (Buenos Aires: Edhasa, 2012).

5. Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional*, capítulo IV.

6. Carlos Molinero, *Militancia de la Canción, política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)* (Buenos Aires: Ediciones De Aquí a la Vuelta, 2011).

Desde 1973 y especialmente durante el gobierno de facto (1976-1983), los artistas del folklore ligados a la “canción militante”,⁷ marxista, de izquierda peronista u otras variantes, fueron perseguidos y censurados por el gobierno de facto, llevando a muchos de ellos a exiliarse y/o autocensurarse para evitar la persecución.⁸ De este modo, el repliegue de una zona del campo del folklore dejó un vacío que fue ocupado por la vertiente más tradicionalista y nacionalista, volviendo a reforzar el “paradigma clásico”. A su vez, en esta misma época se da un alejamiento del folklore de parte de la juventud, que se acerca a otros géneros locales y de países centrales suscitándose así una etapa de crisis para el folklore.⁹

En el año 1982 hay un quiebre en la música popular argentina, que también afectó al folklore, con la guerra de Malvinas como desencadenante.¹⁰ Comienza a abrirse el paso a expresiones acalladas en los últimos años y a nuevas generaciones dentro del género.

La vuelta de Mercedes Sosa en febrero de ese año, poco tiempo antes de que el gobierno liderado por Leopoldo Galtieri desate la guerra, tuvo un impacto simbólico importante para toda la sociedad así como también para el campo del folklore. De aquellos conciertos de febrero se editó el disco doble *Mercedes Sosa en Argentina*, en el que se registra la incorporación a su repertorio habitual de compositores e intérpretes jóvenes del folklore, el tango, el rock nacional y la nueva trova cubana. A partir de allí la cantante tucumana fue central para la habilitación y legitimación de propuestas renovadoras de actores emergentes.

Además de Sosa, en 1982 vuelven a editar discos Horacio Guarany (*El mundo es un pañuelo*), Cesar Isella (*Padre Atahualpa y Resurrección de la alegría*), Los Trovadores (*Todavía cantamos*), Quinteto Tiempo (*De lejos vengo* en Paraguay), Cuarteto Supay (*La armonía del Diablo*), Chango Farías Gomez (*Contra flor al resto*), Marián F. Gómez y Manolo Juárez), Anacrusa (*Fuerza*), entre otros. Durante 1983

7. Para facilitar la lectura usamos el masculino como genérico, pero el pasaje hace referencia tanto a artistas mujeres como a artistas varones. Usaremos este criterio en todo el artículo.

8. Por ejemplo, Horacio Guarany se exilió en 1974 y volvió en 1978 sin poder actuar en las grandes ciudades. Mercedes Sosa se exilió en 1979 y volvió en 1982, pero recién se radicó definitivamente en Argentina en 1983. A Cesar Isella le prohibieron su disco *Juanito Laguna* en 1976 y recién volvió a grabar en 1982. Jorge Cafrune murió en un “accidente” poco claro en 1978 luego de cantar canciones prohibidas en Cosquín.

9. Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional*, capítulo VI.

10. Sergio Pujol, *Cien años de música argentina* (Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012).

aumenta aún más la cantidad de producciones de estas zonas del folklore antes silenciadas.

Por supuesto también se editan discos de referentes de la zona más tradicionalista y/o nacionalista, en sus variados matices.¹¹ Entre ellos, Los Chalchaleros grabaron entre junio y julio de 1982, al finalizar la guerra, *A Latinoamérica*.¹² En el texto de contratapa, escrito por Leonor Arias Saravia, hacen referencia al apoyo recibido en la guerra, cantando en nombre de Argentina y hablando de una “Patria” demarcada por la geografía, la fe y la historia, alejados de un vocabulario asociado a la izquierda como “Patria Grande”, “antiimperialismo”, etc., y sin críticas al gobierno dictatorial. Latinoamérica para este disco está representada por canciones de Perú, Ecuador, México, Panamá, Venezuela, Paraguay, Brasil y Argentina. “A los bosques yo me interno” es nombrado como carnavalito, no se aclara su origen y se lo presenta como “motivo popular” aunque la autoría es del boliviano Alberto Lavadenz, quien hizo su carrera en Argentina. Además, hay una canción chilena, “Gracias a la vida” de Violeta Parra; sin embargo no se la denomina “canción chilena” como en los demás casos. Esto puede relacionarse, por un lado, con no nombrar a Chile que no apoyó a Argentina en la guerra, y por otro lado, incluir a ese pueblo a través de una canción representativa y consagrada por una referente ineludible del folklore local (hasta para el grupo tradicionalista más reconocido): Mercedes Sosa, que volvió a ocupar un lugar central en este campo.

Otro caso que hace referencia directa a la coyuntura política, es la canción “Cerrillano de Alta Mar” grabada por Los Cantores del Alba en *La suerte doy* (1982), donde se exalta a un soldado caído en Malvinas, sin referencias a causas o consecuencias de la guerra.

También fue muy difundido un álbum recopilatorio editado por la discográfica Microfón durante la guerra titulado *La hermanita perdida. Homenaje a las Malvinas*

11. Entre otros, en 1982: José Larralde (*Un viento de aquel lao*), Los Tucu Tucu (*Quedate en mí...*), Los hermanos Cuestas (*Los diez años de Los Hermanos Cuestas*), Chango Nieto (*Como el coyuyo*), Uña Ramos (*La magia de la quena*), Alfredo Ábalos (*La voz de la chacarera*), Los Carabajal (1982), Ángela Irene (*La cantora de Yala*). En 1983: Argentino Luna (*Canto a la Patagonia*), José Larralde (*Hablando en criollo*), Orlando Vera Cruz (*Verdades*), Atahualpa Yupanqui (*Las preguntitas*), Los Chalchaleros (*Al amigo Ernesto Cabeza*), Los Cantores del Alba (*Corazón de oro*), Los nocheros de Anta (*A viva voz*), Los Tucu Tucu (*Como un Vuelo de Paloma*), Chango Nieto (*Sembrando coplas con Las voces de Orán*), Los hermanos Cuestas (*Sonidos de mi tierra*), Alfredo Ábalos (*Moneda que está en el alma*).

12. En este disco grabaron Juan Carlos Saravia, Polo Román, Pancho Figueroa y por primera vez Facundo Saravia, reemplazando a Ernesto Cabeza tras su fallecimiento.

Argentinas, con grabaciones de Atahualpa Yupanqui, Lolita Torres y Ariel Ramírez, y sus nombres en la portada.

Las referencias a la coyuntura política y social de parte de estas zonas tradicionalistas y/o nacionalistas tratan estos temas mientras que referentes de las zonas antes silenciadas retoman el repertorio censurado, hablan de los desaparecidos, de la situación económica, entre otros temas. En este contexto sociopolítico y del folklore se insertan las propuestas de los referentes emergentes seleccionados.

Antonio Tarragó Ros

Antonio Tarragó Ros (1947) es hijo de uno de los principales referentes del Chamamé y formó parte de su grupo desde muy joven. Venía creciendo en su carrera solista especialmente tras el fallecimiento de su padre en 1978.

Desde mediados de la década del 70, Tarragó Ros formaba parte del movimiento de la Nueva Canción Correntina (NCC) junto a “Pocho” Roch, Mario Bofill, Rodolfo Regúnaga, Cacho González Vedoya, Los de Imaguaré, Teresa Parodi, entre otros. En este movimiento hay un acento en la canción dentro de un subcampo, el del Chamamé, donde el baile es central. Como señala Claudio Díaz,¹³ este grupo surge en un momento de crisis del subcampo del chamamé tras la muerte de varios referentes importantes (Tránsito Cocomarola en 1974, Ernesto Montiel en 1975 y Antonio Tarragó Ros padre en 1978) que coincide con una crisis en el campo del folklore en general.

A comienzos de 1982, y en varias oportunidades durante ese año, colaboró con Mercedes Sosa interpretando su canción “María va” (que se convierte, en gran parte gracias a eso, en su canción más difundida).

Confluencia (1982) es su décimo disco solista, por lo cual se trata de un momento avanzado de su trayectoria, donde ya estableció un lugar particular, amparado en la figura de su padre pero a la vez con un lugar propio como intérprete y compositor. En su disco anterior, *Tarragoseando* (1981), incluyó su primera colaboración con León Gieco, “Canción para Carito”, su primera incorporación de percusión con Rubén Rada y Domingo Cura y guitarras acústicas en vez de sólo criollas (una novedad de sonido dentro del chamamé, donde prevalece el sonido grave en las guitarras).

13. Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional*, capítulo IV.

Confluencia es un disco construido alrededor de la idea del título. En cada canción hace confluir temáticas, instrumentos, intérpretes de orígenes diversos, en un contexto “chamamecero”. “Ñemomarándú” (comunicarnos, en Guaraní), un chamamé de su autoría, abre el lado uno del LP. Se trata de un tema instrumental donde sobresale el uso de sintetizadores y de guitarra acústica. En la gráfica del disco relata Ros: “Aquí tocamos con Oscar Laiguera casi a dúo cordiona verdulera y sintetizador, ‘fusión’ que le dicen”. Esta definición marca el tinte general del disco.

“Lucía la del estero”, un chamamé de “Pocho” Roch y Ros, incluye saxo alto y piano. “Pai Julián”, un schotis de Ros y León Gieco, cuenta con el violín de Peteco Carabajal, además de guitarra acústica. “Adiós a Federación”, un chamamé de Raúl Solari, incluye guitarra acústica. “Galleta Collera”, un chamamé de Gualberto Panozzo, incluye batería (aunque sólo se tocan los parches graves). “Sonidos del viejo río”, un tema instrumental de Ros, incluye guitarra acústica con “flanger” y batería.

El lado dos comienza con “Confluencia”, un chamamé de Ros, con el grupo Markama y sus instrumentos andinos como invitados, además de la guitarra acústica. “Contento con mis hijos”, un rasguido doble de Gieco y Ros, cuenta con el bandoneón de Rodolfo Mederos, además de guitarras acústicas y percusión. La letra hace referencia a la vida en la ciudad de quien viene de una provincia y la relación con sus hijos: “Ellos no cantan lo mismo, / por qué querer que lo canten. / Ellos no sueñan lo mismo, / por qué querer que lo sueñen. / Ellos no quieren lo mismo, / por qué querer que lo quieran. / Ellos no sufren lo mismo, / por qué querer que lo sufran”.¹⁴ El bandoneón funciona como tópico del tango, música emblemática de la ciudad de Buenos Aires.

“Hermano chamamecero”, un chamamé de Carlos Pino y Ros, incluye guitarra acústica. “Pacotillero” (contrabandista canoero), un chamamé de Cacho González Vedoya y Ros, incluye sintetizador, flauta traversa y guitarra acústica. “Fiesta en el Cambá Cua” (“Cueva de negros” en guaraní), un chamamé “candombe” de Rodolfo Regúnaga, incluye percusión y guitarra acústica. En la letra se subraya la mezcla cultural de la fiesta de San Baltazar en Corrientes. Finalmente, “Hombre y creciente”, un chamamé de Pancho Cabral y Ros, incluye guitarra acústica y platillos.

El repertorio aborda canciones propias de Ros, colaboraciones con Gieco, con referentes de la NCC y un tema tradicional del chamamé. Contiene temas con acento en

14. Estas definiciones son contrastantes con el modo en que la zona más tradicionalista del folklore procura la continuidad del género. “Herencia pa’ un hijo gaucho” de José Larralde es un ejemplo sobresaliente.

la canción y otros con acento en el baile y el lucimiento instrumental. Más allá de la inclusión de percusión, guitarras acústicas, sintetizadores y otros instrumentos no tradicionales, las temáticas, las rítmicas, las melodías y armonías (salvo en algunos momentos),¹⁵ así como la centralidad del acordeón, la dicción del canto, los típicos sapucay, siguen la expectativa del género. Se trata de un disco en el que Tarragó Ros es altamente provocador para el subcampo del chamamé, a la vez que se afirma en aspectos centrales de esta tradición.

Chany Suárez

Chany Suárez (1950), nacida en Capitán Sarmiento, Buenos Aires, comenzó su carrera junto a su hermano Julio Lacarra (1947) a fines de los 60. Por la época, conoció en la peña de Chito Zeballos en Cosquín a Armando Tejada Gómez¹⁶ y a César Isella, quienes poco tiempo después la convocaron para presentar en el certamen de la nueva canción su zamba “Breve historia de Juan”. Esta canción ganó el concurso y la grabaron junto al Quinteto Tiempo en el disco *Hombre en el tiempo* (1971) de Isella. En 1972 recibió el premio Consagración del Festival de Villa María, Córdoba.

Desde su primer trabajo discográfico como solista en 1974 su repertorio incluye clásicos del folklore relacionados al MNC y al grupo La Carpa, de compositores nuevos y de otros géneros populares (principalmente latinoamericanos). El guitarrista Daniel Homer (1948) tiene a cargo los arreglos, que ya en este primer disco tienen la impronta de hibridación de géneros que tendrán los siguientes. Homer (pareja de Suárez) estaba relacionado con músicos del rock como Litto Nebbia y de la escena de la “proyección folklórica” como Manolo Juárez.

En su segundo disco, *En caso de vida* (1976), incluye la canción homónima de Litto Nebbia y Mirtha Defilpo que da nombre al disco, “Yo digo que las estrellas” del cubano Silvio Rodríguez, “Guitarra enlunada” de los brasileños hermanos Valle (popularizada por Milton Nascimento), “Y va San Esteban” de Roque Narvaja (también relacionado con Nebbia), “Fe ciega, puñal salvaje” de Brant y Nascimento, “Ojos oscuros” de Hugo Fatorusso y Marta Lynch, y “La primera palabra” de Astor Piazzolla y

15. Por ejemplo, la armonía de “Contento con mis hijos” con cambios de modo mayor y menor (en Re) e intercambios modales, comenzando la estrofa en el segundo grado (Mi menor) y enlazando con el tercero (Fa# menor). Otro ejemplo es la sección inicial de “Sonidos del viejo río” construida sobre Si menor y su cuarto mayorizado (Mi mayor con séptima). Se trata de usos no tradicionales en el chamamé.

16. También con él participa del Grupo AIBDEA (Agrupación Independiente para la Búsqueda y Defensa de la Expresión Americana), que funciona en esos años.

Horacio Ferrer. Con esto se perfila hacia un repertorio latinoamericano en un abordaje con ingredientes folklóricos, del tango, del pop, rockeros y jazzeros.

En su disco *Abierto al júbilo* (1980) grabó “Zamba del laurel”, con letra de Tejada Gómez y música de Gustavo Leguizamón, con quien comenzó una relación artística a partir de esa versión.¹⁷ También grabó “El siete” de Rubén Rada (que participa en el disco) y “A quien doy” de su hermano Julio Lacarra, canción que tomará Mercedes Sosa en 1981 como nombre para su disco. Estos acontecimientos posicionaron a la cantante en un lugar de mayor difusión.

No te rindas (1982) es su quinto disco,¹⁸ grabado en septiembre y octubre luego de la de la Guerra de Malvinas y la vuelta de Mercedes Sosa a la Argentina (a quien acompañó en varias oportunidades en ese año).

El disco abre con “Vitalero”, un instrumental breve (menos de un minuto) de Homer sobre una rítmica de cueca, con guitarra acústica, bajo, batería y coros. Ya en la segunda canción, “Antes de los 30” (del cordobés Francisco Heredia), incluyeron guitarra eléctrica, piano eléctrico, sintetizador y bombo legüero.

En los paratextos del disco no explicita a qué género pertenece, ni en general ni en cada canción, y al igual que en discos anteriores hay varias canciones poco conocidas o de compositores poco conocidos. La zamba “Canción de lejos”, de Isella y Tejada Gómez, funciona como anclaje al campo folklórico, dentro de un repertorio y un abordaje que rompe con las expectativas del “paradigma clásico” en varios sentidos.

Se incluyen tres canciones de Silvio Rodríguez. “La maza”, grabada por el autor en *Unicornio* en abril de ese mismo año (y al año siguiente por Mercedes Sosa), “En estos días” y “Mujeres”, grabadas por el autor en 1978 en el disco también llamado *Mujeres*. La inclusión de estas canciones en ese contexto implicaba un posicionamiento político, además de estético, que contó con la legitimación en el contexto local que le dio Sosa al cubano en ese mismo año. Además de Rodríguez, varios de los autores de las canciones del disco habían sido prohibidos y/o exiliados durante la dictadura (Tejada Gómez, Isella, Heredia, Narvaja).

17. En 1986 le confiará a ella la presentación de su zamba “Bajo el azote del sol” en el festival de la nueva canción de Cosquín, en el cual ganaron el primer puesto. Luego incluiría esta canción en su siguiente disco.

18. En 1978 grabó un disco con música infantil *Juguetes en la vereda* (*La tía Batifondo canta y juega con los más chiquitos*).

El otro autor que ocupa un lugar importante en el disco es Roque Narvaja. Se incluyen “Con la guitarra entre mis brazos”, canción de temática amorosa, y “No te rindas, Malena”, que trata las dificultades de una mujer adolescente frente a distintos mandatos sociales e inspira el nombre del disco, que funciona como una proclama.¹⁹ Esta última junto con “Mujeres” presenta el tema de los lugares de la mujer en la sociedad, que luego volverá a tratar en su disco *mujer/MUJER* (1984).

Finalmente, el disco se compone de los temas “Milonga del si volviera” de Julio Lacarra y la última pista que es una conjunción de fragmentos de “La cumbiansita” (de Litto Nebbia), “Pájaro africano”, “La tumbadora” (de Rúben Rada) y “Volveré cantando” (de Edgardo Suárez), todos sobre una base rítmica de candombe. Siendo casi en su totalidad instrumental (“En mi corazón siempre tengo las ventanas abiertas. Y si alguno quiere entrar, que entre”, de “La tumbadora”, es la única frase vocal con texto), sirve como cierre al disco que también comenzó de ese modo.

El sonido “limpio”, nítido, con peso en los agudos y a la vez con procesamientos (reverberación, “delay”, “chorus”, etc.) de todos los instrumentos, pero especialmente de las guitarras de Homer (muy influido por Pat Metheny y el jazz fusión de la época), aleja el sonido del grupo tanto del folklore como del rock. La voz de Suárez toma usos propios del folklore del noroeste (el típico quiebre de la voz), del tango y también del pop.

Suna Rocha y Raúl Carnota

Suna Rocha (1958), nacida en el norte de Córdoba al límite con Santiago del Estero, comenzó su trayectoria profesional en Buenos Aires junto a Raúl Carnota (1947). Él, por su parte, nacido en la ciudad de Buenos Aires, comenzó su trayectoria profesional durante los 70 como músico de Adolfo Ábalos, Los Huanca Hua, Susana Rinaldi, Enrique Llopis, Hamlet Lima Quintana, Armando Tejada Gómez, Silvia Iriondo y el Cuarteto Sur. Desde 1979 formó su trío con Eduardo Spinassi (piano) y Rodolfo Sánchez (percusión). Si bien venían trabajando juntos desde 1981, cuando en julio de 1982 Mercedes Sosa los escuchó cantar en San Telmo y los invitó a participar en su disco *Como un Pájaro Libre* (1982), se abrió para ellos un espacio de desarrollo de sus carreras. Grabaron con la

19. Años después, en su web presenta el disco de esta manera: “Chany toma la expresión ¡No te rindas! del estribillo de la canción de Roque Narvaja, incluida en el repertorio de este registro, para titular el mismo. Cuenta que sintió esas palabras por demás significativas cuando en plena vigencia de la dictadura militar argentina se le revelaron como un simbólico llamado de la resistencia social cada vez más firme y numerosa” (<https://chany-suarez.webnode.com/tapas-y-comentarios-de-cds/>).

tucumana “Grito Santiagueño”, que además incluye en su disco “Salamanqueando pa’ mi”, también de Carnota. En 1983 recibieron el premio Revelación del festival de Cosquín y grabaron juntos su primer disco *Suna Rocha/Raúl Carnota*.

En el texto de la contratapa (firmado el 31 de mayo por ambos), por un lado hablan de lo “rural”, la necesidad de un “rescate”, de la “cultura nacional”, todo un vocabulario propio del “paradigma clásico”, que se reafirma con su intención de abarcar “*El país de la selva* de Ricardo Rojas”, pensador central del nacionalismo argentino de comienzos del siglo XX. Sin alejarse de este paradigma, más adelante hacen referencia a su lugar de nacimiento. En un caso de Córdoba y el otro de Buenos Aires. Este último, como un condicionamiento impuesto por el campo del folklore, necesita una justificación: “la cultura nacional no tiene fronteras provincianas”, afirman en esa contratapa. A la vez, en una referencia más emparentada con la visión del MNC, hablan de “memoria popular” de los argentinos. El énfasis está puesto en lo “popular” sin alejarse de los esencialismos. Y por otro lado, hablan de lo “artístico” y de “que la música rural argentina no está agotada”, apuntando a una concepción más dinámica y alejada de la idea de conservación y rescate.²⁰

Las temáticas invocadas, entre otras, tienen que ver con el carnaval, la salamanca, el vino, la bebida, la trasnochada, la muerte, el cigarro, las coplas, la canción, como temas que se oponen a las penas y sirven para lavar las amarguras. Si bien se trata de temáticas tradicionales, son justamente las temáticas que escapan a la selección del nacionalismo de acento católico que ocupó un lugar central en la conformación del campo del folklore. En este punto puede ponerse en relación con las propuestas de “Cuchi” Leguizamón, Manuel Castilla y el grupo La Carpa.

Más allá de la vinculación con Mercedes Sosa, que estaba protagonizando visibles intervenciones en la coyuntura política argentina, no hay en las letras o en la elección del repertorio un posicionamiento claro frente a los temas vividos en este período: dictadura, Malvinas, derechos humanos, situación económica, democracia, etc., por lo cual en esta primera producción discográfica de Rocha y de Carnota conviven en conflicto las disputas históricas del campo del folklore.

20. En el mismo sentido puede leerse la inclusión de la canción que cierra el disco, “Las dos Riojas”, que versa en el recitado “Porque hay dos Riojas, señores, según me asiste el derecho. La Rioja de mis mayores y la que llevo en el pecho”.

En el disco participan, además de Rocha (voz) y Carnota (guitarra y voz), los compañeros del trío de este último, Eduardo Spinassi (piano) y Rodolfo Sánchez (percusión).

Los subgéneros incluidos manifiestan una identificación con el noroeste argentino: dos zambas, cuatro chacareras, un gato, un “aire” de huayno, dos vidalas, una baguala y una vidala chayera. Más allá del lugar de nacimiento de Rocha, esta elección tiene relación, siguiendo a Chamosa, con la construcción del propio campo del folklore y la legitimación del noroeste argentino frente a otras regiones.

En la contratapa se aclara en la lista de canciones los autores y el subgénero al que pertenecen. Se trata de una posición de enunciación “pedagógica”, que contribuye a crear un enunciatario no experto en lo musical (ya que necesita la aclaración) y que a la vez conoce y valora ciertos autores tanto como la inclusión de creaciones propias del dúo (este recurso lo usan también Ros y Parodi, no así Suárez).

El repertorio incluye cinco composiciones de Carnota, todas en la voz de él salvo la chacarera trunca “Coplas sin luna”. En general se alternan canciones cantadas por él y por ella, y dos en las que cantan a dúo llevando ella la voz principal. Estas dos canciones, “El seclanteño” de Ariel Petrocelli y “Vidala del último día” de Raúl Galán y Rolando Valladares, se presentan como homenajes compartidos por ambos a estos autores ligados al MNC y al grupo La Carpa.

En el mismo sentido puede considerarse el homenaje a Manuel Castilla en la zamba “Este Manuel que yo canto”, que grabaron antes que el propio autor (el mendocino Jorge Marziali, cercano al dúo, que además actuaba en los mismos escenarios de San Telmo por la época).²¹

Rocha canta tres canciones tradicionales: acompañada de una caja chayera “Carnaval, carnavalcito”,²² y con todo el grupo “La Sacha Pera” (chacarera doble de Oscar Valles y Cuti Carabajal) y “Las dos Riojas” (vidala chayera de Osvaldo Andino Álvarez y Alberto Fabier).

Carnota canta también “Cuando muere el angelito”, una chacarera con letra del santiagueño Marcelo Ferreyra y música de Eugenio Inchausti. Este último trabajaba en la

21. Ese mismo año registran la composición conjunta con Carnota de “La Sixto violín”, una chacarera en homenaje al músico santiagueño Sixto Palavecino.

22. Una vidala con texto del catamarqueño Oscar Ponferrada que forma parte de su obra de teatro “El carnaval del diablo”, musicalizada por la pianista Lía Cimaglia Espinosa.

discográfica Polydor, a quien agradecen en la contratapa del disco por “creer en lo que hacemos”, además de incluir su canción.

En la contratapa de este disco el dúo se presenta de este modo: “Que dos solistas arranquen su carrera discográfica en un disco conjunto es original, pero arriesgado. El desafío consiste en ‘no atropellar’ sino en conjugar, es decir, justificar el encuentro en un hecho artístico veraz sin perder sus identidades”. Más adelante insisten en que se trata del “encuentro entre dos solistas” y que:

La tarea de equilibrar el contexto temático y rítmico fue lo que más nos costó, teniendo en cuenta que debía conjugarse con una intención compartida de recuperar, en algunos casos y contribuir, en otros, al patrimonio de la “memoria popular” de los argentinos.

Aquí se pone de manifiesto lo que observamos y puede escucharse además en las versiones grabadas. Las canciones cantadas por Rocha (salvo “Carnaval, carnavalito” que canta sola), tienen acentuaciones rítmicas más rígidas y en las cantadas por Carnota las variantes ocupan un lugar importante. Basta escuchar los rasgueos de la guitarra (que no cesan en un caso e incorporan juegos rítmicos continuamente en el otro) y el pulsar de la percusión.

Finalmente, sobresalen algunos usos armónicos y fraseos identificables con otros géneros como el acorde de Do con séptima y novena en “Grito santiagueño” (que agrega el Si bemol, la “*blue note*”, a la escala) que rompe con las alteraciones esperables-típicas del género, o la frase de la guitarra antes de ese acorde en el estribillo. El mismo tipo de usos en “La muerte del angelito”, “Gatito e’ las penas” y en “Salamanqueando pa’ mi” (donde hace también un amplio uso de dominantes secundarias). La introducción de “Este Manuel que yo canto” con cuartas en paralelo y adornos con alteraciones.

Teresa Parodi

Como afirma Díaz,²³ Teresa Parodi (1947) es quizás el caso más “excéntrico” del grupo renovador de la NCC en relación a los mecanismos de consagración habituales del subcampo del chamamé. Proviene de una familia donde accedió a un capital cultural legitimado: la literatura y la música clásica. En la década del 60 y comienzos de los 70 ejerció como maestra y cursó Letras en la Universidad Nacional del Nordeste, donde

23. Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional*.

conoció a su esposo Guillermo Parodi y entró en contacto con las luchas estudiantiles. Comenzó cantando en su provincia natal, Corrientes, donde ingresó por concurso como solista al Coro de la Orquesta Folklórica provincial. En 1979 se mudó a Buenos Aires con su esposo, después de perder su trabajo por una detención policial a raíz de su militancia política. En una sociedad pequeña como la de Corrientes, y en medio de la dictadura, eso quedó a la vista de todos, por lo cual decidieron irse.

Poco antes de que se mudaran, Ástor Piazzolla la había escuchado cantar en Corrientes y la convocó a cantar en su grupo. Es así que durante 1979 giró por el país acompañando el grupo de Piazzolla como cantante.

Un tiempo después Teresa Parodi produjo su primer trabajo discográfico *Teresa Parodi desde Corrientes* (1981) en el sello Ciclo 3 de la familia Vitale (vinculados al rock) y ya con el auspicio de la dirección de cultura y turismo de la Municipalidad de Corrientes. En ese disco incluyó canciones de Pocho Roch, canciones propias con letra de los poetas correntinos Francisco Madariaga, David Martínez, su esposo Guillermo Parodi; una canción de la tanguera Eladia Blasquez, y clásicos del chamamé. Cuenta con una instrumentación típica con guitarras y acordeón, ocupando un lugar destacado, pero con la voz de ella en canto y recitados como centro. Además, incorpora piano, flauta traversa, cuerdas y percusión (shakers, platillos, cencerros, redoblante con escobillas, bongó) en algunas canciones. El repertorio incluye chamamé, rasguido doble, galopa, chamamé canción y un vals tanguero. Su circulación no tuvo que ver con los lugares de baile habituales del chamamé sino con escenarios de universidades, teatros, cafés, etc., ubicando a Parodi con esta primera producción en un lugar no tradicional en el chamamé.

En 1983 produjo el álbum *Canto a los hombres del pan duro*, un casete registrado en apenas una hora de grabación (según relata en su web oficial), acompañada con su guitarra y la de Jorge Panitsch. Es evidente que la producción contó con menos presupuesto, no sólo por la instrumentación sino por haberse editado sólo en casete y en una editora pequeña (“Rafael Cedeño”, que era principalmente editora de libros).

El disco comienza con una milonga con letra de Jorge L. Borges (Buenos Aires, 1899 – Ginebra, 1986), quien escribió y publicó el 30 de diciembre de 1982 en el diario *Clarín* ese poema titulado “Milonga de un soldado”. El texto hace referencia a un soldado provinciano muerto en la guerra de Malvinas, alabando su valentía y desaprobando a los “vanos generales”. Además de esta canción, Parodi musicalizó letras de varios poetas. “Canto a los hombres del pan duro” de Mario J. Lellis (Buenos Aires, 1922-1967), “El

xucxuyoc”²⁴ de Jorge Calvetti (Jujuy, 1916 – Buenos Aires, 2002), “Juan Lucena” de Manuel J. Castilla (Salta, 1918-1980), “Cantemos y esperemos” de Juan L. Ortiz (Entre Ríos, 1896-1978) y basó la letra de “Cambá Cola Jara” (donde tematiza al “gaucho negro”) en un texto de Francisco Madariaga (Corrientes, 1927-2000). También musicalizó un poema de su esposo donde se elogia a Pablo Neruda. De esta manera, continúa remarcando el lugar de la palabra, y de la palabra más legitimada, en su producción. En este disco los poetas citados ya no son sólo correntinos sino de otras provincias y hasta de un país vecino (el poeta chileno, que además contaba con reconocimiento internacional).

Canta “Canción de caminantes” de María Elena Walsh, una canción que invita a la acción colectiva, y le dedica la “Carta abierta a María Elena”. La idea misma de “Carta abierta” implica al menos lo público, y se refuerza con la pregunta que repite, “¿Qué haremos con la canción?”.²⁵ Canta también “Como un pájaro libre” (A. Gleiger – D. Reches), canción que había grabado meses antes Mercedes Sosa. Se trata sin dudas de dos referentes para Parodi.

Finalmente, incluye dos canciones con letra y música propia “Que me valga Dios” y “La canción de Pedro”. La primera, una galopa que le habla a su “tierra” nombrándola “madre” y problematizando temas en discusión en esa etapa: “Y es por eso que yo / quisiera quedarme en ti / sin olvidos y sin rencor / y sembrarte de trinos, madre. . . . Te está haciendo falta / Que alcemos los puños / Y también la voz”. La segunda, es un chamamé que habla, como en la tradición del MNC (“Breve historia de Juan”, por ejemplo), de un Pedro que es “uno más” del “pueblo”: “Nos miran los ojos plurales del pueblo / Nos oyen los pedros de cada lugar”.

Claudio Díaz resalta algunos puntos de la producción de Parodi centrándose en dos discos posteriores, *El Purajhei* (1985) y *Mba-é pa reicó, chamigo* (1986), que pueden observarse ya en este disco.²⁶ Tanto en los grandes nombres del chamamé como los más cercanos de la NCC el baile ocupa un lugar central, y la música predomina por sobre la palabra, sin embargo la propuesta de Parodi se desplaza del baile al canto, de la música a la palabra. A su vez Díaz afirma que hay un desplazamiento de la idea de “raza” a la de

24. Cacique incaico de Jujuy referido en el poema de Jorge Calvetti.

25. La música se apoya en un ritmo de chamamé lento pero la armonía, los giros melódicos y la interpretación tienen directa relación con las canciones de Walsh (valen como ejemplo, “Como la cigarra” o “Manuelita, la tortuga”).

26. Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional*.

“pueblo”, de un colectivo identitario unido por el pasado guaraní a una sociedad correntina con diferencias sociales, con ricos y pobres. Otro punto en el que Díaz marca un desplazamiento es en el paso de la nostalgia a la denuncia. No es que deje de tematizarse la nostalgia por el pago sino que en esas historias hay una denuncia de las condiciones de quien debe migrar y se denuncian otras injusticias. Finalmente Díaz habla de un desplazamiento de Corrientes a Latinoamérica, que más allá de la pertenencia regional se extiende a un enunciatario más vasto, tanto por los textos como por los diálogos musicales con otros géneros.

Pueden verse en este disco los puntos que observa Díaz, por ejemplo en los títulos de las canciones donde hay palabras como canto, carta, versos, canción, cantemos, se nombra a Pablo Neruda, a María Elena Walsh, no hay palabras en guaraní y hay referencia a otros pueblos indígenas (Xucxuyoc). La relación con el MNC y los aspectos de renovación de la NCC, está mucho más presente que en el chamamé tradicional, tanto en las letras, los temas abordados, la vocación de un cancionero más variado y la intención de renovarlo tanto en lo musical como en la incorporación de temáticas de la actualidad social. En lo musical, no sólo se pone el acento en el canto, un canto distanciado del tradicional chamamecero y más cercano al MNC, sino que se incluyen, además de chamamé, galopa o rasguido doble, milonga y balada. Por otro lado, abunda el uso de arpeggios y rasgueos que no se atienen a las variantes tradicionales sino que traslucen usos de otras regiones o inclusive modos personales. También hay algunos usos armónicos no típicos, por ejemplo, en “Xucxuyoc” se combina la tonalidad de La menor sin sensible con la pentatónica, en “Canto a los hombres del pan duro” y en “Carta abierta a María Elena” se usa el séptimo descendido (por intercambio modal).

Finalmente, la inclusión de temáticas sociales y políticas, especialmente las relacionadas a temas de discusión pública en esa coyuntura, tiene tanto que ver con su trayectoria como con su lugar relativo en el campo del folklore. En cuanto a su trayectoria, además de lo que ya relevamos, Parodi afirma:

Yo fui marcada por una época, mundial . . . por el mayo francés, por las lecturas, por la música, pensé, me enamoré de Eva Perón, me creí, soñé un país más justo, quise hacer algo para que este país fuera más justo. Me llené del cancionero que Mercedes nos puso en el oído y en el corazón, de los grandes compositores argentinos y

latinoamericanos, me fasciné con la obra de Violeta Parra. Me impactó, me marcó, me formó. Zitarrosa, Chico Buarque.²⁷

Por otro lado, en cuanto a su lugar relativo destacamos los siguientes dichos de la cantante relacionados con la etapa que estamos abordando:

Lo que me pasó en el primer tiempo es que yo no pensaba que iba a ser conocida, entonces tenía mucha libertad . . . escribía lo que yo pensaba y cantaba eso . . . era muy distinto que si yo hubiera sido Mercedes o hubiera sido Zitarrosa que se tuvieron que ir directamente porque todo el mundo sabía lo que cantaban. A mí me iban descubriendo, pero además en los lugares cerraditos así, nadie sabía de mí.²⁸

Luego continúa la entrevista remarcando que el momento de cambio y apertura a la masividad en su carrera es a partir de enero de 1984 al recibir el premio Consagración de Cosquín, apenas un mes después de la asunción de Alfonsín.

Articulación de los casos

El lugar y trayectoria de cada agente es central para leer su propuesta artística en la etapa que hemos abordado. Se trata de una etapa que va de una fuerte hegemonía del gobierno dictatorial a una crisis política que tiene como punto de inflexión la derrota en la Guerra de Malvinas que desembocará en el regreso a la democracia con la asunción de Alfonsín. A la vez, en el campo del folklore es una etapa en la que reaparecen actores, zonas antes silenciadas y nuevos referentes que aportan una renovación con énfasis diversos.

Mientras referentes de las zonas antes silenciadas retoman el repertorio censurado —y hablan de los desaparecidos, de la situación económica, entablando vínculos con actores emergentes, relacionándose con otros campos de la música popular en sus producciones y presentaciones mezclando a su vez públicos, proponiendo así un choque de sensibilidades frente al orden dominante—, en los ejemplos de las zonas tradicionalistas y/o nacionalistas que relevamos —si bien hay casos donde aparecen referencias a la coyuntura política y social— no encontramos rupturas o enfrentamientos con respecto al orden dominante sino de plena conformidad con este.

27. Teresa Parodi, *Encuentro en el Estudio*, Buenos Aires: Canal Encuentro, 2012, 36'17" a 37'04".

28. Teresa Parodi, "La canción no es la misma. Ciclo de conciertos y entrevistas a duplas destacadas de la música popular", *Encuentro Federal de la Palabra*, 2014, 15'30" a 16'10".

Mercedes Sosa, Horacio Guarany, Cesar Isella, “Chango” Farías Gómez, Gustavo Leguizamón y otros referentes centrales consagrados en el campo del folklore desde años anteriores funcionan como legitimadores de los actores emergentes y sus prácticas artísticas. Al grabar con ellos, incluir sus canciones y hablar de ellos en entrevistas acercaron las propuestas emergentes a lugares centrales en el campo del folklore.

Más allá de otras figuras importantes, el lugar que ocupaba Mercedes Sosa en el campo del folklore en esos dos años era central y por lo ello tenía relaciones tanto con los referentes más tradicionalistas y/o nacionalistas como con los referentes de las zonas silenciadas durante los años de dictadura y las propuestas de referentes más nuevos. Los cuatro casos que hemos analizado han establecido de distintos modos relaciones con Sosa en la construcción de su lugar en el campo.

La inclusión de temas instrumentales pudimos relevarla en el caso de Tarragó Ros principalmente como una marca del subcampo del chamamé. Y en el caso de Chany Suárez como marca de su relación con el folklore de “proyección”. En los cuatro casos la voz y la palabra ocupan un lugar relevante, pero esto es especialmente así en el caso de Parodi.

Tarragó Ros y Parodi forman parte de un mismo movimiento dentro del chamamé, aportando al propósito de renovación (Nueva Canción Correntina) en un caso principalmente desde lo sonoro y en el otro con acento en la palabra.

A pesar de ser la primera producción discográfica de Rocha y Carnota, donde toman posición en términos estéticos, sociales y políticos, tienen una gran difusión por el impulso dado por Sosa y el premio revelación de Cosquín. También Tarragó Ros y Suárez tienen un alto nivel de difusión en esta etapa. Pero el caso de Parodi se trata de una producción de bajo presupuesto y difusión de menor escala. Los cuatro casos tienen en Buenos Aires su lugar de residencia, lo cual puede verse en su enunciación, más allá de sus vínculos con otras regiones.

Observamos en estos agentes sociales emergentes en el campo del folklore, propuestas diversas que produjeron choques de sensibilidades, disensos, tanto por la experiencias que implicaron como por las estrategias de visibilización/audición de objetos y sujetos y su aporte a la construcción de una ficción en disputa con el orden dominante de la última etapa de la dictadura argentina. Se trata de producciones que con distintos acentos tienen una vocación de renovación del folklore, siendo esta vocación central en el enunciado y en la construcción del enunciador y los enunciatarios.

Bibliografía

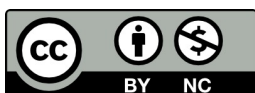
- Carnota, Raúl. Web oficial. www.raulcarnota.com.ar.
- Chamosa, Oscar. *Breve historia del folclore argentino (1920-1970). Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Díaz, Claudio Fernando. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino*. Córdoba, Arg.: Recovecos, 2009.
- Feld, Claudia y Marina Franco (dir.). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- González, Juan Pablo. “Musicología popular en América Latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. *Revista Musical Chilena* 55/195 (2001): 38-64.
- Madoery, Diego. “Estudios sobre el folclore musical argentino”. *Revista Argentina de Musicología* 17 (2017): 15-38.
- Massholder, Alexia. *Todas las voces, todas. Mercedes Sosa y la política*. Buenos Aires: Desde la Gente/IMFC, 2016.
- Molinero, Carlos Danilo. *Militancia de la Canción, política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta, 2011.
- Pujol, Sergio. *Cien años de música argentina*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012.
- Parodi, Teresa. *Canto a los hombres del pan duro*. (Rafael Cedeño, Serie Pioneros N° 2002, 1983), 1 Casete.
- . En “Encuentro en el Estudio”, marzo de 2012.
<https://www.youtube.com/watch?v=BZnjcCJgxQE>.
- . En “La canción no es la misma. Ciclo de conciertos y entrevistas a duplas destacadas de la música popular”, *Encuentro Federal de la Palabra*, Entrevista de Mariano del Mazo a Teresa Parodi y Ana Prada. 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=mrKqFl9Yu9w>.
- . Web oficial.
<http://web.archive.org/web/20160402235627/http://teresaparodi.com/info/>.
- Rocha, Suna y Carnota, Raúl. *Suna Rocha/Raúl Carnota* (Polydor, Disco LP. N° 24000, 1983), 1 Long Play.
- Rocha, Suna. Web oficial. www.sunarocha.com.
- Suárez, Chany. *No te rindas*. (RCA Victor, AVS-5035, IAHY-6561, 1982), 1 Long Play.
- . Web oficial.
<http://web.archive.org/web/20151125114742/http://chanysuarez.com.ar/>
- Tarragó Ros, Antonio. *Confluencia* (Philips 6347535, 1982), 1 Long Play.
- . Web oficial. www.tarrago-ros.com.ar.

Pichuco y su “goma de borrar”: diferencias entre texto y ejecución en un tango arreglado por Astor Piazzolla para la orquesta típica de Aníbal Troilo

Andrés Serafini

Revista Argentina de Musicología 19 (2018), 195-219.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Pichuco y su “goma de borrar”: diferencias entre texto y ejecución en un tango arreglado por Astor Piazzolla para la orquesta típica de Aníbal Troilo

Reconozco auditivamente en la introducción de un tango interpretado por Aníbal Troilo y su orquesta típica, la utilización del *topos* de la guitarra. Cuando accedo a las partituras manuscritas de ese arreglo, descubro que la introducción fue tachada y que la escritura original difiere de la ejecución grabada. Al constatar que el arreglo está firmado por Astor Piazzolla y que en las historiografías no aparece como autor del mismo, soy consciente de que es una fuente primaria de gran valor testimonial. El contraste del texto y sus anotaciones secundarias con sus dos versiones grabadas, fue diversificando la investigación y redefiniendo el objeto de estudio inicial. Lo que en principio fue una aproximación analítica a un recurso compositivo, se convierte en un recorrido a través de diversas metodologías de investigación que el documento propone.

Este artículo es un estudio de caso acerca del funcionamiento del arreglo y la praxis interpretativa en la orquesta típica de tango. Troilo como director y Piazzolla como arreglador, dos de los músicos más importantes de la historia del género, son estudiados en este trabajo que aporta datos significativos sobre la recepción y la conformación de los estilos del tango en su época de oro.

Palabras clave: arreglos, práctica interpretativa, modernidad, tópicos, época de oro

Pichuco and his “eraser”: differences between text and execution in a tango arranged by Astor Piazzolla for the typical Aníbal Troilo orchestra

In the introduction of a tango interpreted by Aníbal Troilo and his typical orchestra, I aurally recognize the use of the *topos* of the guitar. When I access the manuscript of that arrangement, I discover that the introduction was crossed out and that the original writing differs from the recorded performance. When verifying that the arrangement is signed by Astor Piazzolla and that in the historiographies he does not appear as the author, I become aware that it is a primary source of great testimonial value. The contrast of the text and its secondary annotations with its two recorded versions, have diversified the research and redefined the initial object of study. What in principle was an analytical approach to a compositional resource, becomes a journey through various research methodologies that the document proposes.

This article is a case study on the operation of the arrangement and the interpretive praxis in the typical tango orchestra. Troilo as director and Piazzolla as arranger, two of the most important musicians in the history of the genre, are studied in this work providing significant information on the reception and conformation of tango styles in his golden age.

Keywords: arrangements, performance practice, modernity, topics, golden age

Introducción

Entre 1935 y 1955 el tango alcanzó su período de esplendor como música popular. La llamada época de oro del tango se caracterizó por la gran cantidad de orquestas típicas que actuaban y grababan en la ciudad de Buenos Aires para audiencias multitudinarias.¹ Una de las orquestas más exitosas de ese momento fue la de Aníbal Troilo alias “Pichuco”, que se mantuvo durante tres décadas como uno de los más altos exponentes de la música popular argentina. Su orquesta típica de tango, fue un modelo de equilibrio entre el estiloailable y el tango cantado de estilo Gardeliano.²

Troilo creó la orquesta en 1937 y a partir de 1941 forjó una gran producción discográfica caracterizada por la fuerte presencia de sus cantores y un estilo instrumental que recogió los avances musicales de la llamada Guardia Nueva. La orquesta, integrada por un grupo de músicos fundamentales para la historia del tango como Orlando Goñi, Kicho Díaz, el cantor Francisco Fiorentino, y a la que en 1939 se incorporó el joven Astor Piazzolla, formalizó completamente su estilo en el primer lustro de la década de 1940.³

En paralelo a su éxito, Troilo agrandó la plantilla instrumental de la orquesta típica que quedó configurada por cuatro bandoneones, cuatro violines, viola y violoncelo, piano y contrabajo.⁴ A su vez, Troilo encargaba los arreglos y les imprimía su carácter de director y solista modelándolos con la ejecución. Hay numerosos testimonios de la forma en que Troilo borraba o sustituía de los arreglos lo que no le gustaba.⁵ Uno de sus primeros arregladores fue Astor Piazzolla que se desempeñó como bandoneonista en la orquesta de Troilo entre 1939 y 1944. Piazzolla comentó posteriormente y en numerosas oportunidades que probaba en aquellos arreglos lo que estudiaba con Alberto Ginastera y

-
1. Para la clasificación sobre las épocas del tango ver Omar García Brunelli, “Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile”, *El Oído Pensante* 3/2 (2015): 3.
 2. Aníbal Carmelo Troilo [Pichuco]: bandoneonista, compositor y director de orquesta argentino (1914-1975). Para consideraciones sobre el estilo de Troilo ver Horacio Ferrer, *El libro del tango. Arte popular de Buenos Aires* (Barcelona: Antonio Tersol, 1980 [1977]), 1038-1054.
 3. Para una reseña completa sobre la carrera de Troilo ver Omar García Brunelli y Laureano Fernández, “Troilo, Aníbal”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir. Emilio Casares Rodicio, vol. 10 (Madrid: SGAE, 1999-2002), 464-466.
 4. Tomo esta plantilla pues fue la más utilizada por la orquesta de Troilo, en los arreglos del corpus que analizo. El número de integrantes fue variable para cada rol; en bandoneones (entre tres y cinco), violines (entre tres y cinco) y hasta dos violas.
 5. Astor Piazzolla y Julián Plaza comentan esta práctica en Oscar del Priore: “Orquesta”, en *Tango de Colección: Aníbal Troilo*, vol. 9, 1ª. ed. (Buenos Aires: Clarín, 2005), 81-93. También el violinista José Votti en Julio Nudler, “Pichuco o el mejor sello del bandoneón”, *Página 12* (11 de julio 2004). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-37878-2004-07-11.html>

que Troilo borraba lo que consideraba innecesario: “Yo ponía doscientas notas él me borraba cien”.⁶ Este hecho acabó por generar diferencias entre ambos y que finalmente Piazzolla se alejara de la orquesta.⁷

Al dejar a Troilo, Piazzolla dirigió en 1944 la orquesta de Francisco Fiorentino hasta que en 1946 armó la suya propia, consiguiendo en ambas plasmar sus arreglos sin intervenciones. Sin embargo en 1948 Piazzolla disuelve su orquesta con la idea de convertirse en compositor académico, mientras se sustenta económicamente como arreglador de tango. En 1951 compone una sinfonía con dos bandoneones y la presenta en el concurso Fabien Sevitzky, el cual gana en 1953.⁸ Esto significó un giro importante en su carrera pues el premio le permitió realizar un viaje a París y tomar clases con la pedagoga musical Nadia Boulanger, la cual le aconsejó no abandonar el tango.⁹ De vuelta en Buenos Aires en 1955 crea el Octeto Buenos Aires, el cual es considerado como el conjunto que marca el comienzo del tango de vanguardia y el fin de la época de oro.¹⁰

A comienzos de la década del cincuenta Troilo vuelve a encargarle arreglos a Piazzolla. Esto ocurre en forma paralela con varios hechos que marcan un punto de inflexión en la carrera de Pichuco.¹¹ En este segundo período de trabajo conjunto entre Piazzolla como arreglador contratado, y Troilo como director consagrado, se producen resultados musicales diferentes al primero.

Presento a continuación como estudio de caso, un arreglo del tango *Mi Vieja viola* escrito por Piazzolla para la orquesta de Troilo en este segundo período. El objetivo es indagar de qué forma Troilo interviene dicho arreglo para adaptarlo a su estilo.¹² Están en juego dos enfoques diferentes acerca del lenguaje del tango: por un lado el de Troilo basado en la tradición oral y la práctica interpretativa, y por el otro el de Piazzolla, que realiza lo compositivo de los arreglos y por tanto a la partitura como texto. Al estudiar

6. Natalio Gorín, *Astor Piazzolla. A manera de memorias* (Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1990), 47.

7. María Susana Azzi y Simon Collier, *Astor Piazzolla. Su vida y su obra* (Buenos Aires: El Ateneo, 2002), 78-79.

8. *Buenos Aires, tres movimientos sinfónicos* (Opus 15).

9. Azzi y Collier, *Astor Piazzolla. Su vida y su obra*, 102-106.

10. García Brunelli, “Los estudios sobre tango”, 3.

11. Los cambios de sello discográfico —de RCA a TK—, la creación del cuarteto con Roberto Grela, el paso de Radio El Mundo a Radio Belgrano, su participación en teatro y cine, sus viajes a Brasil y Chile. Ver García Brunelli y Fernández, “Troilo, Aníbal”, 464-466.

12. La investigación forma parte de la tesis doctoral que realizo actualmente en la Universidad Católica Argentina (UCA) con el título tentativo de “Los arreglos de Astor Piazzolla para la orquesta típica de Aníbal Troilo”.

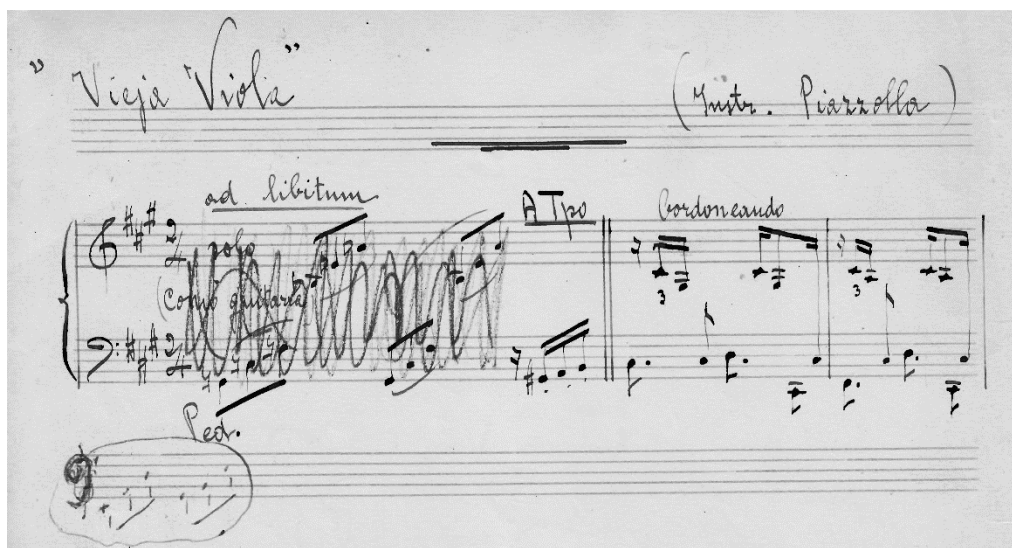
el tránsito del texto a la ejecución se puede comprender mejor el funcionamiento del arreglo, tanto para el caso de la orquesta de Troilo como para el género tango.

1. Los documentos como fuente primaria:¹³

1.1. La partitura del arreglo

A continuación, en la figura 1 contemplamos los primeros compases de un arreglo escrito por Astor Piazzolla para Aníbal Troilo y su orquesta típica. Es un fragmento de la *particella* para piano del tango *Mi vieja viola* (Frías y H. Correa – Humberto Correa, c. 1932).¹⁴ Como veremos más adelante, este arreglo fue escrito probablemente en 1950 cuando Piazzolla ya no estudiaba con Alberto Ginastera,¹⁵ pero aún no había conocido a Boulanger.

Figura 1. *Mi vieja viola*. Arreglo Astor Piazzolla. *Particella* de piano: introducción. Manuscrito original digitalizado.



13. Archivo de la familia Troilo como gentileza de Francisco Torné. El trabajo de digitalización lo encabezó Javier Cohen y alumnos de la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA) en el marco del *Proyecto Pichuco* realizado en el centenario del nacimiento de Aníbal Troilo (2014).
14. Humberto Correa fue un guitarrista uruguayo, nació en Minas, capital del departamento de Lavalleja, el 4 de abril de 1904 y falleció en Montevideo, el 9 de junio de 1964. Para una semblanza sobre el autor, el tango y sus versiones ver Ricardo García Blaya, “Mi vieja viola. Humberto Correa y su vieja viola”, en <http://www.todotango.com/historias/cronica/192/Mi-vieja-viola-Humberto-Correa-y-su-vieja-viola/>.
15. Oscar del Priore, “Cantores: tan notables como el repertorio”, en *Tango de Colección: Aníbal Troilo*, 107.

Obsérvese el primer compás tachado: se puede reconocer un grupo de seis corcheas ascendentes organizadas en dos grupos de tres notas para cada mano, y dispuestos en intervalos de cuartas justas (sol, do, fa, si^b, mi^b, la^b). Es un *solo* en forma de arpeggio y entre paréntesis Piazzolla indicó que se debe ejecutar “como guitarra”, usando también el pedal para obtener el ligado. El gesto se repite dos veces *ad libitum*, para luego continuar con tres semicorcheas en *stacatto* que se deben tocar *a tempo*. Estas tres últimas notas conforman un modelo de práctica común en el tango llamado *levare*¹⁶ y en este caso con la indicación *a tempo*, le indica al pianista abandonar el *ad libitum* estableciendo el tempo para la entrada de la orquesta. La doble barra indica el fin del *solo* y el comienzo de la introducción con la indicación para el piano de continuar *bordoneando*.¹⁷ En la figura 2 transcribo el pasaje sin tachaduras.

Figura 2. *Mi vieja viola*. Arreglo Astor Piazzolla. *Particella* de piano: introducción.

El centro tonal de la introducción se establecerá como indica la clave en Fa[#] menor pero recién en el compás tres, pues luego del *levare* del piano entra la orquesta sobre la dominante (Do[#]). Los arpeggios del *solo* tachado, comenzando sobre la nota sol (II grado descendido) tienen todas sus notas fuera de la tonalidad pero la última del grupo y más aguda es la^b, que enarmónicamente es sol[#] y por lo tanto la dominante de la dominante (V de Do[#]). Al repetirse el gesto dos veces, alarga y refuerza el efecto de suspensión que reposa parcialmente sobre la dominante al entrar la orquesta. Finalmente el acorde por cuartas “como guitarra” y el bordoneo sobre la dominante resolverán en la tónica en el tercer compás. En el *levare* de semicorcheas, Piazzolla usa una línea de bajos melódica

16. Un recurso utilizado generalmente en el piano como impulso rítmico para anticipar un cambio de tempo. Ver Hernán Possetti, *El piano en el Tango / The piano in tango: Método fundamental para aprender a tocar tango* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2015), 218.

17. Forma de acompañamiento que realiza la guitarra en las milongas sureras. Consiste en arpeggiar los acordes en ritmo de corcheas agrupadas en 3+3+2, tocando los bajos con el pulgar en las 3 cuerdas graves de la guitarra (bordonas). En el tango se utiliza también en el piano. Ver Possetti, *El piano en el Tango*, 130.

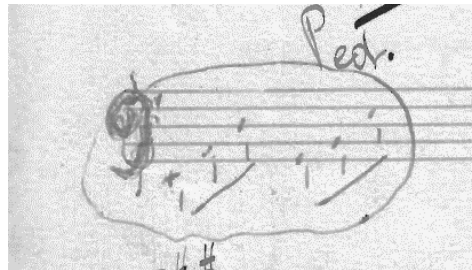
construida desde la supertónica (sol[#], la, si) que también cadencia sobre la dominante (Do[#]).

Las doce corcheas de la introducción tachada son en realidad 6 alturas, un acorde por cuartas que remite a varias influencias musicales posibles como trataremos luego en detalle, pero que no vuelve a aparecer en el arreglo que despliega Piazzolla sobre el tema. Menos aún forman parte de los materiales composicionales del tango *Mi vieja viola*, ni son un gesto estilístico característico del lenguaje musical del género tango.

El arreglo continúa con seis compases en los que el piano, contrabajo y bandoneones *bordonean* a ritmo de milonga mientras la sección de cuerdas sostiene notas largas y agudas. Piazzolla propone así un fuerte contraste estético y estilístico, dado que los elementos de la introducción remiten claramente a la milonga, mientras que *Mi vieja viola* es un tango. Finalmente, la aparición del ritmo *marcato* característico del tango se establece con toda claridad a partir del compás siete.¹⁸

Por último, observemos en la figura 3 un detalle del ángulo inferior izquierdo de la *particella* de piano donde aparece resaltado en un círculo un grupo de seis corcheas en clave de Fa. Es la disposición de las cuerdas al aire de la guitarra (mi, la, re sol, si, mi). Observemos también que está escrito con otra caligrafía y en lápiz, como la tachadura de la introducción, mientras el arreglo está escrito en tinta.

Figura 3. *Mi vieja viola*. Arreglo de Astor Piazzolla. *Particella* de piano: anotación secundaria. Manuscrito original digitalizado.



1.2. La letra

La introducción que analizamos es una selección de elementos musicales que ilustran a modo pictórico una letra que hablará de la guitarra. Los gestos elegidos por Piazzolla parecen adecuados para un tema que ya desde su título incluye la palabra “viola” como una evocación al instrumento en lunfardo, siendo a su vez el nombre coloquial con que se llama a la guitarra en el Río de la Plata. El adjetivo “vieja” antecediendo al

18. Para definición y precisiones sobre el *Marcato* ver Hernán Possetti, *El piano en el Tango*, 64.

sustantivo y en sentido literal, le suma una dimensión temporal que es recurrente en la simbología del tango y representa mucho más que una descripción del instrumento.¹⁹ El pronombre posesivo “mi” le da posesión (valga la redundancia) del instrumento al protagonista, aunque en el título de la *particella* se lo omite y en la letra del tango no se lo utiliza.²⁰

La sonoridad de ambas palabras y su métrica, proponen un juego rítmico que se profundiza en la letra, combinando versos octosilábicos y heptasilábicos en las estrofas, con un estribillo endecasílabo y dodecasílabo. En el estribillo pueden interpretarse opuestos semánticos binarios basados en metáforas. A continuación presento la letra del tango con el detalle de la métrica y los opuestos binarios posibles de interpretar en el estribillo. Puede observarse el equilibrado uso de términos lunfardos y criollismos combinados en una estructura formal de castellano culto.

Mi vieja viola

Vieja viola, garufera y vibradora (12)
de las horas de parranda y copetín, (11)
de las tantas serenatas a la lora (12)
que hoy es dueña de mi cuore y patrona del bulín, (15)
¡cómo estás de abandonada y silenciosa, (12)
después que fuiste mi sueño de cantor! (11)
Quien te ha oído sonar papa y melodiosa (12)
no dice que sos la diosa de mi pobre corazón. (15)

Es que la gola se va (7) (voz/mudez = vida/muerte)
y la fama es puro cuento (8) (éxito/fracaso = verdad/mentira)
y andando mal y sin vento (8) (riqueza/pobreza = mal/bien)
todo, todo se acabó... (7) (todo/nada = vida/muerte)
Hoy sólo queda el recuerdo (8) (presente/pasado = poco/mucho)
de pasadas alegrías, (8) (tristeza/alegría = vejez/ niñez)
pero estás vos, viola mía, (8) (vos/yo = amor = pertenencia)

19. “Vieja”: afectivamente, por madre. José Gobello, *Diccionario Lunfardo*, 4ª. ed. (Buenos Aires: Peña Lillo Editor, 1989), 224.

20. En la actualidad los músicos de tango nos referimos a este tango como *Vieja viola*.

hasta que me vaya yo. (7) (quedarse/irse = vivir/morir)

Cuántas noches bajo el brazo de la zurda
 por cubrirte del sereno te llevé
 y por más que me encontrase bien en curda,
 conservándome en la línea, de otros curdas te cuidé.
 Si los años de la vida me componen
 y la suerte me rempuja a encarrilar,
 yo te juro que te cambio los bordones
 me rechiflo del escabio y te vuelvo a hacer sonar.

La temática general despliega el tópico de la guitarra como añeja compañera de un cantor que pierde la voz, la fama y está entregado al alcohol. Nótese la profusión de imágenes sonoras donde la guitarra, aun con las cuerdas viejas pareciera mantener sus condiciones sonoras, si se cambiaran los bordones. Su entrega y capacidad de acompañar son incondicionales y eternas. El cantor la cuida porque ella representa sus mejores años y alegrías, incluso cuando la guitarra le sirviera para conquistar a la “lora” que hoy es dueña de su corazón y “patrona del bulín”.²¹

1.3. Las versiones grabadas²²

La orquesta de Aníbal Troilo realizó dos grabaciones de este tango con el mismo arreglo de Piazzolla y en ambas se alteró la escritura original del *solo* de piano de la introducción. La primera versión data de 1951,²³ sin embargo en la portada del manuscrito puede leerse en el margen inferior izquierdo: “Estreno 13-4-50” (figura 4). Nótese que la caligrafía de la fecha es distinta a la de los títulos y está escrita en lápiz, por lo tanto podemos inferir que es posterior a la escritura del arreglo.

21. La lora que es patrona del bulín (la mujer que manda en el aposento del protagonista). Gobello, *Diccionario Lunfardo*.

22. Para la información sobre las versiones utilicé la discografía de Aníbal Troilo recopilada por Nicolás Lefcovich, gentileza de Omar García Brunelli.

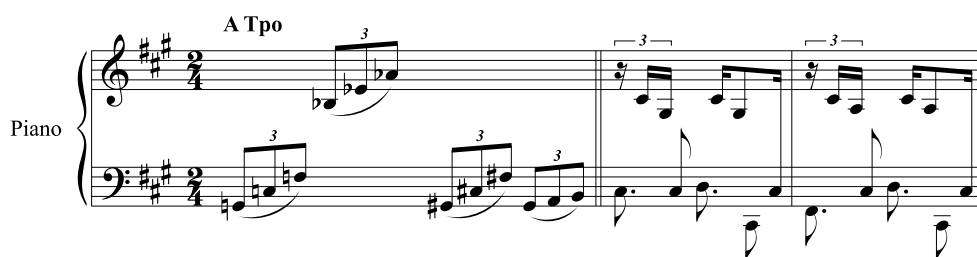
23. Canta Jorge Casal con la Orquesta de Aníbal Troilo. Fecha: 19-2-1951, Buenos Aires. Sello: T.K. Disco: S 5028 Matriz: 62.

Figura 4. *Mi vieja viola*. Arreglo de Astor Piazzolla. Portada de *particella* de piano. Manuscrito original digitalizado (El recuadro en la fecha es mío).



En dicha grabación²⁴ el pianista Carlos Figari²⁵ ejecutó el *solo* con la siguiente modificación:

Figura 5. transcripción de la ejecución del *solo* en la grabación de 1951 (la transcripción es mía).



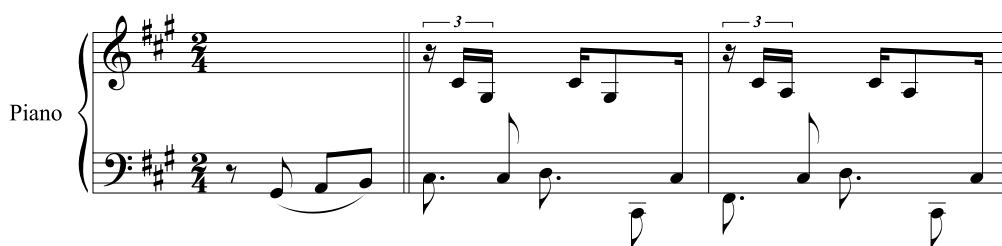
24. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MzHPNBgtwT4>

25. Carlos Figari fue pianista de la orquesta de Troilo entre 1947 y 1953. Nótese que su apellido figura en la portada de la *particella* así como cada uno de los músicos de la orquesta en la suya propia: Figari (pno), Pichuco (1er band.), Mattio (2do band.), Marino (3er band.), David (Díaz, 1er vln), 1er vln B, Votti (2do vln), Alzina (3er vln), viola, Fanelli (vcello), Kicho (Díaz, Cbajo). Hago esta mención por el valor que tiene el manuscrito para conocer la formación de la orquesta en cuanto a integrantes. Contrastando estos datos con las existentes en bibliografía secundaria sobre las formaciones podría determinarse por ejemplo si alguna *particella* fue escrita o modificada en otro período que la grabación.

Figari unificó la rítmica en tresillos *a tempo* fijo todo el *solo* incluyendo el *levare* que ya no actúa como impulso rítmico, pues al desaparecer el *ad libitum*, la orquesta puede contar dos compases sin depender de ese gesto que marca el tempo de entrada. Se evitó la repetición del arpeggio por cuartas eliminando el cuarto grupo de tres corcheas (si^b, mi^b, la^b). Al tercer tresillo se lo elevó un semitono manteniendo la estructura interválica pero ya convirtiéndolo en un acorde de G[#]7(sus4) sin la quinta. Esa transposición reduce el efecto de suspensión de cuartas cromáticas que se daba sobre el II descendido, convirtiéndolas en notas de la tonalidad. Luego, el último tresillo mantiene la línea melódica del *levare*, a modo de escala que cadencia sobre la dominante.

En la segunda grabación²⁶ de 1964 se eliminó por completo el acorde por cuartas, ejecutando solamente el *levare* de la siguiente manera:

Figura 6. transcripción de la ejecución del *solo* en la grabación²⁷ de 1964 (la transcripción es mía).



Nótese que en esta versión grabada, se perciben diferencias de tempo entre el piano, los bandoneones y el contrabajo al ejecutar el bordoneado en los primeros compases de la introducción. El *levare* de tres corcheas en el piano parece no haber sido suficiente como impulso rítmico para establecer un tempo claro en la entrada de la orquesta.

1.4. Análisis musical

Hay suficientes elementos manifiestos en la partitura para considerar que la intención de Piazzolla en el *solo* fuera usar al piano como una evocación de la guitarra. Luego del acorde por cuartas, la entrada de la orquesta produce un paisaje estático con una típica sonoridad de la música pampeana en la que se emula una guitarra bordoneando

26. Canta Tito Reyes con la Orquesta de Aníbal Troilo. Fecha: 03-02-1964. Buenos Aires. Sello: RCA-Victor. Matriz: AVL-3528- Disco: 4162.

27. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=bryElq5X_cw.

(en los bajos) bajo un cielo lejano, representado por la sección de cuerdas agudas tocando notas largas (en lo alto).

Los tópicos de la guitarra y la milonga se funden en esta introducción, donde sostengo que Piazzolla usó el acorde arpegiado para emular una guitarra desafinada. De hecho, la repetición del gesto ascendente dos veces, es característico de los guitarristas cuando están templando el instrumento. La disposición por cuartas, que no corresponde con la afinación de la guitarra,²⁸ podría emular el mal estado de las cuerdas o la embriaguez del cantor: “yo te juro que te cambio los bordones / me rechiflo del escabio²⁹ y te vuelvo a hacer sonar”.

Más allá de la intención poética por la cual eligió Piazzolla el acorde, el gesto musical es una clara cita al *topos* de la guitarra utilizado en la música nacionalista argentina. Más concretamente podría provenir del acorde “simbólico” que usaba su maestro de composición, Alberto Ginastera.³⁰ Con él, Piazzolla estudió a Stravinsky y Bartók siendo ambos otra evocación posible en la introducción del acorde por cuartas. Es conocido que Ginastera alentaba a Piazzolla a usar lo que aprendía con él en sus arreglos para formaciones tangueras.³¹

En cualquier caso hay una utilización consciente de elementos a los que Melanie Plesch considera tópicos del nacionalismo musical argentino y que describe así:

La imagen de la guitarra es también uno de los tópicos más significativos de la retórica del nacionalismo musical argentino, desde las evocaciones relativamente directas e icónicas de acompañamientos rasgueados y punteados empleados por los primeros compositores nacionalistas, como Alberto Williams y Julián Aguirre, hasta el más abstracto “acorde simbólico” formado por los sonidos de las cuerdas abiertas de la guitarra (mi-la-re-sol-si-mi) que se convirtió en una de las marcas registradas de Alberto Ginastera.³²

28. En el acorde que presenta Piazzolla, las últimas dos notas del grupo mi^b y la^b corresponderían a la segunda y primera cuerda respectivamente. Para ser semejante al temperamento de la guitarra, las notas deberían ser re y sol. Entiéndase que todo el grupo está transportado una tercera menor arriba de la afinación de la guitarra para adaptarlo a la tonalidad que era cómoda para el cantor.

29. “Me rechiflo del escabio” aduce a que dejaría la bebida. Gobello, *Diccionario Lunfardo*.

30. Sobre el uso del acorde simbólico en las obras de Alberto Ginastera ver Pola Suarez Urtubey, “Ginastera, Alberto”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir. Emilio Casares Rodicio, vol. 5 (Madrid: SGAE, 1999-2002), 625-642. También en los trabajos de Melanie Plesch mencionados en la bibliografía de este artículo.

31. Azzi y Collier, *Astor Piazzolla. Su vida y su obra*, 74.

32. Melanie Plesch, “The *topos* of the guitar in Late Nineteenth- and Early Twentieth-Century Argentina”, *The Musical Quarterly* 92/3-4 (2009): 242. La traducción es mía.

El acorde simbólico representando la afinación de la guitarra aparece en la figura 2, en una anotación secundaria escrita en lápiz, en un círculo y fuera de la *particella*. Quizás podría ser una explicación que Piazzolla dio sobre el origen de la idea a Figari, al pianista que grabó el tema. Quizás estaba proponiendo una variante al acorde por cuartas para rescatar algo de la idea original ante la “goma de borrar” de Troilo. El hecho es que en ninguna de las dos grabaciones el *solo* fue tocado como estaba escrito en la partitura, y si bien la tachadura corresponde a la segunda versión grabada, en la primera también fue intervenido por Troilo de la forma que ya expuse.

2. Piazzolla y la modernidad: un tópico invasivo para el tango

Este ejemplo es oportuno para analizar la tensión entre Piazzolla y Troilo, representada por confrontaciones entre académico/popular, moderno/antiguo, innovación/tradición, alto/bajo. En el tango estas pulsiones han sido estructurales para el relato histórico y estilístico que se ha conformado del género.

Piazzolla definía sus intenciones con el tango, en la contratapa del disco debut con el Octeto Buenos Aires *Tango Progresivo* (1957):

Era necesario sacar al tango de esa monotonía que lo envolvía, tanto armónica como melódica, rítmica y estética. Fue un impulso irresistible el de jerarquizarlo musicalmente y darles otras formas de lucimiento a los instrumentistas. En dos palabras, lograr que el tango entusiasme y no canse al ejecutante y al oyente, sin que deje de ser tango, y que sea, más que nunca, música.

Desde su temprana juventud como arreglador en la orquesta de Troilo, Piazzolla quiso romper la monotonía que imponían el ritmo y la forma de danza a la música de tango. A su juicio la matriz del tango bailado impedía el lucimiento a los instrumentistas, coartaba el desarrollo armónico y formal de la música. Su manifiesto con el disco del octeto sin embargo llevaba implícita una polémica: Piazzolla se refería a *la música* como música “cult”, o al menos “alta”. Su referencia a que la elaboración composicional compleja, el virtuosismo instrumental y la condición “concertante” de su tango lo convertía en música, implicaba que todo “el otro tango” no lo era.

Piazzolla propondría en su carrera como compositor novedades melódicas, armónicas y rítmicas que dieron forma a una nueva estética de tango plasmada en partituras. Si bien su formación como compositor fue en música académica, su gran

experiencia como bandoneonista y arreglador de tango, le permitió moverse con soltura en la frontera entre lo popular y lo erudito.

El soporte (la partitura) y los procedimientos eran de la música académica pero los materiales y aun más, sus praxis interpretativas provenían del tango. Consiguió un híbrido que permitió poner los *yeites* tangueros³³ en primer plano de la expresión, sobre un andamiaje de recursos composicionales típicos de la música académica. En su intención de modernizar al tango, cristalizó en la partitura muchos de los tópicos de la praxis interpretativa tradicionales que circulaban de forma oral. A su vez, al tratar al lenguaje de tango con tópicos composicionales de la música erudita, acabó por redimensionar su recepción entre nuevos públicos. La operación de Piazzolla con el Octeto Buenos Aires fue proponer “guiños de complicidad”³⁴ con un oyente ajeno al tango y eso le causó entre otras cosas el rechazo del público tanguero tradicional, de buena parte de la crítica y de los propios músicos de tango.

En el ejemplo de la introducción de *Vieja viola* se produce una fricción entre la escucha del creador Piazzolla y la del oyente Troilo. El conflicto se restringe a doce corcheas arpegiadas por cuartas, pues sobre la introducción a ritmo de milonga bordoneando hubo acuerdo y no fue modificado. El *topos* de la guitarra fue representado por Piazzolla con dos recursos distintos, el acorde “simbólico” modificado y un bordoneo de milonga en piano. El segundo pasó el control de Troilo, el primero no; para Pichuco y quizás para su público, las cuartas eran la “modernidad invasiva” mientras que el bordoneo de milonga en el piano, ya era un tópico del tango.

Se puede concluir aquí que Piazzolla intentaba modernizar el tango con recursos que aprendía con Ginastera, y tenemos una fuente primaria que así lo demuestra. Para ahondar en las posibles razones de edición de Troilo debemos conocer más sobre el contexto cultural en el que esto ocurrió.

Si bien para 1950 ya podemos encontrar numerosos ejemplos con menciones a la guitarra en las letras del tango, así como usos musicales de la milonga que evocan la pena, la tristeza y la soledad, el recurso usado por Piazzolla en el acorde por cuartas era ajeno a los *topoi* de la época dentro del contexto del tango.

33. Constituyen maneras concretas de ejecutar que responden a un *habitus* del intérprete. Ver Ramón Pelinski, “Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística”, en *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, comp. Omar García Brunelli (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2008), 35-56.

34. Melanie Plesch, “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”, *Revista Argentina de Musicología* 1 (1996): 61.

3. El contexto histórico y los personajes

3.1. La praxis interpretativa y el arreglo

A comienzos de la década del cincuenta el tango estaba en plena época de oro y la orquesta de Aníbal Troilo alcanzaba su máxima popularidad. El director encargaba arreglos que se estrenaban en radio y se tocaban en el circuito habitual de cafés, cabarets y bailes. Estos arreglos llegaban al estudio de grabación con modificaciones fruto de dicha práctica.

Según contó el violinista José Votti³⁵ los arreglos pasaban por un proceso en el que se le daba forma a la orquestación, y una vez que se llegaba a la versión final “se lo baqueteaba un tiempo en el cabaret, y recién después se lo estrenaba en radio”.³⁶ Oscar del Priore afirma que el cantor Jorge Casal, debutó con la orquesta de Troilo en 1950 estrenando el tema en el cabaret Tibidabo.³⁷ También agrega que Troilo actuaba allí en otoño e invierno y eso coincide con el mes de abril consignado en la portada de la *particella* como día del estreno (13 de abril 1950).

Más allá de su fecha y lugar de estreno, el arreglo fue intervenido por Troilo hasta llegar a la primera grabación y probablemente se tocó en Radio El Mundo, donde la orquesta actuaba en aquellos años. En noviembre de 1950 Troilo cambia del sello discográfico RCA a TK donde grabó la primera versión de *Mi vieja viola* en un disco doble junto a la milonga *Tata no quiere*, que saldría a la venta el 19 de febrero de 1951.³⁸ Debido a la diferencia de fechas entre el estreno anotado en partitura, el ingreso de Troilo al sello TK y la salida a la venta del disco, podemos suponer que el arreglo fue tocado entre siete y diez meses antes de grabarse. La grabación podría haber ocurrido entre noviembre de 1950 y febrero de 1951.

Las diferencias entre la escritura original y su grabación, contrastado con estas estimaciones temporales, confirman las versiones de que Pichuco ajustaba a su gusto los arreglos usando si era preciso la “goma de borrar”. Como ya hemos dicho, varios músicos

35. José Votti, Violinista y compositor (1927 – 2009) formó parte de las orquestas de Aníbal Troilo, Miguel Caló, Osvaldo Fresedo y Pedro Laurenz.

36. Nudler, “Pichuco”, 2004.

37. Oscar del Priore, “Cantores: tan notables como el repertorio”, en *Tango de Colección: Aníbal Troilo*, 107.

38. Según consigna Nicolás Lefcovich en su discografía, el sello TK publicaba en la etiqueta de los discos el día de salida a la venta y el número de matriz, pero no la fecha de grabación.

proporcionaron versiones sobre esta práctica que consistía en que Troilo realizara una edición estilística de la partitura de orquesta que había presentado el arreglador. No importaba quien fuera el autor del arreglo, la presencia del director como editor del estilo propio, buscando el equilibrio entre innovación y tradición es notable en toda su trayectoria.³⁹

3.2. Troilo el director

Fue en el terreno de los estilos donde los directores de orquesta de tango pusieron su sello personal. El tango, siendo una música popular, posee características de transmisión oral y performativa⁴⁰ que convierten el registro sonoro en composición definitiva. Sin embargo, durante el período de las orquestas típicas y sobre todo a partir del segundo lustro de los 40, el arreglo se convierte en mucho más que una guía sobre la que improvisar. Es una verdadera partitura, escrita al estilo de la orquesta que lo encargó. De esta forma el arreglo, en palabras de Ramón Pelinski “remite a una pluralidad de lecturas del tango que fundamenta su movilidad estilística, y en consecuencia, le asegura una actualización dinámica, transitoria y siempre renovada. Permite también un sistema de cruzamientos re contextualizados de los textos musicales”.⁴¹

Mi vieja viola es un claro ejemplo de cómo se manejaron estos procedimientos de encargo y edición por parte de Troilo. Desde la escritura original de Piazzolla —pasando por la intervención de la “goma de borrar” en la primera versión grabada— hasta la segunda versión, pasaron catorce años. En esos años Troilo acabó borrando por completo el arpeggio por cuartas, por considerar que poseía materiales ajenos al lenguaje del tango. Me inclino a afirmar esto ya que en la segunda versión, con el acorde borrado completamente, se percibe que sin la pulsación que brindaban los tresillos del piano, la orquesta tiene problemas para establecer el tempo. Si en la primera versión se modificó el pasaje y en la segunda se eliminó, incluso a costo de resultar menos práctico para la interpretación, fue porque a Troilo no le gustaba la idea del arpeggio por cuartas.

Tanto para Piazzolla como para Troilo el arreglo de temas tradicionales era una posibilidad de practicar el cruzamiento de textos musicales que menciona Pelinski, la

39. Sierra, *Historia de la orquesta típica*, 96-99.

40. Me refiero a *performance* en sentido lato, como acto de ejecución musical.

41. Ramón Pelinski, *Decir el tango. Invitación a la Etnomusicología. Quince Fragmentos y un tango* (Madrid: Akal, 2000), 39.

diferencia entre ellos estaba en el tipo de textos que les interesaba utilizar. Piazzolla opinaba:

En general, el arreglo musical del tango consiste en tomar un tema para embellecerlo o para arruinarlo, para variarlo orquestalmente en el color y en la forma... Es como si se tomara un dibujo en blanco y negro y se coloreara enriqueciéndolo en cierta forma. Si el dibujo tiene su propia belleza no hay por qué arreglarlo mucho. Si no la tiene, hay que destruirlo completamente y salvarlo.⁴²

Es notable la búsqueda de la excelencia de Troilo en los arreglos que encargó. Podría decirse que contrató a los mejores arregladores de cada época como Héctor Artola, Astor Piazzolla, Argentino Galván, Ismael Spitalnik, Oscar de la Fuente, Alberto Caracciolo, Eduardo Rovira, Emilio Balcarce, Julián Plaza, Héctor Stamponi y Raúl Garelo, entre otros.⁴³ Siendo un compositor exitoso y bastante prolífico,⁴⁴ es al menos llamativo que delegara los arreglos, excepto en unas pocas ocasiones y en los comienzos de su orquesta.⁴⁵

Troilo optó por el arreglo encargado porque fue consciente de que con el crecimiento de la orquesta en la cantidad de músicos, el conjunto requería mayor control en la ejecución. Constriñendo la libertad interpretativa de las primeras épocas a una partitura colectiva, buscó sin embargo un desarrollo armónico y contrapuntístico que lo modernizó, al menos para no quedar en la historia del tango como un tradicionalista.⁴⁶

Dado que el arreglo por encargo no fue la única modalidad de la época usada por las orquestas típicas y que él mismo podría haberlos creado, optó por esta forma y le imprimió su estilo propio desde su papel de director del conjunto. Sobre este punto Pelinski sostiene que “el arreglo se revela como una reescritura de modelos precedentes,

42. Alberto Speratti, *Con Piazzolla* (Buenos Aires: Galerna, 1969), 98.

43. del Priore, “Orquesta”, 87.

44. Troilo grabó 41 temas propios. Este número incluye sólo el estreno discográfico de las composiciones y no incluye las versiones posteriores, ni los temas inéditos de Troilo. Héctor López, “Aníbal Troilo, apuntes para una biografía”, en *La Historia del Tango 16: Aníbal Troilo/Edmundo Eichelbaum*, 2ª. ed. (Buenos Aires: Corregidor, 2014), 2923.

45. El propio Piazzolla menciona tres arreglos de Troilo grabados por la primera orquesta: *Comme il Faut* (1938), *Milongueando en el 40* (1941), *CTV* (1921). Oscar del Priore, “Orquesta”, 86.

46. Me refiero a la línea que continuaron cultivando Francisco Canaro o el propio Osvaldo Fresedo quien fuera renovador en su momento. Para un panorama comparativo sobre el estilo de Troilo con otras orquestas típicas de tango ver Luis Adolfo Sierra, *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango* (Buenos Aires, Corregidor, 2010), 96-99 [1ª., 1966].

que al renunciar a la creación de nuevos ‘temas’, se arriesga a asignar cada vez al tango una nueva equivalencia, una nueva originalidad”.⁴⁷

Troilo, con sus borrones y tachaduras de los arreglos, buscaba eliminar toda superficialidad o gesto que distrajera a los bailarines del ritmo y a los oyentes de la letra. Así muchas veces, como en la tradición académica, el director era quien imprimía el estilo a las obras siendo el primer intérprete de la partitura. En los detalles no escritos que Troilo iba sumando o modificando, el arreglo se acababa definiendo en la práctica interpretativa.

3.3. Pichuco y “el gato”⁴⁸

El paso de Piazzolla por la orquesta de Troilo entre 1940 y 1944 se caracterizó por el ascenso del joven bandoneonista de *fan* a miembro estable del conjunto, convirtiéndose luego en arreglador y en primer bandoneón cuando se lo pedía Pichuco.⁴⁹ Piazzolla fue depositario de la confianza de Troilo, sin embargo la “goma de borrar” del director fue implacable con lo que consideraba innecesario de sus arreglos. Hubo diferencias entre ambos acerca de la importancia del tango para bailar o escuchar. Dijo Troilo de Piazzolla en 1965, cuando “el gato” ya era un compositor tan admirado como controvertido para el medio tanguero:

Creo que es un gran músico; sobre todo, un compositor inspirado. Lo único que me molesta en él es que a veces quiere asustar a la gente con arreglos extraños. Me río de los que creen que Piazzolla debería dejar el tango y hacer música sinfónica. Para el tango, un músico como Piazzolla es impagable.⁵⁰

Dijo Piazzolla de Troilo también en la misma entrevista de 1965, cuando Pichuco estaba en el cenit de su carrera: “Troilo está detenido. Pero sigue siendo la esencia más depurada, y a la vez más rica, del tango. Van a pasar muchos años hasta que aparezca un artista de su grandeza”.

Es reconocible en estas y otras tantas declaraciones de ambos, más los abundantes datos biográficos sobre la relación, que Troilo ejerció una cierta paternidad artística sobre

47. Pelinski, *Decir el tango*, 39.

48. Troilo apodó a Piazzolla “gato” porque era muy inquieto.

49. Piazzolla llegó a reemplazar a Orlando Goñi en el piano o al mismo Troilo ocasionalmente, en la dirección de la orquesta. Ver Azzi y Collier, *Astor Piazzolla. Su vida y su obra*, 71-79.

50. Bernardo Neustadt, “Entrevista a Astor Piazzolla y Aníbal Troilo”, *Revista extra* 1/5 (1965). Disponible en http://www.bernardoneustadt.org/contenido_86.htm.

Piazzolla. No sería descabellado proponer una interpretación acerca de esta filiación artística, que acaba por proyectar su fricción al interior del tango y articularía con muchas y variadas formas de confrontación características del género.⁵¹ A través de su carrera y en su contexto de época, Piazzolla ejerció de artífice de la modernidad en el tango, separándose así del amparo de Troilo. Pichuco con el solo hecho de no cuestionarlo, ratificó su propio lugar en el centro del género y fue erigido en reservorio de la tradición.

Como ya señalamos Astor Piazzolla, se alejó de la orquesta de Aníbal Troilo en 1944, cansado de la “goma de borrar” y buscando un horizonte propio donde plasmar su visión del tango. Como director de la orquesta de Fiorentino y luego de su propia orquesta típica, no alcanzó gran repercusión. Por eso quizás, desde la disolución de su orquesta en 1948 y el viaje a París para estudiar con Nadia Boulanger en 1953, una de sus fuentes de trabajo principal fue la escritura de arreglos por encargo para orquestas de tango. Mientras soñaba con ser compositor académico, Piazzolla declaraba haber llegado a odiar al tango y tener el bandoneón en el ropero.⁵²

A su vez, en 1950 Troilo le encargó *Mi vieja viola* en un momento clave de su propia carrera, cuando dejó el sello RCA y comenzó a delinear la estética del tango de la nueva década. El hallazgo de estas *particelle* escritas por Piazzolla, me llevó a investigar sobre documentos asociados a *Mi vieja viola* y sus posibles ramificaciones dado el contexto histórico de ambos músicos.

3.4. Piazzolla arreglador, Troilo editor

En 1950 Troilo dejó el sello RCA para pasar a TK, donde *Mi vieja viola* formó parte de los primeros temas grabados para la compañía. Como en su debut discográfico, este año de 1950 sería en el que la orquesta menos grabó, registrando solo dos temas.⁵³ En la tabla 1 observamos el detalle de los dos primeros discos de Aníbal Troilo y su Orquesta Típica para el sello TK.

51. Esta tensión se tradujo en muchos binomios de confrontación en el género tango: tradición/modernidad, intuición/erudición, genuino/artificial, nacional/extranjero,ailable/escuchable, popular/académico, barrio/centro (de la ciudad), campo/ciudad.

52. Natalio Gorín, *Astor Piazzolla. A manera de memorias*, 46.

53. La orquesta de Troilo debutó grabando dos temas en 1938 para el sello Odeón, que lo retuvo luego sin grabar durante dos años. Entre 1941 y 1949 registró en RCA con una copiosa producción.

Tabla 1. Discografía de Aníbal Troilo recopilada por Nicolás Lefcovich. La fecha es la de salida a la venta del disco.

Fecha	Sello	Código	Título	Género	Compositor, Autor	Tipo
24.11.1950	TK S5001	37	Para lucirse	Tango	Piazzolla, Astor	Instrumental
24.11.1950	TK S5001	38	Che, bandoneón	Tango	Troilo, Aníbal Manzi, Homero	Canta: Casal, Jorge
19.02.1951	TK S5028	62	Mi vieja viola	Tango	Frías Correa, Humberto	Canta: Casal, Jorge
19.02.1951	TK S5028	63	Tata no quiere	Milonga	Ruiz, René Márquez “Charrúa”, Gualberto	Canta: Calderón, Aldo

Luego de ubicar temporalmente el registro de *Mi Vieja viola* junto a estos tres temas en la discografía, busqué en la lista de arreglos escritos por Piazzolla para Troilo donde sólo se le adjudican *Para Lucirse* y *Che, bandoneón*.⁵⁴ Dando por cierta esta información y contando con el manuscrito de *Vieja viola* firmado por Piazzolla, sólo faltaba comprobar la autoría de *Tata no quiere*. Al buscar en el archivo encontré las *particelle* de los tres arreglos que acompañaron a *Mi vieja viola*, confirmando que todos fueron arreglados por Piazzolla.

En una primera especulación me apresuré a inferir que como los cuatro temas fueron grabados en dos discos consecutivos, pudo haberse tratado de un mismo encargo de arreglos, o de dos encargos consecutivos de dos temas para cada disco. Sin embargo, el análisis de las partituras arrojó los siguientes datos:

Para lucirse y *Tata no quiere* están escritos con la caligrafía de Piazzolla en lápiz y autografiadas sin fecha.

Mi vieja viola y *Che, bandoneón* están copiadas en tinta por un copista, firmados por Piazzolla y en las dos aparece la fecha de estreno 13 de abril 1950, agregada en lápiz como muestra la figura 7.

54. Ramiro Carambula, “Orquestaciones de Piazzolla para Troilo”, *Tanguedia* 2/5 (2005): 8-10.

Figura 7. *Che, bandoneón*. Arreglo Astor Piazzolla. Portada de *particella* de piano. Manuscrito original. El recuadro que marca la fecha: Estreno 13 de abril 1950. (El recuadro es mío).



Posiblemente *Che, bandoneón* y *Mi vieja viola* fueron parte del mismo encargo a Piazzolla, copiado por un mismo copista y estrenados el 13 de abril de 1950. Pero si salieron en discos diferentes, ¿fueron grabados el mismo día? Si así fuera, tuvo que ser los primeros días de noviembre pues Troilo firmó en ese mes para TK, y el primer disco con *Che, bandoneón* y *Para Lucirse* salió el 24 de noviembre 1950.

24.11.1950 (fecha de salida del disco TK S5001)

Para Lucirse (caligrafía Piazzolla, sin fecha)

Che, bandoneón (fecha de estreno en *particella* 13 de abril 1950, caligrafía de copista, firma Piazzolla)

19.02.1951 (fecha de salida del disco TK S5028)

Mi vieja viola (fecha de estreno en *particella* 13 de abril 1950, caligrafía de copista, firma Piazzolla)

Tata no quiere (caligrafía Piazzolla, sin fecha)

En la sección 3.1. de este trabajo propuse que *Mi vieja viola* se grabó entre noviembre de 1950 y febrero de 1951, y este último hallazgo no lo contradice, pero abre distintas hipótesis acerca de cómo se desarrolló la zaga. Sostengo que los cuatro temas se grabaron los primeros días de noviembre y que se editaron en distintos discos, por razones comerciales. La otra opción es que los cuatro temas ya formaban parte del repertorio y se grabaron en el orden que salieron a la venta. En cualquier caso, Troilo tocó *Mi vieja viola* (y *Che, bandoneón*) entre el estreno en abril y la grabación a finales de 1950 o principios de 1951. Tuvo varios meses para probar el arreglo y usar la “goma de borrar”.

Cabe destacar también que la elección de los cuatro temas ratifica la singularidad del momento de Troilo en 1950 ya que tanto *Mi vieja viola* como *Tata no quiere* son de autores uruguayos en un momento donde Troilo buscaba proyección internacional, como ya hemos comentado. A su vez el tango *Che, bandoneón* compuesto por Aníbal Troilo y Homero Manzi, fue uno de sus tangos más exitosos, siendo esta su primera versión grabada. Por último, podemos destacar que *Para lucirse* compuesto por el propio Piazzolla, es el primero de los seis temas que Troilo le grabaría entre 1950 y 1954,⁵⁵ antes de que “el gato” “arañara” la cara del tango con su Octeto Buenos Aires en 1955.

4. Conclusiones

Si bien cada orquesta de tango tuvo su forma particular de balance entre texto y práctica interpretativa, la de Troilo mantuvo un estilo siempre reconocible y definido como clásico, aun habiendo trabajado con muchos arregladores. Pichuco forjó la cohesión de su estilo usando varias herramientas, y aquí hemos reparado particularmente en su capacidad para editar, cambiando o quitando. Troilo como director fue un modelo de pragmatismo entre la escucha del aficionado, la corporeidad del bailarín, la expresividad del intérprete y la creatividad del compositor.

El contacto con fuentes primarias ha aportado datos que requieren de variada metodología de análisis. Un fragmento breve de una sola *particella* que contiene correcciones y anotaciones secundarias en la portada de la misma junto con sus grabaciones han proporcionado valiosos datos fácticos que no pueden soslayarse a la hora del análisis musical. Si bien mi objeto de estudio inicial son los procedimientos compositivos y su aplicación interpretativa en el tango, un proyecto de investigación

55. Troilo en toda su discografía, grabó nueve composiciones instrumentales de Piazzolla para la orquesta típica, incluyendo dos versiones de *Lo que vendrá*, dando un total de diez registros entre 1950 y 1968.

como mi tesis, que analiza los textos de la orquesta de Troilo a partir de los arreglos manuscritos, no puede limitarse a un análisis neutro.

Con respecto al uso de la teoría tópica, no era el objetivo de este trabajo demostrar su aplicación al tango, pero inferimos que Piazzolla podría haber usado más procedimientos de este tipo en los arreglos que escribió por encargo. En cualquier caso dicha teoría, que no puede desvincularse de aspectos culturales, puede ser utilizada para ensayar hipótesis que nos permitan volver al análisis musical con una perspectiva enriquecida.⁵⁶ Por ejemplo sino conociéramos el lunfardo y no reparáramos en el significado de palabra viola, difícilmente podríamos pensar que el *solo* por cuartas tocado por un piano, es una metáfora de una guitarra desafinada.

Este trabajo empezó con un análisis tradicional de la partitura y uno interpretativo sobre la ejecución grabada, combinado luego con los datos “secundarios” que aportaban los documentos contrastado con las fuentes secundarias. Este abordaje analítico flexible entre fuentes primarias y secundarias, permite entender el funcionamiento de esta orquesta como un núcleo central del tango de la época de oro, además de comprender de qué tipo eran las limitaciones que imponía la recepción para que un arreglo de tango no fuera tenido en cuenta por el director más exitoso de la época.

Qué puede aparecer detrás de un borroneado de Troilo sobre una partitura: ¿eran la aspereza de los acordes por cuartas *ad libitum* considerados por Troilo como una agresión hacia sus oyentes? ¿dificultaban el baile unos pocos segundos de piano solo, previos a la entrada de un tango? El acorde por cuartas usado por Piazzolla ¿es una cita a alguna obra de Stravinski o Bartók?, ¿es una apropiación del acorde simbólico de Ginastera modificado?

Las diferencias entre fecha de estreno y grabación dejan otro interrogante ¿hay archivos sobre las audiciones de Troilo en Radio El Mundo o sus presentaciones en el Marabú? En el cambio de década del cuarenta al cincuenta, ¿podemos encontrar más ejemplos en partitura de un Troilo cambiando de estilo, arriesgando más hacia lo musical que a loailable? ¿Hay relaciones entre los procedimientos de Piazzolla en los cuatro arreglos registrados por Troilo en 1950?

Por último, dado que la obra de Troilo se extiende durante más de tres décadas es necesario acotar o al menos delimitar períodos históricos para analizarlo. El corpus de

56. Kofi Agawu, *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012), 18 [1ª., en inglés, 2009].

obras es extenso y hay documentos de varios tipos. No es lo mismo analizar una *particella*, que todas las *particelle* o la partitura orquestal de un arreglo; no todos los arreglos están firmados y los catálogos acerca de ellos son incompletos. Hay en algunos casos varias grabaciones de un mismo arreglo hechas en épocas distintas y conocer, por ejemplo, los nombres de los intérpretes puede ser fundamental dada la intervención de los mismos en los documentos.

Bibliografía

- Agawu, Kofi. *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012 [1ª., en inglés, 2009].
- Azzi, María Susana y Simon Collier. *Astor Piazzolla. Su vida y su obra*. Buenos Aires: El Ateneo, 2002.
- Carámbula, Ramiro. “Orquestaciones de Piazzolla para Troilo”. *Tanguedia*, 2/5 (2005): 8-10.
- Del Priore, Oscar. “Cantores: tan notables como el repertorio”. En *Tango de Colección: Aníbal Troilo*, 1ª. ed., vol. 9, 96-119. Buenos Aires: Clarín, 2005.
- . “Orquesta”. En *Tango de Colección: Aníbal Troilo*, 1ª. ed., vol. 9, 81-95. Buenos Aires: Clarín, 2005.
- Ferrer, Horacio. *El libro del tango. Arte popular de Buenos Aires*. Barcelona: Antonio Tersol, 1980. [1ª. ed. 1977].
- García Blaya, Ricardo. *Mi vieja viola. Humberto Correa y su vieja viola*.
<http://www.todotango.com/historias/cronica/192/Mi-vieja-viola-Humberto-Correa-y-su-vieja-viola/>
- García Brunelli, Omar. “Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile”. *El Oído Pensante* 3/2 (2015): 1-32.
- García Brunelli, Omar y Laureano Fernández. “Troilo, Aníbal”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir. Emilio Casares Rodicio, vol. 10 (Madrid: SGAE, 1999-2002), 464-466.
- Gobello, José. *Diccionario Lunfardo*, 4ª. ed. Buenos Aires: Peña Lillo Editor, 1989.
- Gorín, Natalio. *Astor Piazzolla. A manera de memorias*. Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1990.
- Lefcovich, Nicolás. *Estudio de la discografía de Aníbal Troilo*. Buenos Aires: El autor, 1982.
- López, Héctor. “Aníbal Troilo, apuntes para una biografía”. En *La Historia del Tango 16: Aníbal Troilo/Edmundo Eichelbaum*, 2ª. ed. Buenos Aires: Corregidor, 2014.
- Neustadt, Bernardo. “Entrevista a Astor Piazzolla y Aníbal Troilo”. *Revista extra* 1/5 (noviembre 1965). http://www.bernardoneustadt.org/contenido_86.htm.

- Nudler, Julio. “Pichuco o el mejor sello del bandoneón”. *Página 12* (11 de julio 2004). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-37878-2004-07-11.html>
- Pelinski, Ramón. *Decir el tango. Invitación a la Etnomusicología. Quince Fragmentos y un tango*. Madrid: Akal, 2000.
- . “Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística”. En *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, comp. Omar García Brunelli. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2008.
- Plesch, Melanie. “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”. *Revista Argentina de Musicología* 1 (1996): 57-68.
- . “The *topos* of the guitar in Late Nineteenth- and Early Twentieth- Century Argentina”. *The Musical Quarterly* 92/3-4 (2009): 242-278.
- Possetti, Hernán. *El piano en el Tango / The piano in tango: Método fundamental para aprender a tocar tango*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2015.
- Sierra, Luis Adolfo. *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 2010 [1ª. ed. 1966].
- Speratti, Alberto. *Con Piazzolla*. Buenos Aires: Galerna, 1969.
- Suarez Urtubey, Pola. “Ginastera, Alberto”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir. Emilio Casares Rodicio, vol. 5, 625-642. Madrid: SGAE, 1999.

Corti, Berenice y Claudio Díaz (compiladores). *Música y Discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina*. Villa María: EDUVIM, 2017.

Los artículos reunidos por Berenice Corti y Claudio Díaz en el libro que motiva esta reseña se gestaron a partir de un debate entre colegas de la lista de discusión virtual de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM-AL. En la presentación inicial, los compiladores se explayan respecto del proceso que dio lugar a la publicación.

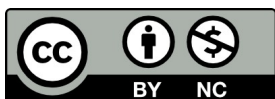
El carácter discursivo de la música parece no ponerse en duda en el habla corriente, tal como se desprende de un enunciado que se repite hasta el cansancio, me refiero a la tan cuestionada aseveración: “La música es un lenguaje universal”. Por su parte, los estudios de semiótica musical, relativamente nuevos, se vienen ocupando de la relación entre la música y el discurso. En esta publicación, los autores presentan diferentes teorías que han procurado responder algunas preguntas tales como: ¿puede la música comunicar significados?, ¿es la música un tipo de lenguaje no verbal?, ¿puede la música ser considerada un discurso?, etc.

Contenido del libro

Tras la Presentación que hacen Corti y Díaz se suceden siete artículos que, como se desprende de los títulos, muestran una gran variedad de enfoques y de temas. Cada uno de ellos se estructura en dos momentos no necesariamente sucesivos: uno referido a distintas reflexiones teóricas sobre el discurso y otro a estudios de caso. Estos últimos se ocupan de la música andina colombiana, el Schalger alemán, la música popular brasileira (MPB) de los años 60, las orquestas sinfónicas de Venezuela, la musicoterapia, el jazz argentino y el disco Taquetuyoj del Dúo Coplanacu.

El título del texto de Juan Francisco Sans resulta sumamente sugestivo e ingenioso pues alude a aquella película estadounidense de la década del 80 protagonizada por Glenn Close, que asumía el personaje de una mujer obsesionada por su amante: “Música y estudios del discurso: una atracción fatal”. La elección del título tiene que ver con la severa crítica que Sans hace a la superficialidad con la que la parte de la musicología se refiere al discurso, por lo que funciona como introductoria a los demás aportes.

En relación con los enfoques teóricos, enumero las principales preocupaciones que han planteado los autores, muchas de ellas compartidas:



- a) La pregunta acerca de si la música puede ser considerada un discurso o pueda estar ligada a un discurso.
- b) A falta de referentes extensionales (que remiten a algo fuera de sí) para los signos musicales, ¿podría considerarse a la música un lenguaje formal (como la lógica, la matemática, etc.) en el que las referencias se establecen entre sus elementos componentes?
- c) ¿De qué manera la música atraviesa al tiempo que crea al sujeto?
- d) ¿Cómo estudiar la relación entre la música y los procesos sociales, económicos, históricos desde una perspectiva que vaya más allá de considerar que la música “refleja” una serie de cambios estructurales?
- e) ¿Cuál es el papel de la música en la construcción o deconstrucción de discursos, transformando así la vida social?

En lo que parecen estar todos de acuerdo es en la necesidad de superar la búsqueda de referencialidad en el lenguaje musical planteada por Saussure en relación con las dos caras del signo lingüístico, significado y significante; y en ir más allá del análisis musical inmanente, lo que no implica necesariamente prescindir de él.

Las respuestas a los interrogantes antes mencionados están fundadas en un conocimiento profundo y actualizado de distintas conceptualizaciones de los fenómenos discursivos propuestos por enfoques teóricos diferentes. Cito parte de la presentación de los autores:

Desde el Análisis Crítico del Discurso a la manera de Van Dijk, a la semiótica posestructuralista de Kriesteve; de la conceptualización Foucoultinana de las formaciones discursivas, a la discursividad social entendida en términos de Eliseo Verón; del análisis de los discursos entendidos, con Bourdieu, como prácticas sociales condicionadas, a las articulaciones políticas del discurso pensadas desde Laclau y Mouffe.¹

Además de las teorías sobre el discurso, varios autores reflexionan acerca de la noción de género musical, coincidiendo en la imposibilidad de definirlo en función de un número finito de características musicales. Así, por ejemplo, Mendívil entiende el género

1. Berenice Corti y Claudio Díaz (comps.), *Música y Discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina* (Villa María: EDUVIM, 2017), p. 11.

como un discurso que encuentra correspondencia en prácticas musicales; en tanto para Álvaro Neder, el género —entendido como discurso— codifica repeticiones y estabiliza significados.

Principales aportes de cada autor en relación con los casos analizados

Oscar Hernández Salgar discute el papel de la música andina colombiana en la creación de unos mundos de sentido y unas subjetividades que fueron funcionales al proyecto de nación que dejó de ser hegemónico hacia la tercera década del siglo XX. Así, por ejemplo, el bambuco y el pasillo que habían sido considerados el “alma nacional” desde el siglo XIX, fueron resignificados porque cargaban con una emocionalidad (tristeza, melancolía) que debían ser erradicada para construir la Colombia del futuro (industrial, pujante, urbana, etc).

Julio Mendívil, a partir de la noción de discurso propuesta por Foucault, estudia el Schlager alemán y muestra que este género conforma un campo musical que no se define en función de ciertos parámetros musicales específicos, sino a una posición determinada en el campo social de la sociedad alemana (45). Considera al Schlager un discurso que a través de prácticas musicales reproduce conceptos aprendidos y transmitidos culturalmente, así como posicionamientos morales mediante los cuales se construye una visión particular de la cultura alemana.

Álvaro Neder pone especial énfasis en la capacidad de transformación social de los discursos puesto que dicha transformación sólo puede realizarse por medio de una subversión del orden simbólico —del cual el lenguaje es el mayor representante y guarda—. En esta línea, la música, en tanto manifestación de un cuerpo que se estructura por el orden simbólico, produce sentidos y subjetivaciones. Este marco le permite comprender el papel que jugó la MPB de los años 60 en las transformaciones subjetivas, sociales e históricas del período.

Juan Francisco Sans explora las posibilidades que ofrecen los estudios del discurso para dar respuesta a algunos de los más acuciantes problemas de la musicología actual, como son las relaciones entre música y significado, música y lenguaje, música e ideología, música y poder, etc.; y propone algunas ideas de cómo incorporar la música a algunas de sus líneas de investigación como son la pragmática, el análisis multimodal o el análisis crítico del discurso. Precisamente, a la luz del Análisis Crítico del Discurso (ACD) que intenta develar las relaciones de dominación, discriminación, poder y control, tal como se manifiestan en los discursos, examina el caso concreto de las orquestas

sinfónicas venezolanas con el fin de comprender cómo podría actuar un proyecto de ACD en el ámbito musical.

Gustavo Rodríguez Espada, desde la clínica en Musicoterapia, se aleja de una concepción verbocentrada que supone al discurso como solo existente y pensable en la palabra. Por el contrario, la música toma protagonismo en pacientes en los que las posibilidades de verbalización se ven afectadas.

Berenice Corti afirma que la/s música/s constituyen discursos socioculturales y se pregunta cómo diferentes capas de producción de significación intervienen en la relación entre una producción musical concreta y las prácticas discursivas. Aplica la perspectiva sociosemiótica al análisis discursivo de una versión en vivo por parte de músicos argentinos de la pieza musical, *The Ship is Jumping* de Duke Ellington. Este abordaje implica buscar marcas relativas a la especificidad de la performance jazzística, considerar las condiciones de producción, ubicar a la obra en el marco de un corpus integrado por otras obras-performances, realizar entrevistas etnográficas, analizar el discurso visual de las cubiertas de discos, etc.

Claudio Díaz analiza el disco *Taquetuyoj* del Dúo Coplanacu a partir de un enfoque sociodiscursivo. Considera al disco un enunciado que resulta de una práctica discursiva que es a la vez una práctica social dotada de sentido. Se detiene en la materialidad sonora, verbal y visual del registro grabado para comprender y explicar las decisiones estratégicas adoptadas por el Dúo Coplanacu en su producción (diseño gráfico, selección de repertorio, los arreglos de las obras, etc.) como parte de una toma de posición, vinculada a la trayectoria y al lugar de estos artistas en el campo del folklore.

Apreciaciones finales

Alguien que se inicia en los estudios del discurso encontrará en cada artículo de este libro una exposición sintética y clara al tema. También resulta útil para quien se interese por acceder a un panorama de diferentes abordajes teóricos para aplicarlos al análisis de la significación en música. Si es músico, se enriquecerá con la información que ofrece respecto del lenguaje, los discursos, el sentido; si es lingüista, el aporte será en dirección a la comprensión de la función y capacidad simbólica y discursiva de la música. También resultará esclarecedor para quien requiriera ejemplos concretos de aplicación de los análisis del discurso a prácticas musicales concretas. Además, encontrarán en estas páginas, distintas aproximaciones al problema de la determinación

del género en música popular (o en cualquier otra, diría yo) del que se vienen ocupando muchos investigadores desde Paolo Fabbri en la década del 80 hasta hoy.

Silvina G. Argüello

López Ruiz, Oscar. *Piazzolla, loco, loco, loco. 25 años de laburo y jodas conviviendo con un genio*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2018.

Piazzolla, loco, loco, loco. 25 años de laburo y jodas conviviendo con un genio es una reedición del libro publicado en 1994 por Ediciones de la Urraca. El contenido no varía, salvo unas pocas anécdotas agregadas al final. La edición de Leandro Donozo es muy oportuna pues hacía muchos años que estaba agotado. Mejora la original en varios aspectos, el más notorio es la inclusión del siempre útil índice temático.

Es un libro muy entretenido por la cantidad de anécdotas entre curiosas y desopilantes compiladas por Oscar López Ruiz, guitarrista de los quintetos de Piazzolla de la época más interesante del bandoneonista. Participó en las grabaciones de 1961 a 1965 en las cuales se observa progresivamente la plasmación del Nuevo Tango de Piazzolla y luego en las de 1967 y 1969 (en el álbum *Adiós Nonino* del sello Trova, uno de los más interesantes del quinteto). Finalmente estuvo en 1971 y 1972 en los discos del mítico noneto. Luego colaboró con Piazzolla entre 1979 y 1984, durante la segunda etapa del quinteto acústico, en la que López Ruiz encuentra que el impulso renovador de Piazzolla ya no era el mismo de antes.

Durante toda la década del sesenta el autor participó de innumerables giras por las provincias de Argentina, tocando en los lugares más insólitos, y estuvo presente en las largas temporadas de café concert en las que se presentó el quinteto, en sitios pequeños como Jamaica y 676 en Buenos Aires. Su testimonio es muy interesante para comprender el funcionamiento de parte de la escena musical de la década de 1960.

Además, López Ruiz se refiere permanentemente a la música: qué tocaban, cómo ensayaban, y a las grabaciones. Cada vez que menciona un tema técnico introduce en nota una explicación para el lego en la materia, siempre correcta y precisa. Para un lector experto son superfluas, pero al estar en notas no molestan la lectura. No obstante, el eje



de la narración son las innumerables anécdotas provocadas por el sentido del humor de Piazzolla, que era un bromista inveterado —de munición gruesa—.

Por estas memorias desfilan, también, infinidad de personajes: Aníbal Troilo, Hermeto Pascoal, Horacio Guarany, Jorge Luis Borges, Carlos Menem, son una muestra en la ecléctica lista de personalidades involucradas de alguna manera en el profuso anecdotario.

Cualquier investigador que quisiera ahondar el conocimiento de algún aspecto de la vida o la obra de Piazzolla a través de una entrevista con López Ruiz, difícilmente podría pensar una buena pregunta cuya respuesta no estuviera en este libro: los aspectos luminosos y oscuros de la personalidad de Astor; su postura política; su relación con la música, el tango, los tangueros; su cultura; su empecinamiento por llevar la música hacia adelante; su calidad de músico y su oficio de compositor son algunos de los innumerables temas tratados.

Una lectura imprescindible para cualquier amante del tango y muy recomendable para quienes se interesen por la escena musical de los sesenta en Argentina; sobre todo, muy divertida.

Omar García Brunelli