

Número 22
Volumen I

Año 2021

Revista Argentina de Musicología

Publicada por la Asociación
Argentina de Musicología

aamusicologia.org.ar



Asociación Argentina
de Musicología

Presentación

Por más de un siglo la biografía como género ha ocupado un lugar secundario en las humanidades. Si esto es evidente en disciplinas como los estudios literarios o la historia del arte que por mucho tiempo se abocaron al estudio de textos o a la apología de obras específicas, es aún más claro en el caso de un campo como la historia, a caballo entre las humanidades y las ciencias sociales, y cuyos practicantes han estado obsesionados con la validación de su práctica como ciencia. Para los primeros, el interés en la vida de los sujetos perdía de vista lo que para esas disciplinas era lo más importante, las creaciones artísticas de esos individuos —sin importar lo “geniales” que esos sujetos pudieran haber parecido en relación a los valores estéticos de los respectivos cánones literarios o artísticos que defendían—. Para los segundos, el carácter subjetivo de la biografía contradecía el tono con que se pretendía narrar y escrutar “objetivamente” el curso de los eventos humanos. En ambos casos, la biografía era considerada un campo auxiliar, nunca un esfuerzo intelectual de primer orden.

La posición de los estudios biográficos ha sido ambigua dentro de la musicología desde el inicio de la disciplina a finales del siglo XIX hasta la actualidad. Caminando sobre la delgada línea entre literatura y “ciencia auxiliar” que hicieron de la biografía objeto de crítica en otras ramas de las humanidades y ciencias sociales, la biografía musical ha sido en momentos apreciada y en momentos denostada como parte de los diferentes proyectos intelectuales de la musicología a lo largo de su existencia como disciplina académica autónoma. En ese sentido el valor que se le ha dado a la biografía en la musicología no ha sido muy diferente del que ha tenido en otros campos



del saber, siendo ésta una disciplina que durante décadas adoptó una misión disciplinar apologética semejante a la de los estudios literarios y la historia del arte, y que desde sus inicios como campo de conocimiento se asumió como un esfuerzo de carácter científico en ontológico vaivén entre la historia, la antropología y el excepcionalismo inescrutable de la teoría musical. Sin embargo, es innegable que las biografías sobre músicos han ocupado mucha de la tinta y el papel que los estudiosos de la música han gastado en las últimas dos o tres centurias.

En las últimas dos décadas la biografía ha pasado por un proceso de reevaluación que ha sido motivado en ocasiones por un deseo revisionista de validación como proyecto intelectual y otras veces por la ingenua creencia de que el género podría ser la tabla de salvación de las humanidades ante el voraz avance neoliberal en la academia.¹ Como parte de este proceso de reevaluación se generó una reflexión disciplinar que, basada en las perspectivas epistemológicas que transformaron las humanidades en las décadas de 1970 y 1980, cuestionó muchas de las prácticas y formas de hacer convencionales de la biografía. Si bien esas conversaciones ayudaron a reposicionar intelectualmente a la biografía en campos como la historia, los estudios literarios y la historia del arte, la reflexión se pospuso entre los musicólogos, quienes — con honrosas excepciones— prefirieron seguir abogando por el género a partir de postulados históricos y juicios de valor ya objetados en el resto de las humanidades. Desde el inicio de la disciplina hasta la década de 1990, los estudios biográficos sobrevivieron a las transformaciones más importantes de la musicología como campo de estudios. Sin embargo, en un momento en el que la musicología crítica y los *sound studies* se desmarcan de la celebración de los “grandes hombres de la historia” y de la

1. Ver David S. Reynolds, “Biography Can Give the Humanities a Firm Scholarly Backbone”, *Chronicle of Higher Education* (25 de abril de 1997). Disponible en: <https://www.chronicle.com/article/biography-can-give-the-humanities-a-firm-scholarly-backbone/>

reproducción de teleologías eurocéntricas, parecería que el género biográfico pudiera perder su centralidad en la disciplina.

El objetivo de este dossier es iniciar una reflexión acerca de cómo las particularidades de estos giros epistemológicos son relevantes o no en el contexto de los retos que actualmente enfrenta la musicología en América Latina. En un intento por abordar un panorama tan diverso como me fuera posible, además de presentar mi trabajo, he convocado a dos musicólogas y un musicólogo formados en diferentes tradiciones y proyectos intelectuales, que se mueven en distintos circuitos académicos, y que representan áreas geográficas que van desde Norteamérica hasta el cono Sur, pasando por la cuenca del Caribe.

Tomando como punto de partida mi reciente libro biográfico sobre Tania León, el artículo que abre el dossier detalla la trayectoria de las reflexiones arriba mencionadas en torno a la biografía en el campo musicológico tanto en Estados Unidos y Europa como en América Latina. El objetivo del trabajo es explorar la relevancia actual y la viabilidad futura de la biografía musical como una intervención crítica que ayude a poner en diálogo a la musicología con otros campos en las humanidades y ciencias sociales y con el trabajo de activistas comunitarios. Para esto, el artículo propone una serie de estrategias que, basadas en la experiencia de escribir anteriormente una anti-biografía sobre Julián Carrillo —un proyecto que buscaba contrarrestar las ideologías detrás del género a través de una exploración transhistórica del compositor mexicano y de su recepción como un complejo de *performance*—, ayuden a re-articular el género biográfico musical en relación a las críticas arriba mencionadas y en función de las urgentes demandas sociales que han dominado el espacio público físico y virtual en la última década —por ejemplo, los reclamos anti-racistas y en contra de la violencia de género de movimientos como Black Lives Matter y #MeToo—. Por su parte, a partir de

los estudios sobre patrimonio musical, el artículo de Miriam Escudero propone que los biografiados sean los documentos musicales para que nos lleven a entender el contexto en que las obras musicales son compuestas y en el que son interpretadas. Para ilustrar este concepto, Escudero sigue la huella de la *Misa en re mayor* de Cayetano Pagueras, un compositor catalán radicado en La Habana y de cuya obra se conservan copias en el archivo de la Catedral de la Ciudad de México y en la parroquia de San Cristóbal Suchixtlahuaca, Oaxaca. El recorrido de Escudero nos lleva no sólo a enterarnos de detalles de la vida de Pagueras y de los usos sociales históricos de ciertas músicas en diversos espacios sino que además —en su afán por documentar las recientes interpretaciones de la Misa en La Habana en el 2013 y en Lansing, Michigan, en el 2015— pone en evidencia el carácter transhistórico de la experiencia musical y de cómo ésta adquiere significado, más allá de los documentos, en el uso afectivo que se hace de ella a través del tiempo.

Partiendo de una reflexión sobre la escritura de una biografía sobre el compositor colombiano Luis Antonio Calvo, el artículo de Sergio Ospina Romero se enfoca precisamente en el carácter transhistórico que tiene la labor del biógrafo. Como parte de esta introspección, el autor se pregunta qué hacer con el excedente archivístico que se recopila para este tipo de trabajo y que generalmente suele obviarse por tratarse de asuntos relacionados con la vida del personaje en cuestión después de su muerte. Esencial en el trabajo de Ospina Romero es su preocupación por la biografía como la manufactura de una réplica que, aunque parecida al original, nunca dejará de ser ontológicamente distinta de éste. Al reflexionar sobre este asunto, vital en el quehacer biográfico —e histórico en general—, el autor propone que toda labor biográfica representa no sólo involucrarse con el pasado de los personajes biografiados sino, sobre todo, inventar su futuro. De manera similar, Mercedes Liska se acerca a las diversas

representaciones biográficas y “biópicas” de la actriz y cantante argentina Tita Merello, para proponer a la biografía como un “laboratorio de la identidad” que ofrece mitos y verdades narrativas construidas por los biógrafos y que por lo mismo nos dice tanto o más sobre las coyunturas históricas específicas en que estos relatos se articulan que sobre los personajes cuyas vidas se cuentan. En este artículo, Liska se ocupa primordialmente de evaluar los discursos de género contemporáneos que moldean la recepción de figuras históricas más allá de la pretendida objetividad del discurso histórico y biográfico. De forma similar a lo que propone el artículo de Ospina Romero, Liska sugiere que es precisamente en la reevaluación de fuentes relegadas o poco analizadas, en el exceso en el relevamiento archivístico, que se puede tener un punto de entrada al pensamiento de género y sexualidad relacionado a la música del pasado.

Es revelador que todos los artículos del dossier tomen como fuente de inspiración el relato cinematográfico para cuestionar estrategias narrativas y valores anquilosados en el quehacer biográfico tradicional y en su supuesta mirada objetiva del objeto de estudio. Al referir a estas técnicas de narración cinematográficas y sus tantas posibilidades rizomáticas, los artículos de este dossier desestiman la obsesión objetivista de la biografía para enfatizar el potencial constructivista de la mirada subjetiva del narrador/autor. Es en el reconocimiento al subjetivismo intrínseco en el proceso de narrar historias a partir de documentos inconexos encontrados en el archivo que se entiende la importancia del carácter transhistórico de los complejos de *performance* que las figuras biografiadas y sus vidas *post-mortem* articulan y conforman. Si hace más de setenta años la compositora mexicana Consuelo Velázquez nos cantó apasionada y enfáticamente que “se vive solamente una vez”, los artículos en este dossier nos sugieren lo contrario: que así como el famoso bolero “Amar y vivir” de Velázquez renace cada vez que alguien vuelve a cantar y hacer suyas su letra y melodía, es precisamente

cuando se “funde” el “alma” del biógrafo con la del biografiado que el potencial para vivir transmundanamente se vuelve prácticamente infinito.

Alejandro L. Madrid

Entre/tejiendo vidas y discursos: Notas y reflexiones en torno a la biografía y la anti-biografía musical

Alejandro L. Madrid

Revista Argentina de Musicología, Vol. 22 Nro. 1 (2021): 19-43

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

Entre/tejiendo vidas y discursos: Notas y reflexiones en torno a la biografía y la anti-biografía musical

La posición de los estudios biográficos dentro de la musicología ha sido ambigua desde el inicio de la disciplina a finales del siglo XIX hasta la actualidad. Caminando sobre la delgada línea entre literatura y “ciencia auxiliar”, la biografía musical ha sido en momentos apreciada y en momentos denostada como parte del proyecto intelectual más amplio de la musicología. Sin embargo, es innegable que las biografías sobre músicos han ocupado mucha de la tinta y el papel que los estudiosos de la música han gastado en las últimas dos o tres centurias, y en ese trayecto ha sobrevivido a las transformaciones más importantes de la musicología como campo de estudios. Sin embargo, en un momento en el que la musicología crítica y los *sound studies* se desmarcan de la celebración de los “grandes hombres de la historia” y de la reproducción de teleologías eurocéntricas, y en un momento en que muchos campos de conocimiento en las humanidades y ciencias sociales han adoptado como suyos los reclamos antirracistas de movimientos como Black Lives Matter y las protestas contra la violencia de género de #MeToo, parecería que el género biográfico pudiera perder su centralidad en la disciplina. Tomando como caso de estudio mi escritura de la biografía de la compositora cubano-americana Tania León (n. 1943), este trabajo cuestiona la relevancia actual y la viabilidad futura de un género que ontológicamente pareciera imposibilitado para transitar exitosamente por las veredas que los giros epistemológicos más recientes proponen en la musicología.

Palabras clave: biografía, anti-biografía, transhistoricidad, narratividad, género literario

Inter/Weaving Lives and Discourses. Notes and Reflections on Music Biography and Anti-Biography

The place of biographical studies in musicology has been ambiguous from the inception of the discipline at the end of the nineteenth century until today. Moving in between literature and “auxiliary science”, music biography has been sometimes embraced and often neglected as part of the larger intellectual project of musicology. Nevertheless, there is no question that biographies about musicians have occupied plenty of ink and paper from music scholars in the last two or three centuries. In the process, the genre has survived some of the most important transformations that have taken place in musicology. However, at a moment when critical musicology and sound studies effectively move away from the celebration of “great men of history” and the reproduction of Euro-centric teleologies, and at a time when many fields in the humanities and social sciences have embraced the ant-racist demands of movements like Black Lives Matter and the calls against gender violence of #MeToo, it would seem plausible for the biographical genre to lose its place in the discipline. Taking my recent book about Cuban-American composer Tania León as a case study, this article questions the current relevance and future viability of a genre that ontologically seems to lack the virtues to travel successfully the paths that the most recent epistemological turns propose to musicology.

Keywords: biography, anti-biography, transhistoricity, narrativity, genre

En agosto del 2016, después de estar fuera de los Estados Unidos y sin acceso a mi teléfono móvil por varios meses, regresé a casa para encontrar una larga lista de mensajes telefónicos en la bandeja de entrada del aparato. En uno de los mensajes reconocí la voz de Tania León, la compositora cubano-americana con quién había tenido una muy amena charla pública en la Universidad de Harvard el año anterior, en el marco de la Fromm Contemporary Music Series. En el mensaje, León me hacía saber que el cincuentenario de su llegada a los Estados Unidos meses antes la había llevado a plantearse la posibilidad de que se escribiese su biografía y que, de concretarse el proyecto, le gustaría que fuese yo quien se encargara de hacerlo. La invitación fue muy sorpresiva para mí y tardé varios días en digerir la noticia y devolverle su llamada. Los motivos de mi inmovilidad eran varios. Por un lado, acababa de publicar *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*, un libro que me había tomado casi veinte años conceptualizar como una anti-biografía, una especie de manifiesto en forma de estudio de caso sobre lo que yo consideraba los problemas centrales del género biográfico.¹

Embarcarme en el proyecto de escribir una biografía justamente después de publicar ese libro, al que me había llevado tanto tiempo poder dar una forma coherente, me parecía que de entrada podría ser percibido como una evidente contradicción. Aceptar el proyecto que León me proponía me parecía dar un giro de 180 grados en relación al camino que había decidido transitar con mi libro recién publicado. En *En busca de Julián Carrillo y el Sonido 13* me había ocupado de desarrollar una narrativa que rompiera con la cronología lineal que suele dar cohesión a la narrativa biográfica tradicional y me había concentrado en buscar una forma de escritura que me permitiera sortear el inmenso obstáculo de enfrentarme a la ya cansada trama de la biografía musical convencional (la del hombre excepcional que vence una serie de obstáculos estructurales hasta encontrar un cierto grado de reconocimiento para su obra). Pero si en ese libro me había roto la cabeza para encontrar una forma de evadir el tono celebratorio acrítico del tipo hagiográfico que caracteriza la gran mayoría de las biografías musicales —lo que suele convertirlas en instrumentos de propaganda en relación a ciertos compositores, ciertas ideologías estéticas y ciertas escuelas de composición—, aceptar escribir una biografía que a todas luces parecería pedirme desandar el camino andado

1. Alejandro L. Madrid, *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13* (Nueva York: Oxford University Press, 2015). Una versión en castellano, revisada y ampliada, ha sido publicada recientemente; ver Alejandro L. Madrid, *En busca de Julián Carrillo y el Sonido 13* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020).

era algo punto menos que imposible. Sin embargo, la idea me seguía dando vueltas en la cabeza; había un cierto potencial en el proyecto que lo hacía ciertamente atractivo. Por un lado, se trataba de la vida de una mujer negra, inmigrante, que había salido de Cuba para insertarse en la vida musical de los Estados Unidos en un momento histórico y social sumamente complejo, no solamente para su país natal, sino también para el país en el que terminó haciendo su vida artística. Por otro lado, se trataba de una compositora cuya historia particular la había hecho objeto de una negligencia casi natural por parte de las academias musicales tanto de los Estados Unidos como de Cuba. El ser una cubana desarraigada hacía casi imposible que alguien en su país de origen pudiera interesarse en escribir sobre ella; mientras que su presencia como latina en la escena musical estadounidense, un medio que con frecuencia suele escamotear el reconocimiento de sus logros tanto a mujeres como a minorías, también la convertía en un sujeto, si no invisible, sí proclive a ser invisibilizado. El simple hecho de remar contracorriente hacía del proyecto sobre Tania León algo interesante para mí. Sin embargo, lo que lo hacía en atractivo también tenía el potencial de hacerlo caer en las convenciones y fórmulas epistemológicas que tanto tiempo me había tomado reconceptualizar en mi proyecto anti-biográfico sobre Julián Carrillo. Después de sopesar seria y largamente los pros y contras académicos, prácticos y éticos que implicaba embarcarse en este proyecto, le devolví la llamada a la compositora para aceptar escribir el libro, no sin antes poner en diálogo sus expectativas y las mías acerca del mismo con tal de encontrar un terreno en el que éstas pudiesen coincidir.²

Tomando como punto de partida la decisión de escribir y de cómo escribir ese libro biográfico sobre Tania León, este ensayo busca reflexionar sobre la relevancia actual y la viabilidad futura de la biografía, un género que ontológicamente pareciera imposibilitado para transitar exitosamente por las veredas a las que los giros epistemológicos más recientes han empujado a la musicología en la última década.

La biografía y la musicología

En su introducción al número especial sobre biografía musical publicado en el 2019 por el *Journal of Musicological Research*, Christopher Wiley y Paul Watt confiesan que su motivación para coordinar esa colección de artículos es generar una

2. El libro está en proceso de producción y aparecerá al público en octubre del 2021. Ver Alejandro L. Madrid, *Tania León's Stride. A Polyrhythmic Life* (Champaign, IL: University of Illinois Press, 2021).

discusión que ayude a que “la biografía musical ocupe un lugar más prominente (y menos ‘desaseado’) dentro de la musicología y más allá”.³ Esta declaración de principios, que indica una cruzada por la reevaluación del género como trabajo intelectual reconocido, es a la vez un reconocimiento y una respuesta al lugar académicamente ambiguo que ha tenido la biografía musical a lo largo de la historia de la musicología. En el afán cientificista que caracterizó a su naciente disciplina, los primeros musicólogos —especialmente en la tradición alemana, desde Guido Adler hasta Carl Dahlhaus, como afirma Beatriz Borchard—⁴ consideraron a la biografía musical un género más literario que académico por tratar asuntos empíricos de la vida cotidiana y del carácter de los músicos y compositores, en lugar de ocuparse del estudio de la obra de arte autónoma o del devenir de las estructuras históricas trascendentales que estetas como Eduard Hanslick o teóricos de la historia como Hegel o Marx privilegiaban. Sin embargo, irónicamente, es precisamente ese enfoque en el individuo lo que ha llevado a la biografía a prestarse favorable al proyecto celebratorio de la idea del genio musical que la musicología como disciplina celebró desde sus inicios. Es así que se establece el carácter contradictorio de un género que es a la vez central en el desarrollo de la disciplina musicológica y desdeñado como proyecto intelectual.

Las biografías de Johann Sebastian Bach que publicaron Johann Nikolaus Forkel y Philipp Spitta en 1802 y 1873-1880 respectivamente no sólo ayudaron a empezar a solidificar históricamente la idea del compositor de Eisenach como un “genio” musical; también, de alguna manera, dan señal del próximo nacimiento de la *musikwissenschaft* como un campo de conocimiento reconocido.⁵ Sin embargo, ya desde mucho antes del inicio de la disciplina musicológica como tal en el siglo XIX, la biografía musical había sido un género central en el desarrollo de trabajos de investigación histórica sobre música y quehacer musical. Es en los siglos XVII y XVIII cuando aparecen los primeros trabajos biográficos significativos sobre músicos. Ya desde *Historische*

3. “... enable musical biography to occupy a more prominent (and less ‘untidy’) position both within and beyond musicology”. Christopher Wiley y Paul Watt, “Musical Biography in the Musicological Arena”, *Journal of Musicological Research*, Vol. 38, Nº 3-4 (2019): 192. Todas las traducciones del inglés y alemán son del autor a menos de que se indique lo contrario.

4. Beatrix Borchard, “Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik”, en *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, ed. Cordula Heymann-Wentzel y Johannes Laas (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004), 30.

5. Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke: Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst* (Leipzig: Hoffmeister und Kühne, 1802); Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Vol. 1 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873); y Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Vol. 2 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880).

Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst (1690) de W.C. Prinz hasta *Grundlage einer Ehrenpforte* (1740) de Johann Matteson, se comienza a notar un interés por las vidas de músicos y compositores entre los letrados europeos. La mayoría de estos textos tempranos ya evidencian uno de los problemas más recurrentes en los escritos biográficos sobre músicos, un inconveniente que en muchos casos llega hasta nuestros días, y es que suelen estar basados en bosquejos autobiográficos que no pocas veces son tomados de manera acrítica.⁶

Es sólo a principios del siglo XIX, con trabajos como la citada biografía de Forkel, que la biografía musical se establece como un género literario reconocible. Irónicamente, aun cuando la biografía musical fue una herramienta muy importante en el fortalecimiento de la musicología como disciplina, es a partir del surgimiento de ésta última como disciplina autónoma que la metodología utilizada para el acercamiento a las vidas de músicos empieza a verse con sospecha. Esto es especialmente notorio en la fría recepción que hace Guido Adler del género en su famoso manifiesto “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft” (1885) en el que, en su obsesión con las “obras de arte” (*Kunstproducten*), prácticamente lo define como un quehacer anti-intelectual comparado con el oficio del historiador al afirmar que, aunque “recientemente algunas biografías han llamado tanto la atención, hasta el punto de haber sido llamadas ‘ciencia de la música’ (*Musikwissenschaft*) cuando en realidad sólo son ‘ciencia auxiliar’ a ésta (*Hilfsgebiet derselben*)”.⁷ Es en la polémica entre la “gran historia” y la pequeña historia” propia de la biografía, en la aparente contradicción entre la narrativa de una historia trascendental de estructuras económicas o sociales en constante pugna y movimiento y las narrativas de sujetos extraordinarios específicos, que se establece la ambivalencia intelectual de la biografía musical. A principios del siglo XX, Hermann Abert, otro de los ilustres eruditos alemanes fundadores de la disciplina musicológica, era más optimista respecto al potencial de la biografía musical como ejercicio académico y sobre su importancia en el trabajo musicológico. Sin embargo, también criticaba lo que, en el contexto del tipo de documentación positivista en que se trataba de validar a la musicología como una actividad científica, se

6. Hans Lenneberg, *Witnesses and Scholars. Studies in Musical Biography* (Nueva York: Gordon and Breach, 1988), 9-10.

7. “Die Biographistik hat sich in letzter Zeit unverhältnismäßig in den Vordergrund gedrängt, sich sogar als Musikwissenschaft κατ’ ἐξοχήν geberdet, während sie doch nur ein wenn auch immerhin wichtiges Hilfsgebiet derselben ist”. Guido Adler, “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Vol. 1 (1885): 10.

consideraban los métodos anticuados de los biógrafos musicales —ignorar tanto las circunstancias históricas y la personalidad del personaje musical en cuestión así como las relaciones de ésta con aquellas—. ⁸ Otra falta importante en el quehacer biográfico musical de la época era la incapacidad de congeniar la idea del progreso musical con el contexto histórico y con el papel del compositor como agente de ese progreso, y no como simple genio que trasciende ese entorno y esas circunstancias. Una vez que ese historicismo teleológico entra de lleno a informar el trabajo biográfico musical en la primera mitad del siglo XX es que se establecen las características que dominarán el género y su lugar en la musicología, incluso hasta después del giro cultural de la década de 1980 (generalmente conocido como “Nueva Musicología”). Así, proyectos tan distintos entre sí como los que dan vida al Mozart de un biógrafo musical tan prolífico como Henri de Curzon o al del sociólogo Norbert Elias, al Bach de un musicólogo como Christoph Wolff, al Beethoven de un productor musical venido a biógrafo como Maynard Solomon, al Schoenberg del pianista Charles Rosen, o al Carlos Chávez del musicólogo Robert Parker, siguen las mismas pautas epistemológicas. ⁹ Estas directrices se podrían enumerar de la siguiente manera: 1) un acercamiento proléptico al objeto de estudio que emana de la teleología predominante en la disciplina musicológica —o sea, se entiende al sujeto en el pasado como un precursor del presente en que vive el autor de la biografía—; 2) una tendencia celebratoria en relación con el sujeto sobre el que se escribe —usualmente por medio de una narrativa generada en relación a la idea del genio musical que también ha predominado en la disciplina—; 3) la reproducción de la idea de la superioridad estética, política y en muchos casos incluso ética de la llamada música clásica —con el correspondiente dejo de supremacía blanca—; ¹⁰ 4) el privilegio

8. Lenneberg, *Witnesses and Scholars*, 2-4.

9. Henri de Curzon, *Mozart* (París: Nouvelle Revue Critique, 1938); Norbert Elias, *Mozart: Zur Soziologie eines Genies* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1991); Robert L. Parker, *Carlos Chávez: Mexico's Modern-Day Orpheus* (Boston: Twayne, 1983); Charles Rosen, *Arnold Schoenberg* (Chicago: University of Chicago Press, 1975); Maynard Solomon, *Beethoven* (Nueva York: Schirmer, 1977); and Christoph Wolff, *Bach: Essays on His Life and Music* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991).

10. Esta pauta ha sido frecuentemente dejada de lado en el campo del periodismo musical; un área en la que, por diferentes intereses, el quehacer biográfico musical también ha tenido un lugar preponderante. Los ejemplos son muchos y variados. Entre otros, ver Mario Benedetti, *Daniel Viglietti* (Gijón: Júcar, 1974); Jean Clouzet, *Jacques Brel* (París: Seghers, 1964); Armando Defino, *Carlos Gardel. La verdad de una vida* (Buenos Aires: Fabril Editora, 1968); Myra Friedman, *Buried Alive. The Biography of Janis Joplin* (Nueva York: Random House, 1974); Curtis Knight, *Jimi: An Intimate Biography of Jimi Hendrix* (Westport: Praeger Publishers, 1974); Jairo Enrique Patiño, *Celia Cruz. Toda la vida carnaval* (Bogotá: Panamericana Editorial, 2004); y Elijah Wald, *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues* (Nueva York: Harper Collins, 2004). Para una discusión sobre el peso de la supremacía blanca en el desarrollo de los estudios sobre música de arte

a las narrativas cronológicas lineales; 5) la fe ciega en la objetividad de la mirada del investigador; 6) la contribución directa a la reproducción acrítica de cánones preestablecidos; y finalmente, 7) el elefante blanco en el cuarto: en la gran mayoría de los casos, los sujetos de estudio son hombres.

Muchas de las convenciones que caracterizan a la biografía musical que aquí he enumerado han sido cuestionadas en otros campos de las humanidades en los que la biografía ha ocupado un lugar importante, generando con ello una literatura bastante amplia sobre teoría biográfica. Desde acercamientos que rescatan miradas alternativas a la escritura biográfica —como el enfoque literario de la tradición soviética en que la agencia del sujeto para construir la personalidad como un fenómeno estético es clave—¹¹ hasta el acercamiento meta-biográfico en que el texto se entiende como mediación que invoca cuerpos vivos en contextos culturales específicos;¹² desde perspectivas decoloniales que privilegian la escritura biográfica como un ejercicio dialógico —en el que la identidad de la voz autoral es puesta en entredicho—¹³ hasta propuestas sociológicas que desarticulan la excepcionalidad de la idea misma del “genio”,¹⁴ la teoría biográfica ha deshebrado desde hace varias décadas el tejido que daba certeza genérica a la biografía. Este tipo de reflexiones dio lugar a trabajos en los que se rompía con la narrativa cronológica y la idea de objetividad autoral en un afán de privilegiar los asuntos y preguntas que le ayudaban al autor a dar sentido a la vida sobre la que escribía.¹⁵

de la tradición europea ver Philip Ewell, “Music Theory and the White Racial Frame”, *Music Theory Online*, Vol. 26, N° 2 (2020).

Disponible en: <https://mtosmt.org/issues/mt0.20.26.2/mt0.20.26.2.ewell.pdf> ; Loren Kajikawa, “The Possessive Investment in Classical Music. Confronting Legacies of White Supremacy in U.S. Schools and Departments of Music”, en *Seeing Race Again: Countering Colorblindness across the Disciplines*, ed. Kimberlé Williams Crenshaw, Luke Charles Harris, Daniel Martinez HoSang y George Lipsitz (Berkeley: University of California Press, 2019), 155-174; y Tamara Levitz, “The Musicological Elite”, *Current Musicology*, Vol. 102 (2018): 9-80.

11. Dmitri Kalugin, “Soviet Theories of Biography and the Aesthetics of Personality”, *Biography*, Vol. 38, N° 3 (2015): 343-362.
12. Cairtriona Ní Dhúill, “Towards an Autobiographical Archive: Mediations between Life Writing and Metabiography”, *Life Writing*, Vol. 9, N° 3 (2012): 279-289.
13. Alice Te Punga Somerville y Daniel Heath Justice, “Introduction: Indigenous Conversations about Biography”, *Biography*, Vol. 39, N° 3 (2016): 239-247.
14. Ver Tia de Nora, *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792-1803* (Berkeley: University of California Press, 1997).
15. Ver, por ejemplo Amia Lieblich, *Conversations with Dvora: An Experimental Biography of the First Modern Hebrew Writer* (Berkeley: University of California Press, 1997); y Carole Angier, *The Double Bond: Primo Levi, A Biography* (Nueva York: Farrar, Straus, and Giroux, 2002).

Aún cuando algunos de estos cuestionamientos se dieron a partir de estudios de caso musicales, como casi siempre la musicología llegó tarde a estas discusiones teóricas y auto-reflexivas. En realidad, el cuerpo de trabajo historiográfico sobre la biografía musical desde la musicología es bastante precario y su aparición esporádica. En 1982, Maynard Solomon publicó un breve artículo en el que reflexionaba sobre la escritura de biografías musicales en relación a la problemática separación entre sujetos empírico y estético en que se basaba el tradicional desdén con que se observaba el género desde la musicología tradicional. Aquí, Solomon sugiere que “un estudio enriquecido, ya sea de lo ideológico/cultural o del génesis musical de una composición requiere referencias constantes a datos de la biografía del compositor. Las cuestiones ideológicas no pueden ser resueltas a menos de que conozcamos cuales eran las ideas [del compositor]: esto es, mientras permanezcamos ignorantes a la intención del compositor no podemos lidiar con la ‘falacia intencional’”.¹⁶ En 1990, Hermann Danuser publicó un ensayo en el espíritu del artículo de Maynard Solomon en el que también sugería que los datos que la biografía musical ofrece al musicólogo pueden ser fundamentales en una comprensión de la obra musical como un ente autónomo.¹⁷ Si el artículo de Solomon es significativo porque se da en el contexto de la gigantesca transformación que se estaba produciendo en la disciplina musicológica anglosajona con la crítica a lo que muchos llamaban el carácter “positivista” de la musicología tradicional y el advenimiento del giro cultural interpretativo impulsado por la Nueva Musicología,¹⁸ el de Danuser lo es por tomar como inspiración el giro hermenéutico que el trabajo de Carl Dahlhaus representó en la tradición musicológica alemana en las décadas de 1970 y 1980. En ambos casos, los autores se ocupan de la biografía en su afán de reconciliar la añeja dicotomía entre sujeto empírico y sujeto estético.

El estudio más extenso sobre la biografía musical en esos años aparece en *Witnesses and Scholars. Studies in Musical Biography* (1988) de Hans Lenneberg. Desafortunadamente en lugar de seguir el ejemplo de reflexión crítica de Solomon, el libro de Lenneberg se limita a ofrecer un recuento histórico del desarrollo de la

16. Maynard Solomon, “Thoughts on Biography”, *19th-Century Music*, Vol. 5, N° 3 (1982): 272.

17. Hermann Danuser, “Biographik und Musikalische Hermeneutik zum Verhältnis Zweier Disziplinen der Musikwissenschaft”, en *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, ed. Josef Kuckertz, Helga de la Motte-Haber, Christian Martin Schmidt y Wilhelm Seidel (Laaber: Laaber, 1990), 594.

18. Ver Joseph Kerman, *Contemplating Music* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985), 113-154.

biografía musical como género.¹⁹ Habrían de pasar ocho años para que otro intento de reflexión sobre la biografía musical generara interés en el campo musicológico. Esto se dio con la publicación de *Musical Biography: Towards New Paradigms* en el 2006, un volumen editado por Jolanta Pekacz cuyo tímido acercamiento crítico a la biografía musical tradicional se ve demeritado por el evidente cariz canónico que emana de cada uno de sus capítulos. Pareciera que en vez de cuestionarse el propósito y la ideología que han informado la biografía musical por siglos, los autores se dedicaran a buscar formas de revitalizar el género para que continúe perpetuando las fantasías fundadoras de la musicología: teleología, estado-nación, genio musical, canon eurocéntrico, etc.²⁰ En todo caso, tanto el libro de Lenneberg como el volumen de Pecakz parecen oportunidades fallidas para articular desde la biografía musical los cuestionamientos críticos y auto-reflexivos que el giro cultural había venido ejerciendo desde hacía varias décadas. Algo similar ocurre con el libro de Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte* (2014), otra revisión historiográfica que, aunque explora nuevas formas de conceptualizar el quehacer biográfico en música —siendo especialmente crítica con las nociones de genio musical y el sujeto heroico—, también se queda corta en la reflexión crítica en relación a los cuestionamientos a la teleología y al canon que han informado la transformación de la musicología como disciplina en los últimos treinta años, como también a la obsesión cientificista que ha rodeado a la disciplina musicológica desde sus inicios.²¹

Tal vez haya sido precisamente por esa tendencia a ignorar el discurso crítico de la musicología —especialmente en relación a cuestiones de valor estético— que la biografía musical ha podido navegar a través de las tormentas disciplinares que la musicología ha experimentado en los últimos cuarenta años. Sin embargo ahora, en un momento en que la musicología de carácter decolonial y los *sound studies* renuevan el espíritu crítico que en un principio informó los giros interpretativo y cultural en la musicología de las décadas del 70 y 80 del siglo XX, en un intento por desmarcarse definitivamente de la celebración de los “grandes hombres de la historia”, de la reproducción de teleologías y cánones eurocéntricos y de la centralidad del texto musical; en un momento en el que los giros aural y afectivo ponen en entredicho el

19. Lenneberg, *Witnesses and Scholars*.

20. Jolanta T. Pekacz, ed., *Musical Biography: Towards New Paradigms* (Aldershot: Ashgate, 2006).

21. Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte: Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (Colonia, Weimar y Viena: Böhlau Verlag, 2014).

locus de producción como depositario absoluto de significado, parecería que el género biográfico en su sentido más convencional pudiera perder su relevancia en la disciplina musicológica.

Las reflexiones más críticas sobre la biografía se han dado hacia fines de la segunda década del siglo XXI, tanto en el campo germanófono como en el anglófono. En el 2018, Annegret Fauser publicó un artículo en el que explora acercamientos a la escritura biográfica musical desde los estudios *queer* y desde perspectivas transnacionales para cuestionar severamente las tendencias narrativas cronológicas, patriarcales y nacionalistas que han seguido predominando en este género.²² Un acercamiento más crítico es también evidente en el número especial sobre biografía musical convocado por Christopher Wiley y Paul Watt para el *Journal of Musicological Research* (2019). Este proyecto parte de “examinar las ideologías de los biógrafos y el cómo construyen a sus sujetos, y la forma en que hacen este trabajo. [El número especial] investiga cómo se crean, perpetúan y disipan mitos, así como la reacción crítica a esos proyectos a veces controversiales”.²³ Sin embargo, nuevamente, el proyecto crítico se queda corto ante la confesión revisionista de los autores de que su misión es “demostrar que la biografía no es un mero subproducto de, o un sirviente para, la musicología [y que debe ser reubicada] al frente y al centro de la arena musicológica”,²⁴ sin detenerse a cuestionar el género en relación a las limitaciones epistemológicas de la disciplina. Al parecer la evaluación de Adler de la biografía musical como *Hilfsgebiet derselben* (ciencia auxiliar) es una pesada losa con la que los revisionistas del género siguen obsesionados ciento treinta y cinco años después de que aquél publicara su alegato fundacional de la disciplina musicológica.²⁵

22. Annegret Fauser, “Nationale Narrative in der Biographik: Ein transnationaler Zugang”, en *Musikwissenschaft und Biographik: Narrative, Akteure, Medien*, ed. por Fabian Kolb, Gesa zur Nieden y Melanie Unseld (Mainz: Schott, 2018), 117-126.

23. “... examine the ideologies of biographers and how they fashioned their subjects, and the means by which they undertook this task. They investigate how myths are created, perpetuated, or dispelled, and the critical reaction to those sometimes controversial undertakings”. Wiley y Watt, “Musical Biography in the Musicological Arena”, 189-190.

24. “... demonstrate that biography is not merely a by-product of, or handmaiden to, musicology. It can and should, be front and center of the musicological arena”. Ibid.

25. La publicación de un número especial sobre música y biografía coordinado por Joanne Cormac para la revista *19th-Century Music* (Vol. 44, Nº 2) coincidió con el momento en que este dossier fue mandado a producción, por lo que no fue posible incluir una discusión profunda sobre los objetivos de ese proyecto. Los planteamientos que Cormac delinea en la introducción al número especial ponen en evidencia que algunas de las preocupaciones que la llevaron a gestionar ese proyecto coinciden con los cuestionamientos que los autores en nuestro dossier se hacen del género y sus usos. En ese texto, Cormac explica que los artículos del número especial “apuntan a expandir nuestro entendimiento sobre cómo podemos utilizar la biografía musical como una herramienta de investigación. En lugar de

De anti-biografía a biografía: los pormenores de un seminario de posgrado en musicología

Si el trabajo teórico sobre biografía musical es escaso en general, las intervenciones en torno a la misma desde Latinoamérica son muy acotadas. En el 2009 Leonardo Waisman publicó una reflexión titulada “La biografía musical en la era post-neomusicológica”, en la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, en la que se acerca al quehacer biográfico en música a la luz de lo que él entiende como las restricciones que la disciplina musicológica actual impone al autor de textos biográficos —pero que, siguiendo el carácter de reflexión personal que motiva el texto, él afirma que podría desestimar en caso de encontrar la motivación necesaria para escribir una biografía—.²⁶ En el 2018, Mercedes Liska publicó un artículo en el que, haciéndose eco de la crítica de Fauser a las connotaciones patriarcales del género, plantea que la biografía es una forma cuyas lógicas individuales no hacen justicia a las tramas colectivas que suelen definir el trabajo de las mujeres en la música.²⁷ Estos dos trabajos son tal vez los intentos más salientes que abordan la relevancia actual de la biografía musical desde la tradición musicológica latinoamericana. Ambas intervenciones son oportunas y puntuales, pero la crítica de Waisman es especialmente pertinente en el terreno metodológico porque refleja de manera temprana una preocupación con el metarrelato que lo llevaría a coordinar años más tarde el dossier “El regreso de los grandes relatos”, para la *Revista Argentina de Musicología* (2017). En este dossier, la premisa central de la convocatoria de Waisman es que la crítica posmoderna —en especial de Lyotard— a los metarrelatos occidentales y su inmanente cariz teleológico no necesariamente cancela los grandes relatos lineales o cronológicos no teleológicos. De hecho, Waisman sugiere no sólo eso, sino que esos grandes relatos

tratar de justificar el género, aprovechamos los puntos que han mancillado su reputación, como el uso del cotilleo y los rumores, así como su tendencia a mitificar, como áreas fascinantes para la investigación que arrojan luz sobre asuntos historiográficos y metodológicos” [... aim to further our understanding of how we might use music biography as a research tool. Rather than attempt to vindicate the genre, we embrace the issues that have marred its reputation, such as its use of gossip and rumor, and its tendency to mythologize, as fascinating areas of enquiry that sheds useful light on historiographical issues and methods”] (65). Joanne Cormac, “Introduction: Music and Biography”, *19th-Century Music*, Vol. 44, N° 2 (2021): 61-66.

26. Leonardo Waisman, “La biografía musical en la era post-neomusicológica”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Vol. 23 (2009): 177-194.

27. Mercedes Liska, “Biografías sobre mujeres músicas: tramas de género y sexualidad en los significados de la obra musical de María Elena Walsh”, *Decentrada*, Vol. 2, N° 2 (2018). Disponible en: <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe056/9788>.

son en realidad indispensables para el quehacer musicológico en Latinoamérica por no contarse con historias de la música en la región que integren lo popular y lo académico o que den cuenta de la historia de la música occidental desde una perspectiva latinoamericana.²⁸ Esta concepción de la historia tiene implicaciones importantes sobre el papel de la biografía musical en las historias de la música que Waisman ve como labor indispensable de la musicología latinoamericana, dada la proclividad que aquella ha tenido a prestarse para la validación de proyectos teleológicos y de valor estético cuestionables en la escritura de historias alternativas —especialmente de tipo decolonial, que son las que yo argumentaría tienen carácter urgente desde Latinoamérica—. No sólo eso, al ofrecer una perspectiva multifocal que contrarreste la teleología narrativa eurocentrista,²⁹ las reflexiones historiográficas de Waisman sobre el metarrelato abren la puerta a un tipo de escritura biográfica con el potencial de interrogar algunas de las premisas centrales de la narrativa biográfica tradicional, en especial la noción del genio, las grandes obras, y la teleología misma.

Yo concuerdo con el consejo de Waisman sobre evitar “asumir culpas ajenas”, especialmente en el caso de Latinoamérica. Es posible que en la región haya tradiciones académicas que puedan coincidir con la misión de algunos proyectos intelectuales europeos o anglosajones, pero también es evidente que el desnivel y la desigualdad social, cultural, económica y política del área implican diferentes necesidades académicas y de investigación. Para mí, el reto de la crítica actual contra algunos de los postulados fundamentales en que la musicología se sostenía, consiste en tomar en cuenta esas posturas intelectuales sin desestimarlas para producir textos biográficos o históricos de interés más allá de la musicología; textos, que, llegado el caso, como sugiere Liska, pudieran también tener una incidencia en las relaciones de poder que guían el quehacer histórico y musicológico cotidiano.

Estas cuestiones epistemológicas en relación al género de la biografía musical fueron centrales en la conceptualización de la escritura de mi libro *En busca de Julián Carrillo y el Sonido 13* como un proyecto alternativo. Tomando eso en cuenta, una vez publicado el libro, propuse al director del departamento de música de mi universidad ofrecer un seminario sobre biografía musical en el que plantearía los problemas a los que me había enfrentado al escribirlo. En realidad, mi propuesta enfilaba más hacia un

28. Leonardo Waisman, “Grandes relatos sin metarrelatos”, *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 18 (2017): 21-22.

29. *Ibid*, 23-24.

seminario sobre anti-biografía que uno sobre biografía.³⁰ Mi motivación era mostrar la crisis del género de la biografía musical y las posibilidades intelectuales de trabajar fuera de sus convenciones. Fue precisamente en el semestre entre el que mi libro salió publicado y el que me tocaba dictar ese seminario que recibí la llamada de Tania León que mencioné al principio de este artículo. Demás está decir que aceptar escribir esa biografía cambió por completo la misión del seminario que estaba pensando dictar. Si el meollo de la clase original era una crítica directa que mostrara la posible irrelevancia actual de la biografía musical como género, el estar embarcado en el proceso de investigación que desembocaría en la escritura de una biografía que al menos de entrada parecía más tradicional que mi anterior proyecto me llevó a rediseñar el seminario como una clase que cuestionara las convenciones de la biografía musical para tratar de reinventarla. Sin embargo, mi intención no era verla como un instrumento para reproducir las fantasías fundadoras de la musicología, como de una manera u otra hicieran Pecakz, Unseld, e incluso Wiley y Watt, sino como una herramienta que pudiera servir a la intención decolonial que busca refundar la musicología como un proyecto intelectualmente relevante en la actualidad.

El seminario terminó dedicando buena parte del semestre a leer teoría de la biografía y a estudiar las posibilidades de una serie de prácticas académicas y artísticas que abordan la vida de músicos, prácticas musicales e incluso instrumentos musicales desde perspectivas y narrativas alternativas a las de la biografía tradicional: documentales como *Seymour: An Introduction* —cuyo sujeto es un músico completamente desconocido para quien, por lo mismo, la mayoría de las estrategias narrativas tradicionales de la biografía y las preguntas convencionales detrás de la motivación por contar su historia pudieran ser improcedentes—, películas biográficas como *Mahler* de Ken Russell —cuyo formato experimental y onírico desafía por completo la historia cronológica de la biografía tradicional—, libros como *George Frideric Handel: A Life with Friends* de Ellen Harris y *Roy Cape: A Life on the Calypso and Soca Bandstand* de Jocelyne Guilbault y Roy Cape —el primero cuenta la vida de

30. La noción de anti-biografía ha sido utilizada anteriormente en el marco del género de la biografía musical, especialmente por Melanie Unseld (Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, 385-418). Sin embargo, Unseld invoca el término para referirse a la actitud con la que el *mainstream* musicológico ha desdeñado o ignorado el género en su intento revisionista por reevaluarlo. Mi intención al usarlo es más cercana a como se ha referido en el campo de la biografía en general para contrarrestar el énfasis en “grandes hombres blancos” y la ideología detrás de esta tendencia en el género. Ver Sarah Ruden, “The Age of Anti-Biography. Widening Our Views of Life Stories”, *Comment*, 1º de marzo de 2019, <https://www.cardus.ca/comment/article/the-age-of-anti-biography/>.

Händel a partir de la mirada de sus amigos, el segundo es un maravilloso ejercicio experimental en la intersección entre etnografía, autobiografía, testimonio e historia oral—. ³¹ En general mi intención no sólo era llevar a mis estudiantes a dilucidar estrategias narrativas alternativas que pudieran adoptar en su escritura biográfica, también me interesaba que se abrieran a la posibilidad de recabar datos e información a partir de fuentes no tradicionales (por ejemplo, los sueños de los sujetos biografiados o sus reflexiones a partir de la afectividad y no solamente desde la racionalidad), y finalmente, me interesaba que mis estudiantes se cuestionaran sobre las fronteras entre sus voces autorales y la voz de los sujetos biografiados.

Anti-biografía: el caso de Julián Carrillo y el Sonido 13

Para muchos de estos cuestionamientos yo había encontrado soluciones que me parecieron satisfactorias al escribir *En busca de Julián Carrillo y el Sonido 13*. Mi interés en estudiar a Carrillo y su obra residía en explorar cuestiones de representación de una manera transhistórica para entender la obra e ideas del compositor mexicano no sólo en relación a los momentos históricos en que adquirieron forma sino también en relación a una variedad de proyectos culturales que las han mantenido vivas y que las han resignificado hasta el día de hoy. Se trataba de un proyecto intramundano de la manera en que Benjamin Piekut y Jason Stanyek entienden el término, un “nuevo arreglo de interpenetraciones entre los mundos de lo vivo y lo muerto”; ³² un proyecto en que mi subjetividad y agencia como interfase entre esos mundos era decisiva. De esta manera, me interesaban tanto sus obras como sus estrategias de auto representación y su recepción, puesto que ese era el lente cultural a partir del cual yo podía tratar de entender la música y las ideas de Carrillo en el presente como parte de un complejo cultural transhistórico más amplio. De hecho, en el libro sugiero que esos lentes culturales deberían entenderse como índices del tipo de retrocausalidad que informa el tejido de representación, auto-representación, narrativa histórica y significado subjetivo que conforman ese complejo de *performance* cultural que es Julián Carrillo.

31. Ethan Hawke, *Seymour: An Introduction* (Nueva York: Room 5 Films, 2014); Ken Russell, *Mahler* (Londres: Goodtime Enterprises, 1974); Jocelyne Guilbault y Roy Cape, *Roy Cape. A Life on the Calypso and Soca Bandstand* (Durham, NC: Duke University Press, 2014); y Ellen T. Harris, *George Frideric Handel: A Life with Friends* (Nueva York: W.W. Norton, 2014).

32. Benjamin Piekut y Jason Stanyek, “Deadness: Technologies of the Intermundane”, *TDR: The Drama Review*, Vol. 54, N° 1 (2010): 14.

En lugar de aspirar al tipo de desapego que los historiadores y musicólogos tradicionales suelen invocar, el proyecto de Carrillo abrazaba la inevitable subjetividad de todo trabajo de investigación en las humanidades. Decidí poner al centro de este proyecto intelectual mis propias respuestas afectivas en relación a Carrillo, su música y el Sonido 13 como símbolos en la cultura popular mexicana, puesto que las ideas con que yo me acerqué a Carrillo habían sido formadas por medio de mi contacto con los medios de comunicación, libros de texto y una variedad de proyectos artísticos experimentales alternativos que han invocado a Carrillo y al Sonido 13 en momentos específicos de la historia de México. El motivo al que esta estrategia afectiva respondía no es del todo nuevo, recientes acercamientos experimentales a la escritura biográfica musical nos han dado modelos para concebir la relación afectiva entre escritor y sujeto biografiado como un diálogo performativo productivo en lugar de un obstáculo que puede prevenir la supuesta objetividad de la narración.³³ Sin embargo, el carácter retrocausal y transhistórico de mi argumento en relación a Carrillo sí era novedoso, ya que al tomar seriamente en cuenta estas representaciones *vis à vis* una evaluación crítica del pasado como partes del mismo complejo de *performance*, nos permitía entender mejor el significado cultural de Carrillo en diálogo con una recepción que en momentos puede ser paradójica. Así, esta anti-biografía se enfocó en cómo estas narrativas y representaciones, aun cuando eran contradictorias, nos permiten hacer de Carrillo, su música y sus ideas sobre el Sonido 13 algo significativo en el presente. En este libro opté por el poco ortodoxo método de poner en diálogo eventos que parecieran no tener relación ontológica o temporal entre ellos para mostrar cómo este complejo de *performance* cultural adquiere distintos significados en diferentes momentos históricos. En esta instancia fue de suma importancia recurrir al concepto de complejo de *performance*, puesto que me permitió cuestionar la teleología histórica de la biografía tradicional para proponer que el significado de Julián Carrillo y el Sonido 13 se construye relacional y multivocalmente en el momento en que diferentes mundos de interpretación entran en diálogos intramundanos.

Una de las dificultades centrales de este proyecto fue lograr distinguir entre hechos y propaganda en los escritos mismos de Carrillo. Un asunto que es frecuente cuando se toman autobiografías como fuente, como ya lo apuntaba Hans Lenneberg

33. Ver, por ejemplo Janice Galloway, *Clara: A Novel* (Nueva York: Simon and Schuster, 2002); Guilbault y Cape, *Roy Cape*; y Shana Redmond, *Everything Man: The Form and Function of Paul Robeson* (Durham, NC: Duke University Press, 2020).

hace varias décadas. En mi caso, yo partía desde el supuesto de que uno no necesariamente debe privilegiar el hecho sobre el mito ya que, a mi parecer, el que Carrillo ornamentara o falseara la realidad para desarrollar una persona pública y una mitología sobre sí mismo y el Sonido 13 eran parte fundamental del complejo de *performance* que estaba estudiando. Sin embargo, para poder realizar un estudio serio de los textos de Carrillo sí era necesario identificar estos elementos propagandísticos y ponerlos en relación con los desarrollos intelectuales y artísticos de su tiempo, especialmente aquellos a los que Carrillo pensaba estar respondiendo.

En resumen, el carácter anti-biográfico de este proyecto sobre Carrillo podría resumirse en la movilización de nueve estrategias específicas en relación a la biografía tradicional:

- 1) El desarrollo de una narrativa transhistórica que ponga en entredicho la perspectiva cronológica tradicional del género.
- 2) Un rechazo a la visión teleológica de la historia tanto colectiva como personal.
- 3) Un alejamiento explícito de la trama del héroe o genio musical que vence una serie de obstáculos hasta obtener el reconocimiento que su obra merece.
- 4) Una postura que sea a la vez crítica con las fuentes autobiográficas pero que no las desdeñe completamente y que las estudie seriamente como índices de construcción mitológica.
- 5) Un alejamiento consciente del tono celebratorio de la biografía tradicional.
- 6) Un cuestionamiento a la idea de que el significado de la obra musical (y del quehacer del sujeto biografiado) radica solamente en el *locus* de producción para poner atención a los múltiples lugares en que la escucha y el consumo por parte de las audiencias y de la labor material y afectiva de los músicos que la recrean dan significado a las prácticas musicales y a la idea del individuo creador.
- 7) Una estructura basada en casos de estudio específicos en lugar de la convencional narrativa exhaustiva de una vida.
- 8) Prever que la figura del sujeto biografiado no es ontológica sino que surge a través de la *performance* que supone la escritura y que por lo tanto la mejor metodología para lograr una representación amplia y profunda del sujeto es un acercamiento relacional polifónico o multivocal.
- 9) Reconocer de entrada que la figura reconstruida en la representación biográfica es resultado de la visión subjetiva del biógrafo y no un retrato objetivo de una

realidad o sujeto “existente ahí afuera”. En sentido lacaniano, convenir que el acceso a lo Real es imposible y que el biógrafo lo que hace es ofrecer una versión de lo Simbólico a partir de su propia experiencia.³⁴

En busca de Tania León

Aceptar el proyecto de escribir la biografía de Tania León implicó primordialmente dos cosas: por un lado, reflexionar éticamente sobre lo que yo como académico hombre podía ofrecer con mi escritura biográfica en relación a lo que León como artista mujer esperaba como sujeto biografiado; y por otro, caminar sobre mis pasos metodológicos para dilucidar cómo mi proyecto anti-biográfico podía iluminar el camino de esta aventura biográfica en apariencia mucho más convencional. El hecho de que la comisión surgiera en el momento en que León celebraba el cincuentenario de su arribo a los Estados Unidos evidenciaba que para ella esta biografía era una forma de examinar y fijar su legado, así como una oportunidad para reflexionar sobre el camino que tuvo que recorrer para afianzar y desarrollar su carrera musical. En otras palabras, para ella la biografía era una celebración de su vida —de hecho, a lo largo de mis pláticas con ella llegué a entender que ese deseo de celebrar su legado tiene mucho que ver con haber vivido en un contexto geográfico-cultural que por mucho tiempo ignoró o menospreció sus logros por diversas razones (raciales, étnicas, identitarias, políticas, de género, etc.).

Por otro lado, para mí como biógrafo era imposible aceptar el escribir una hagiografía acrítica, un texto que fuera pura y simplemente celebración. Otro asunto de tensión era el hecho de escribir sobre un personaje vivo rodeado de personajes vivos y entender el trasfondo y las implicaciones práctico-éticas de aceptar escribir un texto que pudiera regresar a pisarle los pies a varios de los personajes de los que ahí se hablaría.

Por último, hubo posicionamientos personales que de entrada eran innegociables por parte de León. Por ejemplo, por razones políticas personales, la compositora se negó a que yo hablara de ella como compositora mujer o como compositora negra. Yo entendía perfectamente las razones por las cuales ella era intransigente en ese punto; sin embargo, seguía considerando que era indispensable examinar tanto cuestiones de raza como de género para entender el desarrollo de León como ser humano y sujeto creador

34. Un trabajo que se acerca a su sujeto/objeto de estudio de manera muy similar a lo que aquí propongo como anti-biografía es Nichole Rustin-Paschal, *The Kind of Man I Am: Jazzmasculinity and the World of Charles Mingus Jr.* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2017).

en los circuitos de pertenencia e identificación en los que su vida se ha desenvuelto. Para mí era imposible comprender al sujeto sin considerar estos dos temas.

Así que el primer problema fue hacer que nuestras agendas, al parecer tan disímiles, lograran coincidir. La solución fue respetar las razones por las cuáles León no deseaba que se hablara de ella de cierta manera, pero manteniendo una posición crítica que de entrada reflexionara sobre dichas consideraciones y su motivación. Así, en el libro no hablo de ella como compositora negra o compositora mujer pero, ante la obviedad de la evidencia, acordamos que cuando tuviera que describir su presencia en términos raciales o de género me refiriera a ella como una mujer de color (*a woman of color*). Esto no significaba que en el resto del escrito no explorara cómo el contexto histórico estadounidense que le tocó vivir (el momento final y los efectos de la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos) fue determinante para que la compositora desarrollara una identidad social y artística. Es en este contexto que retomo y refino la idea de circuitos de pertenencia sobre el que teoriqué con anterioridad para adoptar el término “circuitos de identificación”.³⁵ Esta re-conceptualización está inspirada en lo que Jocelyne Guilbault problematiza al identificar que los sujetos no son el resultado de su tiempo sino que son parte de las muchas configuraciones que los influyen y que ellos también influyen.³⁶ En ese sentido, los circuitos en los que la vida de un individuo musical se desenvuelven no son sólo espacios en que las expresiones musicales son recibidas y adquieren sentido, o donde se construyen alianzas, lealtades y tradiciones intelectuales y artísticas a los que los sujetos pueden pertenecer en ciertos momentos o rechazar en otros;³⁷ más que eso, son espacios relacionales en los que el sujeto literalmente *es*, en los que desarrolla su subjetividad simplemente por estar en ellos.

La otra agenda que había que compaginar era la de la biografía consagratoria y la del acercamiento académico crítico; la solución fue tomar algunos de los eventos que León deseaba celebrar y volverlos asuntos centrales en la narrativa no simplemente para celebrarlos, sino para analizarlos como momentos de un complejo de *performance* más amplio. De esa manera me aseguraba que los asuntos que ella deseaba tocar estuvieran en la narrativa, pero que a la vez esa presencia fuera una excusa para provocar otros

35. Alejandro L. Madrid, “Retos multilineales y método proléptico en el estudio posnacional del nacionalismo musical”, en *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970): España, Argentina, Cuba, México*, coord. Pilar Ramos López (Logroño: Universidad de La Rioja, 2012), 166.

36. Guilbault y Cape, *Roy Cape*, 13.

37. Madrid, “Retos multilineales”, 166.

encuentros y otros cuestionamientos. Llegar a este acuerdo tuvo un efecto en mi aproximación al discurso autobiográfico con el que León se ha presentado durante décadas (la compositora emigrada que tuvo que luchar contra todo pronóstico para llegar a la relevante posición que ha llegado en la escena de la música de concierto actual), discurso que emergía cada vez que la entrevistaba y se apoltronaba cómodamente en el sillón de su sala. De más está decir que para mí ese discurso era una versión de la ya gastada trama general de la biografía que no me interesaba reproducir. Mi solución fue utilizar la escritura biográfica como un ejercicio de extrañamiento de la historia que León ha repetido tantas veces y que por lo mismo deviene en ocasiones en una camisa de fuerza más que otra cosa.³⁸ Así, mi intención era armar un tinglado narrativo distinto a partir de los hechos que León me ofrecía con el fin de que ella misma se reconociera en el texto de una manera novedosa. Si el sujeto biografiado se construye como un objeto estable en su relato autobiográfico, la labor del anti-biógrafo sería precisamente desestabilizar ese relato para poder desarrollar una narración que crea al sujeto de nuevo. Esta postura de extrañamiento es evidente en el penúltimo capítulo del libro, el cual pone en diálogo los ejercicios de auto-representación de León con la representación que se ha hecho de ella en textos que forman ya parte del canon pedagógico de la historia de la música en los Estados Unidos. Mi intención en ese capítulo es explorar el impacto político-estético de este choque discursivo en diversas prácticas de gestión y auto-gestión al interior de los diversos circuitos de pertenencia en los que León se ha movido a lo largo de su vida.

Una vez tomada esta determinación fue más fácil seguir aplicando conceptos de la anti-biografía a aspectos estructurales de la narración biográfica sobre León. Una de las características formales que caracterizan al libro (al menos en el plan general) es que todos los capítulos comienzan con descripciones de momentos recientes de su actividad musical que se utilizan como puntos de entrada hacia exploraciones retrospectivas (*flashbacks*) de su vida. En esta forma narrativa, cada capítulo ofrece un diálogo entre pasado y futuro, y la figura de León se va delineando según la conversación entre varias voces a partir de los temas que la viñeta inicial de cada capítulo privilegia (familia,

38. Retomo la idea de extrañamiento (*ostranenie*) de los trabajos sobre teoría literaria de Viktor Shklovsky y de Bertolt Brecht, quienes definen y revitalizan respectivamente el término en un intento por mantener una percepción activa del objeto estético que evite su naturalización. Ver Viktor Shklovsky, *Theory of Prose*, trad. Benjamin Sher (Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1990 [1929]), 6; y Bertolt Brecht, *Brecht on Theater. The Development of an Aesthetic*, ed. John Willett (Nueva York: Hill and Wang, 1964), 192.

diáspora, raza, liderazgo, canon, voz artística, etc.). Así, como en la anti-biografía de Carrillo, la cronología lineal es reemplazada por una exploración densa basada en una especie de escucha comunal o contrapuntística —a partir de la articulación de una gran variedad de voces y de oídos prestos a la conversación— de eventos conectados transhistóricamente y que dan un significado más profundo, polifónico y polirrítmico de la figura del sujeto biografiado. Mi intención con este tipo de escucha comunal o contrapuntística es, de acuerdo con Dylan Robinson, sugerir más que un simple “modelo para la co-presencia de la diferencia [se trata de utilizar el ejercicio como una especie de] metáfora democrática”³⁹ en el que las voces de mis interlocutores en el campo y en el archivo tuvieran un peso preponderante sin importar mi papel como interfase entre todos ellos.

Finalmente, me interesaba que los posibles lectores de esta biografía encontraran en ella no el lenguaje y estilo austero e higiénico del escritor académico, sino un acercamiento que privilegiara lo afectivo, la emoción de una compositora que regresa a su tierra natal, un país que la ha borrado de su historia musical, no sólo para mostrar sus logros sino también para reinventarse. Es por eso que decidí unilateralmente utilizar su concierto dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Cuba en La Habana en noviembre del 2016 como punto de entrada a la narrativa en el primer capítulo; porque es un momento que, en mi opinión, presenta las distintas facetas emocionales que han dado significado a la vida de la compositora: la presencia/ausencia de la familia; el reconocimiento de un sistema que la había ignorado sistemáticamente y la muerte de Fidel Castro un par de días después del concierto, para de alguna manera dar una vuelta entera al círculo de pesar y deseo que la llevó fuera de Cuba. De esta manera, me interesaba que el lector pudiera acercarse al personaje no sólo como un sujeto de interés académico sino también como un sujeto con una vida emocional fuerte e intelectualmente provocadora.

En este artículo he ofrecido mis reflexiones sobre la biografía musical como género literario en base a cuatro ejes: el lugar histórico de la biografía en la disciplina musicológica; las implicaciones que los recientes cambios epistemológicos de la disciplina en la escritura biográfica musical tienen en el género; el desarrollo de un estilo anti-biográfico personal en mi libro *En busca de Julián Carrillo y el Sonido 13* que de alguna manera responde a estos giros epistemológicos; y finalmente, la

39. Dylan Robinson, *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020), 144.

posibilidad de incorporar algunas de estas estrategias disruptivas en la escritura de algo que pudiera entenderse, si no como una autobiografía, sí como una especie de biografía extrañada. En todo caso, la cuestión del extrañamiento es central en la desfamiliarización que en mi opinión el género necesita experimentar no sólo para mantener su relevancia en el campo musicológico sino para trascenderlo, y así ayudar a que este campo sea más relevante, tanto para los proyectos intelectuales más urgentes que enfrentan las humanidades en la actualidad, como a las apremiantes propuestas activistas progresistas que han dominado el espacio público y virtual en años recientes.

Bibliografía

- Adler, Guido. "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft". *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, Vol. 1 (1885): 5-20.
- Angier, Carole. *The Double Bond: Primo Levi, A Biography*. Nueva York: Farrar, Straus, and Giroux, 2002.
- Benedetti, Mario. *Daniel Viglietti*. Gijón: Júcar, 1974.
- Borchard, Beatrix. "Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik". En *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, ed. Cordula Heymann-Wentzel y Johannes Laas, 30-45. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theater. The Development of an Aesthetic*, ed. John Willett. Nueva York: Hill and Wang, 1964.
- Clouzet, Jean. *Jacques Brel*. París: Seghers, 1964.
- Cormac, Joanne. "Introduction: Music and Biography". *19th-Century Music*, Vol. 44, Nº 2 (2021): 61-66.
- Danuser, Hermann. "Biographik und musikalische Hermeneutik zum Verhältnis zweier Disziplinen der Musikwissenschaft". En *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, ed. Josef Kuckertz, Helga de la Motte-Haber, Christian Martin Schmidt y Wilhelm Seidel, 571-601. Laaber: Laaber, 1990.
- De Curzon, Henri. *Mozart*. París: Nouvelle Revue Critique, 1938.
- De Nora, Tia. *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Defino, Armando. *Carlos Gardel. La verdad de una vida*. Buenos Aires: Fabril Editora, 1968.
- Dhúill, Caitríona Ní. "Towards an Autobiographical Archive: Mediations between Life Writing and Metabiography". *Life Writing*. Vol. 9, Nº 3 (2012): 279-289.
- Elias, Norbert. *Mozart: Zur Soziologie eines Genies*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1991.
- Ewell, Philip. "Music Theory and the White Racial Frame". *Music Theory Online*, Vol. 26, Nº 2 (2020). Disponible en: <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.ewell.pdf>.

- Fausser, Annegret. "Nationale Narrative in der Biographik: Ein transnationaler Zugang". En *Musikwissenschaft und Biographik: Narrative, Akteure, Medien*, ed. Fabian Kolb, Gesa zur Nieden y Melanie Unseld, 117-126. Mainz: Schott, 2018.
- Forkel, Johann Nikolaus. *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke: Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst*. Leipzig: Hoffmeister und Kühne, 1802.
- Friedman, Myra. *Buried Alive. The Biography of Janis Joplin*. Nueva York: Random House, 1974.
- Galloway, Janice. *Clara: A Novel*. Nueva York: Simon and Schuster, 2002.
- Guilbault, Jocelyne y Roy Cape, Roy Cape. *A Life on the Calypso and Soca Bandstand*. Durham, NC: Duke University Press, 2014.
- Harris, Ellen T. *George Frideric Handel: A Life with Friends*. Nueva York: W.W. Norton, 2014.
- Kajikawa, Loren. "The Possessive Investment in Classical Music. Confronting Legacies of White Supremacy in U.S. Schools and Departments of Music". En *Seeing Race Again: Countering Colorblindness across the Disciplines*, ed. Kimberlé Williams Crenshaw, Luke Charles Harris, Daniel Martinez HoSang y George Lipsitz, 155-174. Berkeley: University of California Press, 2019.
- Kalugin, Dmitri. "Soviet Theories of Biography and the Aesthetics of Personality". *Biography*, Vol. 38, N° 3 (2015): 343-362.
- Kerman, Joseph. *Contemplating Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- Knight, Curtis. *Jimi: An Intimate Biography of Jimi Hendrix*. Westport: Praeger Publishers, 1974.
- Lenneberg, Hans. *Witnesses and Scholars. Studies in Musical Biography*. Nueva York: Gordon and Breach, 1988.
- Levitz, Tamara. "The Musicological Elite". *Current Musicology*, Vol. 102 (2018): 9-80.
- Lieblich, Amia. *Conversations with Dvora: An Experimental Biography of the First Modern Hebrew Writer*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Liska, Mercedes. "Biografías sobre mujeres músicas: tramas de género y sexualidad en los significados de la obra musical de María Elena Walsh". *Decentrada*, Vol. 2, N° 2 (2018): 1-32.
- Madrid, Alejandro L. *En busca de Julián Carrillo y el Sonido 13*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020.
- . *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*. Nueva York: Oxford University Press, 2015.
- . "Retos multilineales y método proléptico en el estudio posnacional del nacionalismo musical". En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970): España, Argentina, Cuba, México*, coord. Pilar Ramos López, 161-172. Logroño: Universidad de La Rioja, 2012.
- . *Tania León's Stride. A Polyhythmic Life*. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2021.

- Parker, Robert L. *Carlos Chávez: Mexico's Modern-Day Orpheus*. Boston: Twayne, 1983.
- Patiño, Jairo Enrique. *Celia Cruz. Toda la vida carnaval*. Bogotá: Panamericana Editorial, 2004.
- Pekacz, Jolanta T., ed., *Musical Biography: Towards New Paradigms*. Aldershot: Ashgate, 2006.
- Piekut, Benjamin y Jason Stanyek, "Deadness: Technologies of the Intermundane". *TDR: The Drama Review*, Vol. 54, N° 1 (2010): 14-38.
- Redmond, Shana. *Everything Man: The Form and Function of Paul Robeson*. Durham, NC: Duke University Press, 2020.
- Robinson, Dylan. *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.
- Rosen, Charles. *Arnold Schoenberg*. Chicago: University of Chicago Press, 1975.
- Ruden, Sarah. "The Age of Anti-Biography. Widening Our Views of Life Stories". *Comment*, 1º de marzo de 2019. <https://www.cardus.ca/comment/article/the-age-of-anti-biography/>.
- Rustin-Paschal, Nichole. *The Kind of Man I Am: Jazzmasculinity and the World of Charles Mingus Jr.* Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2017.
- Shklovsky, Viktor. *Theory of Prose*, trad. Benjamin Sher. Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1990 [1ª ed. 1929].
- Solomon, Maynard. *Beethoven*. Nueva York: Schirmer, 1977.
- . "Thoughts on Biography". *19th-Century Music*, Vol. 5, N° 3 (1982): 268-276.
- Somerville, Alice Te Punga y Daniel Heath Justice. "Introduction: Indigenous Conversations about Biography". *Biography*, Vol. 39, N° 3 (2016): 239-247.
- Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach*, Vol. 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873.
- . *Johann Sebastian Bach*, Vol. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880.
- Unsold, Melanie. *Biographie und Musikgeschichte: Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*. Colonia, Weimar y Viena: Böhlau Verlag, 2014.
- Waisman, Leonardo. "Grandes relatos sin metarrelatos". *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 18 (2017): 18-26.
- . "La biografía musical en la era post-neomusicológica". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Vol. 23 (2009): 177-194.
- Wald, Elijah. *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues*. Nueva York: Harper Collins, 2004.
- Wiley, Christopher y Paul Watt, "Musical Biography in the Musicological Arena". *Journal of Musicological Research*, Vol. 38, N° 3-4 (2019): 187-192.
- Wolff, Christoph. *Bach: Essays on His Life and Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

Referencias cinematográficas

Hawke, Ethan. *Seymour: An Introduction*. Room 5 Films, 2014.

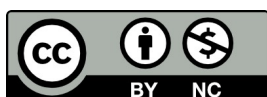
Russell, Ken. *Mahler*. Goodtime Enterprises, 1974.

**Sobre un oficio solemne en la Catedral de México, un
insurrecto navarro y la partitura perdida de un catalán
radicado en La Habana colonial. Pretexto para un relato
auto-etnográfico y la biografía de un documento musical**

Miriam Escudero

Revista Argentina de Musicología, Vol. 22 Nro. 1 (2021): 45-76

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

Sobre un oficio solemne en la Catedral de México, un insurrecto navarro y la partitura perdida de un catalán radicado en La Habana colonial. Pretexto para un relato auto-etnográfico y la biografía de un documento musical

Para descifrar aquellos elementos (circunstancias, antecedentes, acontecimientos, relaciones invisibles, posturas intelectuales) que median la correspondencia biunívoca entre sujeto creador (historia de vida) y obra de arte, la musicología se ha expresado, entre otros géneros, a través de la biografía del sujeto. Atendiendo a que el documento musical, en sus múltiples variantes, es evidencia constatable del proceso de creación musical, propongo que, posicionados desde la gestión del patrimonio cultural, biografiemos al objeto, descifrando, a la vez, contextos y razones del investigador y el investigado; paradoja de la unicidad del trabajo patrimonialista. Como resultado, la construcción de ese nuevo conocimiento sustenta una preservación que va más allá del cómputo de datos y la descripción factual, revalida ese bien cultural, y sirve como mediador para su inserción refuncionalizada en la práctica social de la escena musical.

Palabras clave: documento musical, patrimonio musical, estudios culturales

Regarding a solemn service in the Cathedral of Mexico, a Navarrese insurgent, and the lost score of a Catalan, based in The Colonial Havana. An excuse for an autoethnographic story and the biography of a musical document

To decode those elements (circumstances, background, events, invisible relationships, intellectual postures) that mediate the two-way interaction between the creative subject (life story) and artwork, musicology has expressed itself, among other genres, through the subject's biography. Since the musical document, in its many variants, is evidence of the process of musical creation, I propose that, positioned from the management of cultural heritage, we write the object's biography, deciphering, at the same time, contexts and reasons of the researcher and the investigated; paradox of the uniqueness of heritage work. As a result, the construction of this new knowledge supports a preservation that goes beyond data computation and factual description, revalidates that cultural good, and serves as a mediator for its refuncionalized insertion into the social practice of the music scene.

Keywords: musical document, musical heritage, cultural studies

Credenciales conceptuales

Vivimos en la era de las etiquetas, *hashtags*, posicionamientos, seguidores, “areopagitas”, así que lo primero es cumplir con las presentaciones formales y decirles que, desde la musicología (en tanto ciencia sobre el arte musical), me aplico a la gestión del patrimonio cultural. Ello quiere decir que privilegio el estudio del “documento” como evidencia del hecho sonoro, lo que hace que la información que deriva de ese objeto facilite un acercamiento al fenómeno “místico” de la música (en tanto lenguaje de emociones) desde las huellas de su praxis. En consecuencia, al examinarlo, historiarlo y contrastarlo se puede obtener un conocimiento aplicable a la interpretación musical.

Desde la gestión de la cultura, el documento se ha erigido en continente idóneo para perpetuar la memoria del patrimonio inmaterial (intangibles), lo que ha valorizado estos bienes culturales a través de organismos decisores que evalúan la condición patrimonial de uno u otro objeto y la inmediatez de acciones para su conservación física. Por tanto, fundamentar nominaciones, amén de los intereses de poder que las rigen, debe ser una de las contribuciones de la musicología actual a la urgente necesidad de preservar la información.

Desde los estudios de patrimonio musical, los biografiados son los documentos, y es su testimonio el que va revelando el camino a seguir para construir “aproximativamente” el contexto de la obra musical. En ausencia del creador/intérprete y su memoria directa, de la música y su sonido, de la escena y su público, del productor y su comercialización, el musicólogo se convierte en una especie de investigador forense. Para ello es imprescindible contrastar las diferentes tipologías documentales (directa o indirectamente relacionadas con el fenómeno estudiado) a fin de esclarecer datos que sirvan como pivote a la interpretación.¹

Los documentos musicales, la partitura (música anotada), la imagen (iconografía), la grabación (música programada), el instrumento (organología), las cartas, los programas de mano, los tratados (gestión y difusión de la actividad musical), todos aportan evidencia desde diferentes posiciones —en esta especie de juego de Clue² o serie de CSI (*Crime Scene Investigation*)— de cómo el individuo (creador/intérprete)

1. Véase, por ejemplo, Julio Mendivil, “Los instrumentos musicales como herramientas de la cultura”, en *En contra de la música* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2016), 154-159.

2. Mi hermano, primos y yo éramos expertos en el Clue (era de los juegos de mesa) que había quedado en casa como remanente anterior a la Revolución Cubana (1959).

produce su arte, y cómo es gestionado, consumido y reinventado.³ Para su escrutinio se han de tomar prestadas las herramientas de otras materias auxiliares (historia, sociología, antropología, física, comunicación, estética, archivística, etnología, filosofía y hasta teología). Es decir, que para su disección y análisis aplicado a la música se podría apelar al método histórico-lógico, la iconología, la teoría de redes, las mediciones acústicas (y un gran etcétera).

Por más de dos décadas, una parte de mi historia de vida se ha centrado en el estudio de los documentos (en tanto contenedores de información sobre música) en correlación con la tendencia de interpretación históricamente informada. Y aquí hago un alto para confesar que, aun así, no me adscribo al “sentido literalista” de ejecución, por ejemplo, de la música anotada (en cualquiera de sus manifestaciones), sino que asumo el “sentido espiritual” que hace que la información, en este caso, de la “partitura” o del “portador” no sea intocable, ni sagrada, sino posible de ser descifrada desde múltiples significados y aplicaciones. De ahí que los resultados de investigación aporten la mayor cantidad de datos útiles a cualquier decisión, sea en consecuencia o en negación.⁴

Sopesando varios temas para este dossier dedicado a la biografía musical estuve valorando abordar de manera autocrítica la historia de vida de Esteban Salas —sobre la que ya escribí y a la que debería volver con la madurez del medio siglo que me asiste—. Pero nunca me propuse entender la vida de Salas sino su obra, y la emoción que la sustenta, el correlato entre arte y función. Así que, con el ánimo de juntar lo útil a lo agradable, elegí un tema relacionado con mi próximo “biografiado”: Cayetano Pagueras (Barcelona, siglo XVIII-¿La Habana?, siglo XIX).

Hagamos de este artículo un “documento de gestión de la actividad musical” con el auxilio de varias herramientas: la microhistoria (que parte del suceso a los detalles locales y de documentos o materiales muy específicos), la necesaria comparación entre puntos de referencia (como enseñan las ciencias exactas), el método auto-etnográfico, la

3. A propósito de esta reflexión véase el concepto “complejo de performance” desarrollado por Alejandro L. Madrid, *En busca de Julián Carrillo y el Sonido 13* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020); y Alejandro L. Madrid y Robin Moore, “Cuestiones de género: el danzón como un complejo de performance”, *Boletín Música*, Vols. 42-43 (2016): 3-55. Disponible en: <http://casadelasamericas.org/boletinmusica>

4. Miriam Escudero, “‘El retorno de las carabelas’: el Conjunto Ars Longa y la *performance* inculturada de la música colonial hispanoamericana”, en *Músicas coloniales a debate: procesos de intercambio euroamericanos*, ed. Javier Marín López (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018), 597-609. Disponible en: https://www.academia.edu/41702836/_El_retorno_de_las_carabelas_el_conjunto_Ars_Longa_y_la_performance_inculturada_de_la_m%C3%BAsica_colonial_hispanoamericana_

hermenéutica, pero sobre todo hagamos un ejercicio de reflexividad a lo Pierre Bourdieu,⁵ y “objetivemos al sujeto de la objetivación”,⁶ motivados por la “lectura” de películas como *Magnolia*,⁷ *Babel*⁸ o la novela *Cien años de soledad*,⁹ cuyas historias sincrónicas se conectan, desencadenan o catalizan a partir de sucesos relacionados entre sí por la teoría del caos (efecto mariposa) y la dialéctica que nos irá situando en nodos de encuentro cada vez que la espiral de la historia dé una vuelta a los acontecimientos.

De cómo encontré la obra de Cayetano Pagueras (relato auto-etnográfico)

El cronómetro se sitúa primeramente en 1995, aunque podríamos comenzar desde “el principio de los tiempos”, pero el estudio de caso nos sugiere asociar el *benchmark*¹⁰ (la cota de referencia histórica) con el momento mismo en el que un cúmulo de experiencias y conocimientos precipita los acontecimientos (ley de causa y efecto). Siempre prevengo a mis estudiantes acerca de la tentación de ubicar el inicio de cualquier narración en el “paleolítico inferior, período formativo” del hecho que estudian.

Podría realizar la exégesis de las condiciones objetivas y subjetivas que me condujeron a la musicología: la trayectoria musical de mi madre en la Convención Bautista de Cuba Occidental, de cómo me inició en la música de la iglesia; el “milagro” que me permitió, siendo religiosa en medio de una revolución marxista y partidistamente atea, acceder al Conservatorio de Guanabacoa..., pero nada de ello enlaza con Cayetano Pagueras; ese *background* solo coadyuvó a situarme en 1993, en el Instituto Superior de Arte (ISA, ahora Universidad de las Artes), para estudiar musicología.

Apelo a mi memoria, entrenada en la observación participante, y les convido a compartir la clase de historiografía musical de la profesora Victoria Eli,¹¹ heredera de la

5. Pierre Bourdieu y Loïc J. D. Wacquant, *Una invitación a la sociología reflexiva* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2008).

6. Pierre Bourdieu, “Objetivar el sujeto objetivante”, en *Cosas dichas* (Buenos Aires: Gedisa, 1997).

7. *Magnolia*, dirigida por Paul Thomas Anderson (Burbank: New Line Cinema, 1999).

8. *Babel*, dirigida por Alejandro González Iñárritu (Paris: Central Films, 2006).

9. Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968).

10. Aprendí esta palabra y su uso técnico como parte de la historia de vida que compartí con mi primer marido, un topógrafo. No siempre el aparato conceptual deriva de la historiografía.

11. Consuelo Carredano y Victoria Eli Rodríguez, eds., *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*, vol. 8 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015).

escuela de pensamiento musicológico fundada por Argeliers León,¹² que a su vez entronca con Fernando Ortiz,¹³ su énfasis en la etno-musico-logía¹⁴ y el conocimiento de las matrices culturales que se amalgamaron en el ajiaco de la identidad cubana.¹⁵

Ahí estoy, sentada, pensando sobre qué tema disertar en una futura tesina, y se me ocurre que sería pertinente estudiar la práctica musical de las congregaciones evangélicas en Cuba. Ello conecta con mi herencia identitaria y los hechos que la justifican: la Guerra de Independencia de Cuba (1868-1878) que propició la entrada de los misioneros protestantes (herederos de los que navegaron alguna vez a bordo del *Mayflower*); la expulsión de los judíos de España y un bisabuelo francés-sefardí-masón (que quizás descendía de aquellos, y repudiaba a los católicos); la reunificación de Italia y un trastatarabuelo que luchó junto a Garibaldi, estudió medicina en París, y apareció en la “Isla”, legando a su nieta, mi bisabuela, la rebeldía para desafiar convenciones. Ella, quien por amor a un marido contestatario, no bautizó a sus hijos y los educó en un colegio Metodista (para que no fueran católicos... ¡pero devinieron bautistas!); el sentido patriótico de otro antepasado, que firmó el acta del levantamiento insurgente en 1868; la leyenda del bisabuelo músico, mulato-chino y trovador... Un momento, ¡alto!, que puede que llegue al paleolítico inferior. Todo esto me conducía a escudriñar un tema de música, creía yo, para el que tenía la emoción sensorial, el palpito conducente a la reflexión vivencial y el compromiso heredado, más allá de la *music theory*.

Por su parte, la causalidad había colocado a Victoria en el foro del Segundo Encuentro Internacional de Musicología convocado por Isabel Palacios¹⁶ como parte de la programación del Tercer Festival de la Música del Pasado de América (FUNVES-Camerata de Caracas, Caracas) del 5 al 11 de diciembre de 1994. En ese espacio, en el que se debatió el tema de los archivos de música en Latinoamérica, con especial énfasis

12. Argeliers León, *Del canto y el tiempo* (La Habana: Pueblo y Educación, 1974).

13. Fernando Ortiz, *Los instrumentos de la música afrocubana*, 5 vols. (La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952-1955).

14. Mientras que la musicología tradicional se dividía en dos tendencias fundamentales (histórica y sistemática), radicando su diferencia, *grosso modo*, en el objeto de estudio y el punto de observación del experto, en Cuba el plan de estudios fue concebido por Argeliers de manera integral. De ahí que el estudio de los pares: sujeto/objeto-portador/documento fuera igualmente pertinente y se aplicara la musicología a todo proceso de creación de arte musical: al “etno” y su práctica, y a la construcción del “logos” de cualquiera de sus manifestaciones. En consecuencia, se debía aprender a descifrar el método de coordinación entre melos y armonía de una obra barroca, a la par que descifrar, en audición analítica, el patrón de una improvisación polirrítmica de tambores batá.

15. Fernando Ortiz, *Los factores humanos de la cubanidad* (La Habana: Impreso por Molina y cia., 1940).

16. Encuéntrase y escúchese la colección discográfica *Monumenta: la música colonial venezolana* (Caracas: Banco Mercantil de Venezuela, 2007-2011).

en los asociados al culto católico durante el período colonial, su comunicación se centró en el fondo de la Catedral de Santiago de Cuba.¹⁷

Le presenté a Victoria el proyecto al final del primer semestre. Estudiaría la música en las iglesias de culto cristiano en Cuba. Ella lo revisó; estaba más interesada en completar el canon historiográfico cubano de cuatrocientos años de ejercicio del catolicismo en Cuba y, con él, de la práctica litúrgica, así que sin miramientos recondujo el tema a la música de los archivos religioso-católicos y me propuso comenzar por la Catedral de Santiago de Cuba.

Aquí podría narrar los detalles de gestión de la actividad investigadora de un estudiante sin recursos económicos en la Cuba del Período Especial y de cómo, para conseguir pasaje y alojamiento, me enrolé en el coro femenino Lira y viajé en diciembre de 1995 a Santiago de Cuba con motivo del Festival Internacional de Coros. También podría escribir acerca de cómo concerté una entrevista con el Pbro. Jorge Catasús (encargado de la pastoral de la cultura en la Archidiócesis de Santiago) y Danilo Orozco, uno de los más talentosos musicólogos cubanos y además santiaguero. El objetivo de la operación: conseguir acceso al archivo de música de la Catedral primada y los manuscritos de Esteban Salas, considerados los más antiguos de la Isla. Pero con 25 años, apariencia menor, y en tercer año de la carrera, la academia y la iglesia prefirieron disuadirme de mi empeño.

De regreso a La Habana comencé la peregrinación por varios templos con una sola pregunta, “¿tiene en su iglesia un archivo de música?” Me respondieron a “portazos”. Paradójicamente, años después supe que en todas las iglesias en las que indagué había fondos de música, pero me negaron el acceso por intrusa/sospechosa de oficialismo. ¿Fue acaso el azar concurrente o la causalidad quien puso en mi camino al Padre Raúl Núñez? Él había estado atento a la pregunta por treinta años, pero nadie se la había hecho. Vecino de una colega del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC),¹⁸ defensor a ultranza de la cultura patria, su respuesta fue: “En la Iglesia de La Merced yo guardé las partituras en un armario” (salvadas de la barbarie que sucedió al Concilio Vaticano II, y los excesos del descarte de toda música acompañada de texto latino). Ningún archivo era tan importante como el de la Iglesia de

17. Victoria Eli, “Un tesoro aún inexplorado: la capilla de música de Santiago de Cuba”, *Revista Musical de Venezuela* Vol. 16, N° 34, (1997): 65-75. Disponible en: <http://revistamusicaldevenezuela.com.ve>

18. Carmen Corral, especialista del CIDMUC, cuyo departamento de investigación dirigía la Dra. Victoria Eli.

La Merced porque allí, entre aquellos papeles estaba la música de Cayetano Pagueras.¹⁹ Ahora los lectores podrían cuestionar la sentencia anterior, y colocarme en la pira de los “canónicos”, así que argumento, que ninguno era más valioso y único en tanto antigüedad de la documentación conservada en relación con la Capilla de Música de la Parroquial Mayor y luego Catedral de La Habana; de relevancia local y potencial globalizable.

Volvamos en el tiempo varias espirales atrás de este camino dialéctico en la búsqueda de *La música en Cuba* y la significación que impele su interpretación. En 1944, Alejo Carpentier recibió el encargo de escribir un texto monográfico como parte de un plan editorial sobre la historia de la cultura latinoamericana. Con el sello de la colección Tierra Firme, el Fondo de Cultura Económica editó libros sobre hechos y protagonistas nacionales, “nacionalistas”, en el sentido de exaltación de valores propios, derivados de moldes indígenas y foráneos, pero con un resultado fusionado.²⁰ Entonces los teóricos se empeñaban en reinventar la historia, cambiar los personajes principales, por supuesto, sin dejar de validarse con “fórmulas” imperecederas como las de los canónicos Bach, Beethoven, Haydn, Mozart...²¹ Carpentier estableció como marco teórico “el afrocubanismo”, y su defensa a ultranza de la matriz africana como ingrediente fundamental de la música cubana. Por ejemplo, su capítulo “Una conjura en la Catedral de La Habana”, no es un texto de historia de la música. No es tampoco el análisis de una obra musical. Carpentier utiliza este acontecimiento como pretexto para desarrollar dos ideas, “factores”, que catalizaron la cocción del “ajiao cubano”. La confrontación entre “europeos y criollos”, representada en los personajes Goetz (el germano) vs Rensoli (el cubano); y la defensa de los músicos afrodescendientes como intérpretes competentes discriminados, protagonizada por el irascible violinista criollo Joaquín Gavira. En busca de evidencias para su “novela musical”, se llegó a la Catedral de La Habana, y sobre los documentos concluyó lapidariamente: “El archivo de la iglesia conservaba en aquellos años [1800-1830], seiscientos veintitrés partituras, que

19. Miriam Escudero, *El archivo de música de la iglesia habanera de La Merced. Estudio y catálogo* (La Habana: Casa de las Américas, 1998). Disponible en: https://www.academia.edu/42068897/El_archivo_de_m%C3%BAsica_de_la_iglesia_habanera_de_La_Merced_estudio_y_cat%C3%A1logo

20. Sobre el análisis de esta colección véase: Gustavo Sorá, *Editar desde la izquierda en América Latina: la agitada historia del Fondo de Cultura Económica y de Siglo XXI* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina, 2017). Otro libro contemporáneo al de Alejo Carpentier sobre música fue el de Oneyda Alvarenga, *Música popular brasileña* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1947).

21. Alejandro Vera, “¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico”, *Latin American Music Review* Vol. 31, N° 1 (2010): 1-39. Disponible en: <https://doi.org/10.1353/lat.2010.0006>

parecen haberse perdido en su totalidad. Había allí obras de Lazo de la Vega, de Goetz, de Gavira, de Pagueras, de Rensolí, a más de los grandes maestros europeos”.²² La música de nativos y canónicos, había desaparecido.

En febrero de 1996 dejé una nota a la profesora Eli que decía: “necesito encontrar datos de estos músicos”. En la lista ya figuraban las seis obras de Cayetano Pagueras localizadas en la iglesia habanera de La Merced y de varios maestros de capilla de la Catedral de La Habana en el siglo XIX. Del encuentro con ese fondo derivó mi relación profesional con el Conjunto de Música Antigua Ars Longa, la Oficina del Historiador de La Habana y el CIDMUC.

Concluida la tesina sobre el archivo de música de La Merced, la rueda dialéctica me colocó por recomendación de Victoria, en el Tercer Encuentro Internacional de Musicología convocado por Isabel Palacios como parte del Cuarto Festival de la Música del Pasado de América (Camerata de Caracas, 1997). Allí conocí y escuché a sabios centrados en temas litúrgicos del mundo colonial iberoamericano: José López Calo, Egberto Bermúdez, Carlos de Brito, Juan Carlos Estenssoro, Ismael Fernández de la Cuesta, Miguel Sánchez, Dieter Lehnhoff, José Antonio Robles Cahero, Víctor Rondón, Carlos Seoane, Robert Stevenson, Aurelio Tello, Emilio Mendoza y Walter Guido.²³ De ese encuentro surgió una estrecha relación con el colega peruano/mexicano Aurelio Tello, quien a raíz de la publicación del *Catálogo* de Thomas Stanford²⁴ me escribió un día diciendo: “hay música de Pagueras en las Catedrales de Puebla de los Ángeles y México”. A esta noticia siguió la compra de los microfilms con los facsímiles, el libro de Stanford, la visita con no pocos escollos al Archivo de la Catedral de Puebla de los Ángeles y la Catedral de México y por último el hallazgo de una copia de la misma *Misa* en la Parroquia de San Cristóbal Suchixtlahuaca, México, por el musicólogo John Lazos, ejemplo de colega solidario que compartió generosamente su descubrimiento.²⁵

22. Cito la versión que uso habitualmente por motivos sentimentales. Alejo Carpentier, *La música en Cuba* (La Habana: Pueblo y Educación, 1989), 108.

23. Grupo de trabajo de la Sociedad Venezolana de Musicología (A.A.V.V.), “Reuniones y eventos musicológicos en Venezuela. Un balance”, *Revista Musicaenclave – SVM*, Vol. 13, N° 1 (2019). Disponible en: <http://www.musicaenclave.com>.

24. Thomas Stanford, *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores, 1* (Ciudad de México: E. Thomas Stanford, 2002).

25. John G. Lazos, “Catálogos de los acervos musicales de las parroquias de Santiago Chazumba y de San Cristóbal de Suchixtlahuaca, en la sierra Mixteca de Oaxaca, RISM (2013)”. Disponible en: https://www.academia.edu/3641795/_Catalogos_de_los_acervos_musicales_de_las_parroquias_de_Santiago_Chazumba_y_de_San_Cristobal_de_Suchixtlahuaca_en_la_sierra_Mixteca_de_Oaxaca_RISM_2013_v

Objetivando al sujeto habría que comentar sobre su labor para el RISM (Répertoire Internationale des Sources Musicales) y las razones socio-históricas que colocaron a John en el camino de Pagueras... Pero sigamos adelante.

Ya en el 2013, y tras 17 años de búsqueda, se había logrado reunir toda la música “encontrable” de Pagueras (ver Tabla 1); la cual fue publicada con apoyo de un proyecto europeo dispuesto a “subsana” los vacíos historiográficos del canon latinoamericano: ello contemplaba un libro con las partituras, un disco y un audiovisual dedicado a su obra. Contaba con el conocimiento acumulado desde el aula de historiografía del ISA; estrictas educaciones (cristiana y marxista) cuyos saberes coadyuvaban en favor de la cultura; la praxis performativa con el Conjunto Ars Longa; el ejercicio de la gestión del patrimonio junto a Eusebio Leal y la reflexión contemplativa de los documentos con la guía de María Antonia Virgili en la Universidad de Valladolid.

De todo este repertorio, desarrollaremos a continuación el estudio de un caso concreto: la *Misa a cuatro voces* (en re mayor) de Cayetano Pagueras, y de cómo, descifrando el curso de una partitura y su biografía cultural, podemos validar posturas de interpretación musical. El estudio del documento y la mediación del sujeto ha sido abordado desde las teorías de actor-red.²⁶ Pues la partitura, sobre todo manuscrita, contiene rasgos distintivos de caligrafía, indicaciones del autor y el intérprete, erratas de amanuense, marcas de uso, humedad, incendio, abandono. Lo que le sucede a la partitura nos revela cómo fue tratada la información que contiene.²⁷

26. Benjamin Piekut, “Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques”, *Twentieth-Century Music*, Vol. 11, N° 2 (2014): 191-215. Disponible en: <https://doi.org/10.1017/S147857221400005X>

27. Alejandro Vera, “Trazas y trazos de la circulación musical en el virreinato del Perú: copistas de la Catedral de Lima en Santiago de Chile”, *Anuario Musical*, Vol. 68 (2013): 133-168. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4639448>

Tabla 1. Cronología “biográfica” de la música anotada de Cayetano Pagueras (1946-2013).

1946	<i>Carpentier declara que no se conservan partituras de Cayetano Pagueras</i>
1996	<i>IGLESIA DE LA MERCED de La Habana (fondo de la Catedral de La Habana)</i> 1- <i>Angelus Domini descendit, 1er responsorio, maitines de Resurrección</i> 2- <i>Cum transisset Sabbatum, 2do responsorio, maitines de Resurrección</i> 3- <i>Misa de Difuntos (I)</i> 4- <i>Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Matthaeum</i> 5- <i>Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem</i> 6- <i>Nunc dimittis (gradual)</i>
1998	<i>IGLESIA DE SAN FRANCISCO de Santiago de Cuba (documentos migrados desde La Merced)</i> 7- <i>Pueri hebraeorum</i> 8- <i>Gloria, laus et honor</i> 9- <i>Vexilla regis</i>
2002	<i>Se publica el Catálogo de Thomas Stanford</i>
2002	<i>IGLESIA DE LA MERCED de La Habana (provenientes de un fondo personal)</i> 10- <i>Misa de Difuntos (II), incompleta</i> 11- <i>Misa a 4 voces (III), incompleta</i>
2004 2012	<i>CATEDRAL DE PUEBLA DE LOS ÁNGELES (enviadas por Pagueras al Cabildo)</i> 12- <i>Misa a 4 voces (II)</i> 13- <i>Alleluja. Dominus regnavit decorem, gradual de Navidad (autógrafa)</i> 14- <i>Tota Pulchra, incompleta (autógrafa)</i> 15- <i>Kirie (ejercicio de oposición autógrafo, 1791)</i> 16- <i>O mors considerabilis (ejercicio de oposición autógrafo, 1791)</i>
2004 2012	<i>CATEDRAL DE MÉXICO (referencia en el catálogo de Stanford y microfilm)</i> 17- <i>Misa a 4 voces (I-a)</i>
2009	<i>PARROQUIA DE SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS de La Habana (documentos migrados del Convento de Belén de La Habana)</i> 18- <i>Misa en canto llano mensural, 1er tono</i> 19- <i>Misa en canto llano mensural, 3er tono</i>
2013	<i>PARROQUIA DE SAN CRISTOBAL SUCHITLAHUACA, Oaxaca, México (catalogada por John Lazos y su equipo)</i> 17- <i>Misa a 4 voces (I-b)</i>
2013	<i>Total 19 obras: 16 completas, 3 incompletas, 4 autógrafas, 14 publicadas</i>

Y a propósito de esta obra, una anécdota antes de continuar la lectura. Un colega inglés al que pedí ayuda en el montaje de esta *Misa* me dijo que no podía dedicarle más tiempo de ensayo que a Mozart. A lo que respondí: “Pagueras es nuestro Mozart”. Por aquello de la negación de la negación y aplicar las leyes de Hegel al juicio de valor. Mi respuesta, simplista, reclamó la homologación, pero no desde el canon que enaltece el arte modélico, sino desde el patrimonio. Pagueras es la memoria que ha prevalecido de La Habana del último tercio del siglo XVIII, una herencia cultural que se preserva desde el documento y se perpetúa a través de la invención de una nueva interpretación. Para ello, en medio del constante competir por un espacio para que lo propio sea escuchado a

la par de lo ajeno, el correlato inductivo a lo conocido fue la estrategia para validar lo desconocido.

La partitura perdida de un catalán radicado en La Habana colonial (biografía de un documento musical)

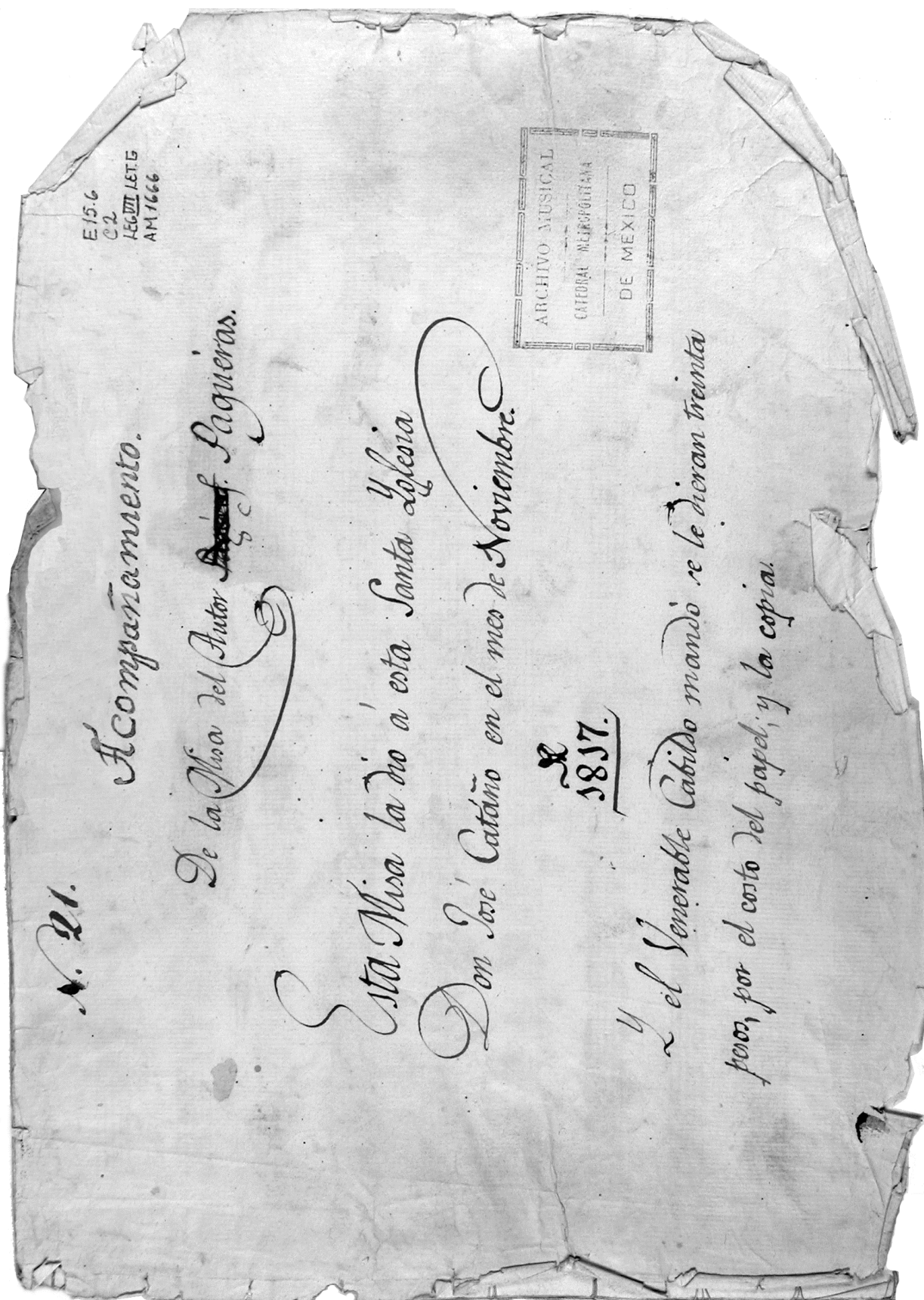
La portada de la *Misa a cuatro voces* (en re mayor) de Cayetano Pagueras que actualmente se localiza en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México nos revela una inscripción imposible de ignorar.²⁸ En el manuscrito de la parte de acompañamiento, encontramos marcas de los sucesos transcurridos en el tiempo.

N. 21./ Acompañamiento./ De la Misa del Autor [tachado: “Pagéras”] Paguéras/
Esta Misa la dio á esta Santa Yglesia/ Don José Cataño en el mes de Noviembre./
de/ 1817./ Y el Venerable Cabildo mandó se le dieran treinta/ pesos, por el costo
del papel; y la copia (Ej. 1).

Una lectura cronológica, siguiendo el orden de la escritura y las posibles agrupaciones de tinta y caligrafía nos informan *a priori* lo siguiente: Que un tal Don José Cataño cedió/vendió a la Santa Iglesia [Catedral de México], la *Misa* [a cuatro voces] de [Cayetano] Pagueras, en el mes de noviembre de 1817. Que el Venerable Cabildo de dicha [Catedral de México] financió el gasto de papel y el trabajo de copia por valor de 30 pesos y que los manuscritos [al menos 33 partes de música] ingresaron al archivo con la signatura número 21. Se le estampó en algún momento del siglo XX un sello de propiedad institucional vinculada al “Archivo Musical/ Catedral Metropolitana/ de México” y posteriormente fue catalogada con la siguiente signatura: “E 15.6/ C2/ LEG[AJO] VII LET[RA]. G/ AM 1666”.

28. ACCMM, A1934/ OPSCS, MEX-SCSamp/ Sa-Ms-02-17. Véase Miriam Escudero, *Cayetano Pagueras y la capilla de música de la Catedral de La Habana. Repertorio litúrgico*, vol. IX (La Habana: Ediciones Boloña, 2013). Disponible en: https://www.academia.edu/41692068/Cayetano_Pagueras_y_la_capilla_de_m%C3%BAsica_de_la_Catedral_de_La_Habana_Repertorio_lit%C3%BArgico_Libro_IX

Ejemplo 1. Portada de la parte de acompañamiento de la *Misa a cuatro voces* (en re mayor) de Cayetano Pagueras que se conserva en el Archivo de Música de la Catedral Metropolitana de México.



Si bien, parte de estos eventos no guardan relación directa con la génesis de esta obra, sí condicionaron su interpretación e incluso su preservación, de manera que propongo esclarecer las circunstancias que aplican a su estreno en la Catedral de México. ¿Quiénes son Cayetano Pagueras y José Cataño? ¿Se conocieron? ¿Cómo media esta obra en la relación entre ellos? ¿Qué circunstancias históricas ubicaron estos documentos en la Catedral de México? ¿Qué sucedió allí en el mes de noviembre de 1817? ¿Acaso existió alguna relación entre Pagueras y la capilla de música de esa Catedral? ¿Cómo se modificó el concepto sonoro de esta obra a partir de este evento relacionado con su estreno?

Cayetano Pagueras, vecino de La Habana (calle Sol, número 25)

No se sabe exactamente cuando llegó Cayetano Pagueras a Cuba procedente de Barcelona, donde había nacido,²⁹ lo cierto es que ya residía en La Habana en 1778 cuando procuró infructuosamente colocarse como organista o maestro de capilla de la Catedral de Puebla de los Ángeles, Nueva España, hoy México. Y precisamente el primer documento suyo que se conserva es una carta de solicitud que hace al Cabildo eclesiástico de esa catedral en cuyo brevete el secretario apunta: “Pagueras de la Havana, pide se le admita por opositor a la Maestría de Capilla”.³⁰ Por segunda vez intentó aplicar a ese puesto en 1791. Para ello viajó hasta el puerto de Veracruz, desde donde intercambió correspondencia con el Cabildo Angelopolitano, canjeó varias obras por valor de 300 pesos y les envió un cuaderno con los ejercicios de oposición.³¹ Como consecuencia quedaron resguardadas en ese archivo una *Misa a cuatro voces* (en sol mayor), un gradual de Navidad titulado *Alleluja. Dominus regnavit decorem*, una *Tota Pulchra* incompleta y dos piezas para el examen de oposición a maestro de capilla: *Kirie* y *O mors considerabilis*. Ni rastro de la *Misa a cuatro voces* (en re mayor).

De regreso en La Habana, ejerció la composición por encargo de Manuel Lazo de la Vega, quien fuera maestro de capilla entre 1779 y 1803: primero de la Parroquial Mayor y luego de la Catedral de La Habana. Lazo de la Vega no sabía componer —

29. Nombramiento de Cayetano Pagueras como 1º contralto de la capilla de música. La Habana, 1798, enero 16 (SBEC, exp. 70).

30. AVCA, Sección Gobierno, serie correspondencia, leg. 8 provisional, doc. 2.

31. Acuerdo para enviar a Veracruz trescientos pesos, a cuenta de sueldo, a un pretendiente a maestro de capilla, procedente de la Habana. AVCA, AC de 24 de marzo de 1791, l. 49, ff. 31v-32, Proyecto Musicat UNAM, http://www.musicat.unam.mx/actas/Resultados.php?action=acta&B_Cate_Clave=PUE&Contenido=pagueras&Cate_Clave=PUE&Regi_Numero=54000590

aunque éste era un requisito para mantener su puesto— y, por tanto, compraba obras a Cayetano Pagueras que pagaba “de su propio bolsillo”.³²

Para 1795, Pagueras anunciaba en el *Papel Periódico de la Havana* la venta de papeles de música en su residencia de la calle Sol número 25. Ese mismo año obtuvo la plaza de contralto de la Catedral de La Habana y en 1802 se presentó a oposiciones a maestro de capilla, las cuales perdió, irónicamente, frente al presbítero Lazo de la Vega. Se mantuvo en relación con dicho cuerpo hasta 1807, cuando presentó su renuncia a una suplencia que hacía como organista y luego sostuvo vínculos con el Convento de la Orden de los Hermanos Betlemitas de esta misma ciudad. Su rastro se pierde hacia 1814. Revisada toda la documentación disponible, no se han encontrado referencias a la *Misa a cuatro voces* (en re mayor) entre más de un centenar de obras suyas descritas en el inventario del archivo de música de la Catedral de La Habana en 1872.³³ Lo que nos envía de vuelta a México.

El catálogo de Stanford y el inventario de Juanas

La referencia a esta *Misa a cuatro voces* fue difundida en 2002, en el *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia* por Thomas Stanford, que describe tres piezas de Cayetano Pagueras en la Catedral de Puebla y una “Misa” en la Catedral de México.³⁴

Pero mucho antes que el catálogo de Stanford, la referencia a esa obra apareció en un inventario manuscrito inédito. Así que, aunque los hechos acontecieron de manera inversa, primero fue inventariada la obra y luego catalogada, mi aproximación al conocimiento se produjo desde la información contemporánea a la antigua —es que la relación del investigador con los documentos no siempre se produce de acuerdo con la cronología de su creación—. La *Misa* que nos ocupa aparece descrita en un inventario del archivo de música de la catedral mexicana confeccionado en 1793 por el entonces maestro de capilla Antonio de Juanas (Ej. 2).

La noticia sobre la existencia de este documento la compartieron otros generosos musicólogos, Omar Morales y Bárbara Pérez, quienes trabajaban por entonces con los

32. Escudero, *El archivo de música*, 42-44.

33. Índice general de las Obras de Música que contiene el archivo de la Capilla de la Santa Iglesia Catedral de la Habana.

34. Stanford, *Catálogo*, 191, 266 y 309.

fondos de la Catedral de México. Y aquí vuelven a ser relevantes los datos biográficos del documento. Bárbara me había enviado por correo electrónico la transcripción en formato Word del contenido del inventario. “Misa de Mozart impresa a toda orquesta con partitura/ id: de Pagueras, tono de Re = mayor”. Ello situaba la entrada de la obra en los fondos de la Catedral de México, con fecha 1793 o anterior. Inmediatamente surgió la hipótesis “lógica”, Cayetano Pagueras pudo haber pretendido también un puesto en aquella Catedral, o hasta pudo haberla visitado cuando se llegó al puerto de Veracruz. Como parte de la metodología de investigación documental, es preciso el cruce de fuentes, y ninguna informaba sobre relación física o de correspondencia entre Pagueras y el Cabildo Metropolitano. Tuve que esperar hasta obtener el permiso para consultar “en vivo” el inventario de Juanas. El documento, en su anatomía, señalaba un antes y un después en la información contenida, lo que yo había obviado.

Ello descarta el hecho de que la obra haya sido inventariada en 1793 y establece su ingreso en el archivo de la Catedral de México con fecha muy posterior a ese año; para entonces Pagueras cumplía obligaciones en La Habana y el documento andaba en manos de Cataño rumbo a la sede Metropolitana.

Ejemplo 2. Inventario de Juanas (1793). Archivo de la Catedral de México.

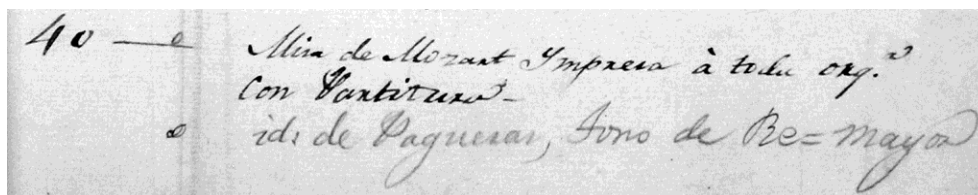
Plan y Memoria de
varios estudios, pertenecientes
a esta Santa Iglesia Metropolitana
y Obisado, mandado ha-
cer por el Sr. Obispo D.
Fr. J. de los Rios, D. Josef Benito,
y siendo Obispo de Capilla
D. Antonio de Chavarri, en
la presente año.
1793.

ARCHIVO MUSICAL CATEDRAL METROPOLITANA DE MEXICO

33. --- Otra del mismo autor p.^a Ofa. à ocho, con
Violines, Oboes, Trompas, &c. (sin Credo) con
baxador. con 24 pp.
34. --- Otra del mismo autor p.^a Solfaut mayor.
con Violines, Oboes Tromp.^a &c con baxador. 24 pp.
35. --- Otra del mismo autor sobre el Pange-
lingua, p.^a Solfaut mayor, con Violines,
Oboes, Trompas, &c. con baxador 24 pp.
36. --- Del mismo autor, un Credo p.^a Solfaut
mayor, con Violines, Oboes, Flautas, Trom-
pas, ~~Clarinets~~, Fim.^a &c. con baxador 25 pp.
37. --- Otra p.^a D.^{no} Joaquim Montexo, con
Violines, Violon, Oboes, Flautas, Trom-
pas, y Baxo. sin Baxador, y 26 pp.
38. --- Entregada à 9. de Julio de 1793. una
Misa de Pacheco con viol.^a y Trom-
pas obligadas y 2. voces, por Ma-
yora.
39. --- En id. una Misa de Andreni, con
vi. Oboes, Trompas, Fagot, Fimbal.
Bajo continuo, y 2. Organos à 4. y 8.
40. --- Misa de Mozart impresa à toda orq.
con Partitura
id. de Pagueras, Tono de Re = mayor

Si se observa el inventario con detenimiento (Ej. 3) verán que la consignación de la *Misa a cuatro voces* de Pagueras aparece claramente como un añadido posterior escrito a lápiz, artefacto cuyo uso no se popularizó hasta el siglo XIX.

Ejemplo 3. Detalle del inventario de Juanas, ítem 40, f. 6r.



José Cataño, el organista de la Catedral de Puebla de los Ángeles

La *Misa a cuatro voces* de Pagueras llegó a la Catedral de México a través de José Cataño, quien figura como copista en la portada del manuscrito que estamos analizando. De él existen varias menciones a su labor como organista de la Catedral de Puebla de los Ángeles en actas capitulares comprendidas entre 1784 y 1792.³⁵ (Ver la captura de pantalla del Proyecto Musicat UNAM en la tabla 2).³⁶

Quiere decir que Cataño estaba en activo en la Catedral de Puebla de los Ángeles cuando Cayetano Pagueras se presentó a oposiciones y envió sus obras al Cabildo (1778 y 1791); que tenía acceso a la *Misa a cuatro voces* (en re mayor) de Pagueras y podría haber sustraído o copiado la partitura original. No hemos hallado en Puebla evidencia que revele vínculo entre la *Misa* compuesta por Pagueras y esa sede catedralicia; sin embargo, en el vecino poblado de San Cristóbal Suchixtlahuaca (actualmente ubicado en el estado de Oaxaca) que antiguamente era un territorio de la diócesis de Puebla de los Ángeles, se conserva una copia (localizada en 2012 por el musicólogo John Lazos). Esto nos indica que, aunque José Cataño sustrajo o copió la *Misa* del archivo de Puebla, alguien más había realizado una copia para Suchixtlahuaca (Ej. 4),³⁷ (Ej. 5),³⁸ mediación que demuestra el valor de uso y la relevancia social que tuvo esa obra.

35. Consultar en la base de datos del Proyecto Musicat UNAM la transcripción de noticias sobre José Cataño referidas en las actas capitulares de la Catedral de Puebla de los Ángeles, <http://www.musicat.unam.mx/actas/actas.php>

36. AVCA, AC, Puebla, 13 de julio de 1792, l. 49, ff. 197v-198r. Proyecto Musicat UNAM, http://www.musicat.unam.mx/actas/Resultados.php?action=acta&B_Cate_Clave=PUE&AcCa_Nombre=cata%26ntilde%3Bo&Cate_Clave=PUE&Regi_Numero=54000632

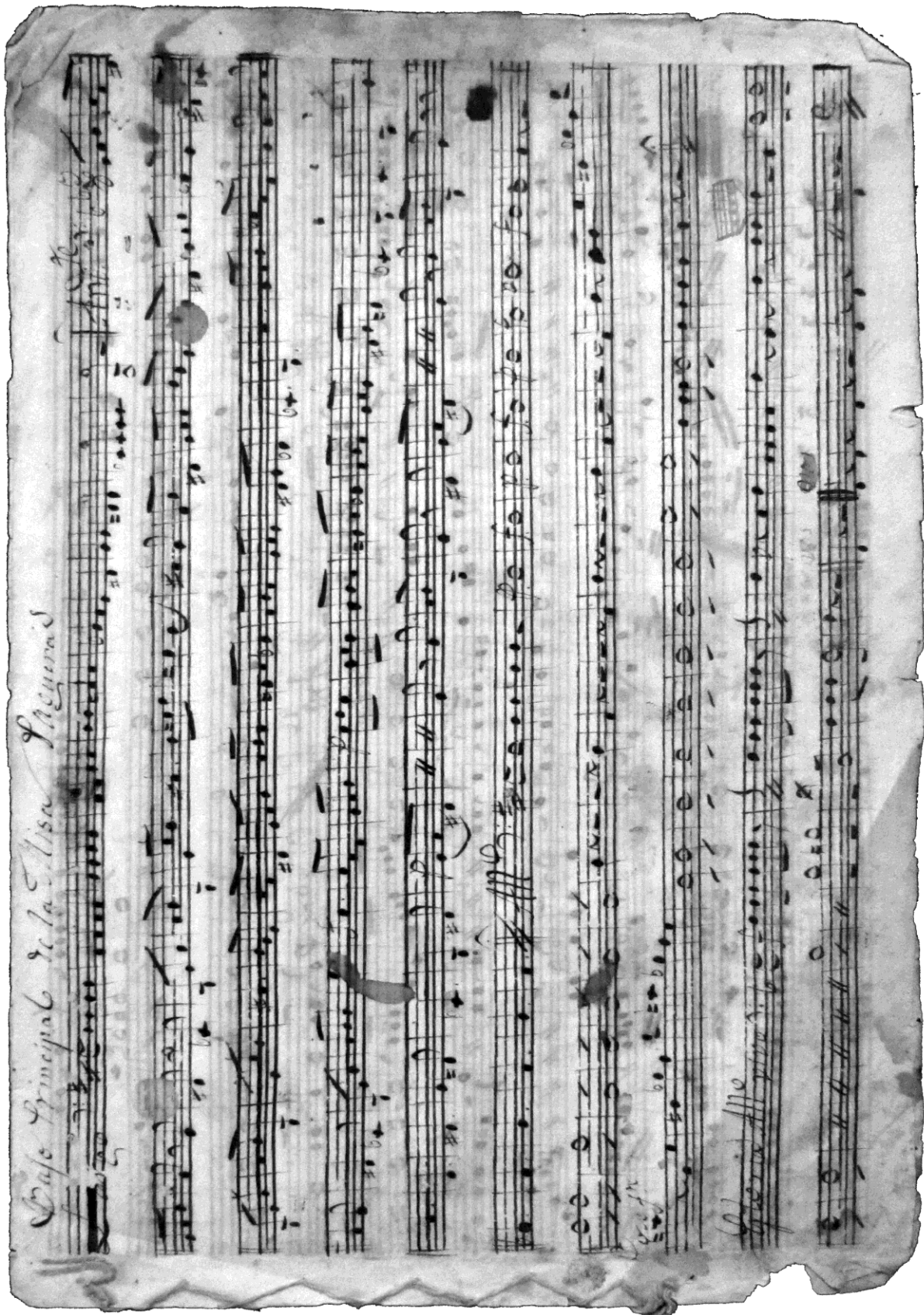
37. OPSCS, MEX-SCSamp/ Sa-Ms-02-17.

38. ACCMM, A1934.

Tabla 2. José Cataño, organista de la Catedral de Puebla de los Ángeles. Base de datos de Actas del Cabildo, Proyecto Musicat UNAM (captura de pantalla).

Registro	PUE 54000632
Archivo	AVCA Archivo del Venerable Cabildo Angelopolitano
Microfilm	Catedral de Puebla
Ramo	Actas de Cabildo
Libro	49
Legajo	Caja
Folios	Expediente
Fecha Acta	197v-198
Nombre	1792/07/13
Síntesis	CATAÑO, José Mariano; IBARRA, Mariano
Transcripción	Acuerdo para que dos organistas continúen con sus plazas y sueldos correspondientes
Observaciones	[...] Con citación <i>ante diem</i> y la de nuestro ilustrísimo prelado, que hice yo el secretario, para determinar sobre la provisión de la plaza de organista de esta Santa Iglesia Catedral, cuya propiedad pretende, con el sueldo al menos de quinientos pesos don José Mariano Cataño, leído antes otro memorial de don Mariano Ibarra en que también pretende se le dé en propiedad y con el sueldo entero la plaza de organista mayor que sirve provisionalmente; se acordó que manteniéndose por ahora el expedido don Mariano Ibarra y don José Mariano Cataño en las plazas de organistas, que obtienen en el propio modo y con los mismos sueldos que hasta aquí las han servido, se reserven sus memoriales y pretensiones para tiempo más oportuno [...]
Fecha registro	2007/12/11
Fecha última actualización	2008/10/12

Ejemplo 4. Parte de ac de la *Misa a cuatro voces* (en re mayor) de Cayetano Pagueras. Parroquia de San Cristóbal Suchixtlahuaca (cortesía de John Lazos).

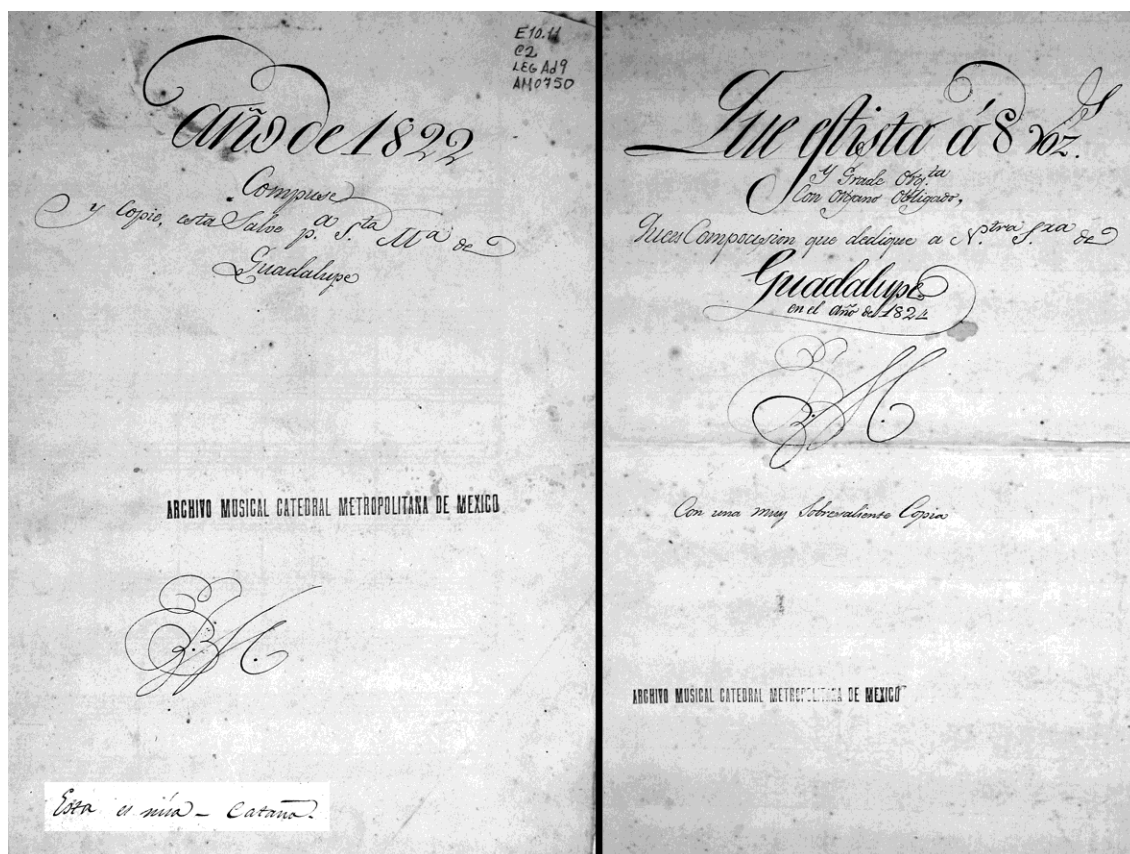


Ejemplo 5. Parte ac de la Misa a cuatro voces (en re mayor) de Cayetano Pagueras. Archivo de la Catedral de México.

[illegible]

Volvamos la vista a la portada (Ej. 1) para resaltar el hecho de que el encargo del Cabildo de la Catedral de México es para hacer “la copia de esa obra”. Ello sugiere que Cataño poseía un original manuscrito (¿autógrafo?) o una copia sobre la que se hizo el arreglo del que luego hablaremos. Los tres documentos autógrafos de Pagueras (Puebla) se conservan en formato de partitura mientras que de esta *Misa* en la Catedral de México solo se localizan 33 *particellas* con caligrafía de al menos siete copistas. Del paso de Cataño por la Catedral de México existen, además, dos obras atribuidas a él con fecha 1822 y 1824 que demuestran su relación con esta sede, o quizás tan solo atestiguan su comercio de partituras. En una de ella aparece la inscripción “Esta es mía – Cataño” que vincula el manuscrito con el organista de Puebla (Ej. 6).³⁹

Ejemplo 6. Obras atribuidas a José Cataño. Archivo de la Catedral de México.



39. *Salve Regina*, 1822 (ACCMM, A0736) y *Quae est ista quae ascendit*, 1824 (ACCMM, A0736).

Un insurrecto navarro

Eran tiempos convulsos, la independencia de México se había iniciado el 16 de septiembre de 1810, con el Grito de Dolores, hecho con el que se establece el punto de partida para la sublevación contra el dominio virreinal de la Nueva España. A la vez, en la Península se libraba contra Francia lo que se ha denominado Guerra de Independencia Española (1808 y 1814) en la que un navarro, Francisco Xavier Mina nacido en Otano el 1 de julio de 1789, había ganado honores como estratega militar de la guerra de guerrillas. Conducido por las ideas del internacionalismo liberal, Mina se sumó a la causa de la Independencia de México, del lado de los insurgentes y en contra de los realistas.⁴⁰

Disconforme con el absolutismo de Fernando VII, después de un fallido alzamiento contra el monarca español se marchó a Londres, donde se puso en contacto con agentes de la insurgencia mexicana en Europa (entre los que se encontraba el liberal español fray Servando Teresa de Mier) y decidió armar una expedición para apoyar la independencia de México. El 15 de abril de 1817 desembarcó en Soto la Marina (Nueva Santander), en la desembocadura del río Santander, junto a una tropa, y el 25 de ese mismo mes, imprimió una emotiva proclama (controversial en diferentes posturas historiográficas), en la que expuso a los mexicanos los motivos de su intervención en la Nueva España:

Mexicanos: permitidme participar de vuestras gloriosas tareas, aceptad los servicios que os ofrezco en favor de vuestra sublime empresa y contadme entre vuestros compatriotas. ¡Ojalá acierte yo a merecer este título, haciendo que vuestra libertad se enseñoree o sacrificándole mi propia existencia! Entonces, en recompensa, decid a vuestros hijos: Esta tierra fue dos veces inundada en sangre por españoles serviles, vasallos abyectos de un rey; pero hubo también españoles liberales y patriotas que sacrificaron su reposo y su vida por nuestro bien.⁴¹

40. Àngels Solà, “La expedición de Mina (1817) en la historiografía mexicana”, *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 51, Nº 2 (1989): 361-376. Disponible en: <http://www.musicat.unam.mx/actas/actas.php>

41. Francisco Xavier Mina, “Proclama de Francisco Xavier Mina en la que informa sobre sus antecedentes revolucionarios, sus ideas políticas y los propósitos de su expedición al desembarcar en el Nuevo Santander”. Soto la Marina, 25 de abril de 1817. Antonio E. de Pedro, “Las dos proclamas de Francisco Xavier Mina: de héroes y villanos”, *Historia y Memoria*, Vol. 10 (2015): 129-164. Disponible en: <https://doi.org/10.19053/20275137.3203>

Luego de varios episodios de lucha infructuosa Mina es hecho prisionero de las fuerzas realistas el 27 de octubre de 1817 y condenado a muerte por el Virrey. En este punto de la historia toma sentido la portada de nuestra *particella* de acompañamiento y lo conectamos con los acontecimientos que narran las actas capitulares de la Catedral de México.

Sobre un oficio solemne en la Catedral de México

La noticia de la captura de Francisco Xavier Mina es comunicada oficialmente al Cabildo Metropolitano en reunión del 6 de noviembre de 1817. El hecho será bendecido con Misa, *Te Deum* y *Salve* cantados en estos términos:

Luego se acordó que en acción de gracias por los continuados beneficios que estamos recibiendo del Todopoderoso con los felices sucesos de las armas del Rey en la prisión del traidor Mina para implorar otros nuevos en el día primero útil que diga el apuntador se cante una misa solemne con Te Deum en la procesión y salve al fin y con la magnificencia de la del día 2 del presente y aunque tanto el Excelentísimo Señor virey [sic] como el Ilustrísimo Señor arzobispo están de acuerdo en ello, se encargó al Señor presidente volviese á hablar con Su Excelencia y Su Señoría Ilustrísima sobre el particular.⁴²

Era la Catedral Metropolitana de México el espacio para conmemoraciones religiosas y civiles de envergadura en el Virreinato. De ahí la importancia trascendental de su archivo de música que atesora las obras que solemnizaron demostraciones de poder significativas de la Nueva España. Pero el acuerdo del Cabildo no se ejecuta de inmediato.

Luego de ser apresado, el 11 de noviembre de 1817, Mina es conducido al fuerte de los Remedios, y fusilado por los soldados del Batallón de Zaragoza, de espaldas por su traición a la corona española.⁴³ Dos días después de la muerte de Francisco Xavier Mina se oficia finalmente la Misa Solemne, tal y como narra el acta:

42. ACCMM, AC, México, 6 de noviembre de 1817, ff. 290v-291r.

43. Sobre este tema consultar las siguientes publicaciones: Manuel Ortuño Martínez, *Vida de Mina. Guerrillero, liberal, insurgente* (Madrid: Trama Editorial, 2008); y James A. Brush, J. M. Webb, John Bradburn y Andrés Terrés y Masaguer, *Diarios: Expedición de Mina (1817)*, ed. Manuel Ortuño Martínez (Madrid: Trama Editorial, 2011).

Hoy se celebró por parte del cabildo la misa de acción de gracias acordada en 6 del corriente repicándose á mano para llamar á coro y encendiéndose la lámpara y candiles laterales. No hubo asistencia particular alguna. Noviembre 13 de [1]817].⁴⁴

Al día siguiente, reunido el Cabildo, se toma un acuerdo que revela la partitura de música que había sido interpretada en esa infame ocasión y los detalles que la relacionan con la *Misa* de Pagueras:

También se acordó que la misa que se cantó el día de ayer se compre librándose *los treinta pesos de su importe* a favor del Señor VillaUrrutia [sic] encargado de la chantría; y que entregada que sea al regente de la capilla dicho Señor VillaUrrutia hágase inventariar y archive con la demás música de la iglesia sin permitir se saque de ella copia alguna.⁴⁵

Al relacionar el texto de esta acta con la portada de nuestro manuscrito coincide la evidencia en el género: “Misa”, el pago: “treinta pesos” y el mes y año en que fue comprada la obra: “noviembre, 1817”. Se infiere que el Señor Villaurrutia fue comisionado para completar la transacción ordenada pues en la portada se concluye que: “el Venerable Cabildo mandó se le dieran [a Cataño] treinta pesos, por el costo del papel; y la copia”.

La *Misa a cuatro voces* (en re mayor) de Cayetano Pagueras fue comprada a José Cataño y no a su autor, por 30 pesos. Su obra había servido para acción de gracias (13 de noviembre de 1817) por la muerte de un insurrecto español, como un acto de respaldo político al Virrey. El Cabildo ordenó expresamente que no se sacara de ella copia alguna (por su derecho de propiedad o porque Cataño les había convencido de no hacerlo para no conflictuar con el Cabildo de Puebla). Ese es probablemente el momento en que se añade a lápiz la mención en el Inventario de Juanas, quien había regresado a la península un año antes.⁴⁶ No sabían que probablemente José Cataño había traído consigo la partitura desde la Catedral de Puebla de los Ángeles y que ésta ya

44. Brevete en f. 292v, entre las AC de 11 y 14 de noviembre de 1817.

45. ACCMM, AC, México, de 14 de noviembre de 1817, f. 294v.

46. Javier Marín López, “Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas (1762/63-después de 1816)”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, Vol. 2 (2007): 14-31. Disponible en: <http://musicat.unam.mx/wp-content/uploads/2019/10/Cuadernos2-5.pdf>

había sido copiada para solemnizar los cultos del pequeño templo de San Cristóbal Suchixtlahuaca (cosa que quizás también ignoraba Cataño).

Hacia una interpretación históricamente informada y culturalmente reivindicada

Dos documentos, dos circunstancias y funciones condicionaron la supervivencia de la *Misa a cuatro voces* (en re mayor) de Cayetano Pagueras con formatos y tesituras diferentes; y resulta indispensable tener esto en cuenta para abordar su interpretación desde una perspectiva históricamente informada.

La creación de la *Misa*, o al menos las circunstancias por las que arribó a Puebla, están relacionadas con la presentación de obras para la oposición de Cayetano Pagueras a la plaza de maestro de Capilla. Al contrastar las partituras autógrafas de Pagueras (4 obras) que están en el Archivo de Puebla y las partes (11) de la *Misa a cuatro voces* (en re mayor), que se localizan en San Cristóbal Suchixtlahuaca, tenemos la certeza de que: en 1791, Pagueras envió a Puebla obras con un formato homogéneo; que la *Tota Pulchra* y el *Alleluja* poseen dimensiones preconcebidas, quizás traídas desde La Habana, o escritas en Veracruz; que el *Kirie* y *O mors* poseen una instrumentación obligada por los requerimientos del ejercicio de oposición que coincide en dimensiones con las otras obras. A ello se suma la *Misa a cuatro voces* (en sol mayor) de Pagueras, también en el archivo de Puebla, en *particellas* (12) de un solo copista que revelan la misma disposición de formato (Tabla 3).

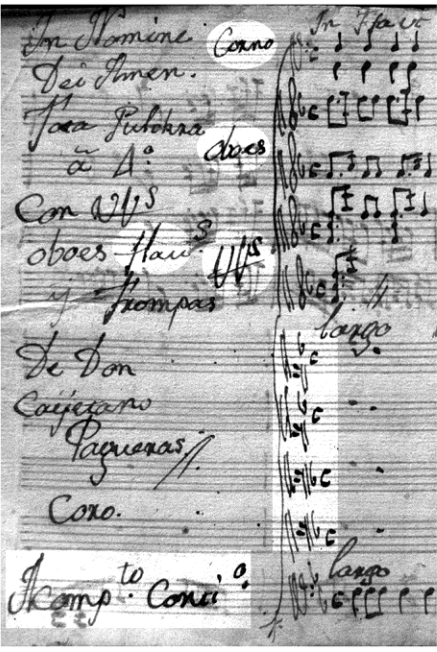
Tabla 3. Medios sonoros de las obras de Cayetano Pagueras que se encuentran en la Catedral de Puebla y la Parroquia de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

<i>Tota Pulchra</i>	<i>Alleluja</i>	<i>Misa (I-re)</i>	<i>Kirie (1791)</i>	<i>O mor (1791)</i>	<i>Misa (II-sol)</i>
2TiAT	2TiAT	2TiA2T	TiATB	TiATB	2TiCT
2Vn	2Vn	2Vn	2Vn		2Vn
2Fl/2Ob	2Fl/2Ob	2Fl	2Ob		2Fl/Ob
2Tp	2Tp	2Tp	2Tp		2Tp
ac	ac	ac	ac	ac	ac

Otro es el caso de la *Misa a cuatro voces* (en re mayor) de la Catedral de México, que posee una instrumentación mayor, modificada probablemente por la función a la que se aplicó la obra, pues se duplica el segundo coro y las partes de los vientos y violines, y se añaden dos órganos y percusión (timbales, caja y bombo), todo

ello para aumentar la grandilocuencia de la interpretación y la significación del momento al que fuera destinada (Tabla 4).

Tabla 4. Medios sonoros de la *Misa a cuatro voces* (en re mayor) en sus dos versiones (Puebla y Suchixtlahuaca) y contraste con la *Tota Pulchra* autógrafa del Archivo de la Catedral de Puebla.

	<u>Misa a cuatro voces (re mayor)</u> Catedral de México (33 <i>particellas</i>, copia) CoroI: TiI, TiII, A, T, B CoroII: Ti, A, T, B (dobles) 2Fl 2Ob (dobles) 2Tp (dobles) 2Vn (dobles) Timbales, caja y bombo 2Org ac (doble)
	<u>Misa a cuatro voces (re mayor)</u> Parroquia de San Cristóbal Suchixtlahuaca (11 <i>particellas</i>, copia) TiI, TiII, C, [TI], TII 2Fl [TpI], TpII 2Vn ac
	<u>Tota Pulchra</u> Catedral de Puebla (partitura autógrafa) TiI, TiII, A, T 2Fl/Ob 2Tp 2Vn ac

Probablemente Cataño supo la conveniente noticia de la prisión de Mina y el acuerdo del Cabildo, así como la urgencia de “estrenar” una obra para la que no había tiempo suficiente de composición. Tenían que echar mano de una pieza efectista, ya escrita y a la vez desconocida, que no estuviera en el Archivo y al mismo tiempo probada, lista y con las características que sirvieran al propósito de su presentación.

Mediaron apenas siete días desde el 6 de noviembre (cuando el Cabildo Metropolitano recibió la encomienda de cantar una Misa Solemne) para decidir la obra, preparar la copia de las *particellas* extras, ensayarla e interpretarla en concierto el 13 de

noviembre, dos días después del fusilamiento de Mina. Nuevamente un estudio “anatómico” de las *particellas* nos informa que, de un total de treinta y tres partes conservadas, intervinieron en su copia siete caligrafías distintas, y desafortunadamente ninguna de Pagueras. Lo que refuerza la idea de que el organista Cataño solo tenía la partitura general autógrafa o copiada y probablemente algunas partes, por ejemplo, las agrupadas en la caligrafía (A) que incluyen los órganos con una inscripción suya en la portada del segundo que refiere: “Es el más necesario”. El hecho de que en la copia participen tantos amanuenses podría estar relacionada con la premura con que tuvo que estar lista (Tabla 5).

Tabla 5. Agrupación de las tipologías caligráficas (A-G) en las 33 *particellas* de la *Misa a cuatro voces* (en re mayor) de Cayetano Pagueras. Archivo de la Catedral de México.

A	B	C	D	E	F	G
	TiI coroI TiII coroI A coro I T coro I B coro I					
B coro II		Ti coro II A coro II T coro II	Ti coro II A coro II T coro II B coro II			
ObI ObII TpI TpII				FII FIII		ObI ObII TpI TpII
VnI (2) VnII (2)						
ac Org I Org II						ac
					Caja/ Bombo (Kirie)	Timbales Caja/ Bombo (Gloria-)

¿Cuál de ellas elegir? ¿La orquestación aproximada al propósito musical de Cayetano Pagueras y la función de esa obra en el ámbito de la Catedral de Puebla en 1791 o la instrumentación que fue concebida para otra época, estética, uso y función, con los mayores recursos sonoros de la Catedral de México y expectativas de énfasis por parte del poder imperante (en crisis) en la Nueva España?

Comentaré dos soluciones de interpretación, cada cual acorde a su función. La primera tuvo lugar como parte de una acción de preservación de la partitura y una interpretación históricamente informada acorde con el lenguaje original de la obra. Se promocionó como estreno en Cuba, pues no sabemos si Pagueras trajo la obra consigo desde La Habana o la compuso durante su estancia en Veracruz donde sabemos que permaneció entre marzo y septiembre de 1791.⁴⁷ Tampoco conocemos con exactitud para qué formato fue pensada originalmente, si para el conjunto de músicos que había en La Habana o el de Puebla.

El hecho de que fuera compuesta durante el período de la Ilustración, y transformada en el siglo XIX, complejiza el proceso de su transcripción. Esto requirió plantearse una serie de interrogantes, entre ellas: ¿qué timbres vocales emplear?; ¿de qué instrumentos disponíamos para reproducir lo más fielmente posible la escena musical de antaño?; ¿qué elementos litúrgicos condicionaron la interpretación funcional en la escena religiosa?

Nos sirvió contrastar la formación disponible en la capilla de música de la Parroquial Mayor/Catedral de La Habana con la que Pagueras se relacionaba al menos desde 1778, y que oscilaba, como máximo, entre dos y tres cantores por cuerda, y así lo hicimos en esta grabación con las voces masculinas de la Camerata Vocale Sine Nomine, que dirige la maestra Leonor Suárez, especializada en repertorios antiguos, que emplea las tesituras de tiples, altos, tenores y bajos. Como no abundan en Cuba los contratenores, se sumaron dos mujeres con timbre de soprano, las cuales empastan bien con las voces masculinas y refuerzan esa cuerda tan delicada. En cuanto al instrumental elegimos una formación al estilo clásico, que combina orquesta de cuerdas con instrumentos de viento por pares, estética musical que aborda la orquesta del Instituto Superior de Arte, adjunta al Lyceum Mozartiano de La Habana, conducida por José Antonio Méndez Padrón. Especializada en la difusión de obras de ese período, una interpretación purista requeriría instrumentos históricos que aún no tenemos en Cuba como oboes, cornos y fagotes clásicos. No obstante, si bien se utilizaron instrumentos modernos, sus excelentes músicos dominaban las técnicas de interpretación acordes con el estilo clásico. Así, aunque contemporáneos, los fagotes “cantaron” con las voces,

47. AVCA, AC, Puebla, 24 de julio de 1791, l. 49, ff. 31v-32r y 2 de septiembre de 1791, l. 49, ff. 101r-101v. Proyecto Musicat UNAM, http://www.musicat.unam.mx/actas/Resultados.php?action=acta&B_Cate_Clave=PUE&AcCa_Nombre=pagueras&Cate_Clave=PUE&Regi_Numero=54000590
http://www.musicat.unam.mx/actas/Resultados.php?action=acta&B_Cate_Clave=PUE&AcCa_Nombre=pagueras&Cate_Clave=PUE&Regi_Numero=54000603

como lo haría su antepasado el bajón. Con arcos barrocos se atenuó el sonido de la familia moderna de los violines para lograr el volumen necesario y se emplearon originales de flautas traversas de madera, de la colección del Museo Nacional de la Música de Cuba (Imagen 1).

Imagen 1. *Misa a cuatro voces* (en re mayor) de Cayetano Pagueras, a cargo de la Camerata Vocale Sine Nomine y la Orquesta del Instituto Superior de Arte adjunta al Lyceum Mozartiano de La Habana, bajo la dirección de José Antonio Méndez. Basílica menor de San Francisco de Asís, La Habana, 27 de junio 2013 (foto Néstor Martí).



Su segundo estreno sirvió para redimir aquel momento de horror que solemnizó en la Catedral de México la muerte de Mina. A raíz del restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre La Habana y Washington, el compositor y profesor venezolano/americano Ricardo Lorenz, director del festival Latin IS America, propició su puesta en un concierto realizado en la Michigan State University.⁴⁸ Como se trataba de una gran ocasión, la interpretación estuvo a cargo de un coro de doscientas voces y gran orquesta, dirigidos por David Rayl, asociada a la idea de redimensionar. En esta oportunidad, con el propósito de validar ante esa audiencia las obras del patrimonio

48 . Festival Latin IS America, <https://www.music.msu.edu/latin-is-america/latin-is-america-festival-archive/latin-is-america-festival-2015/university-chorale-and-choral-union>.

musical latinoamericano, sirvió de referente la *performance* de la Catedral de México (1817), que había probado que la factura de la obra permitía el uso aumentado del volumen sonoro. Más allá de la política, aquella noche del 2 de mayo de 2015 la *Misa* sirvió para distender tensiones y compartir el arte entre culturas. Tal y como dije al anunciarla: “*as a gesture of goodwill between our two countries as proclaimed in the text of the Glory: Et in terra pax, hominibus, bonae voluntatis*” (Imagen 2).

Imagen 2. *Misa a cuatro voces* (en re mayor) de Pagueras, a cargo de Choral Union, University Chorale, State Singers y MSU Symphony Orchestra bajo la dirección de David Rayl. Cobb Great Hall, Wharton Center, Michigan State University, 2 de mayo de 2015 (foto Ricardo Lorenz).



Francisco Xavier Mina ha sido considerado por la historia como héroe, y sus restos descansan en el monumento conocido como “Ángel de la Independencia” en la Ciudad de México. Por su parte, la *Misa a cuatro voces* (en re mayor), que fuera escrita por Cayetano Pagueras probablemente para ganar las oposiciones a maestro de capilla de la Catedral de Puebla de los Ángeles, vendida por José Cataño al Cabildo de la

Catedral de México para solemnizar la celebración de acción de gracias por la muerte de un “insurrecto navarro”, adquiere ahora otro significado. Su rescate forma parte de los esfuerzos por reconstruir nuestro pasado musical, que vincula a Cataluña, Cuba y México, que aporta elementos al estudio y validación de la región cultural iberoamericana en el período colonial y se muestra como hecho cultural que aúna la memoria colectiva.

Bibliografía

- Alvarenga, Oneyda. *Música popular brasileña*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- Bourdieu, Pierre y Loïc J. D. Wacquant. *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2008.
- . *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa, 1997.
- Brush, James A., J. M. Webb, John Bradburn y Andrés Terrés y Masaguer. *Diarios: Expedición de Mina (1817)*. Editado por Manuel Ortuño Martínez. Madrid: Trama Editorial, 2011.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Pueblo y Educación, 1989.
- Carredano, Consuelo y Victoria Eli Rodríguez, eds. *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*, vol. 8. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- De Pedro, Antonio E. “Las dos proclamas de Francisco Xavier Mina: de héroes y villanos”. *Historia y Memoria*, Vol. 10 (2015): 129-164.
- Eli, Victoria. “Un tesoro aún inexplorado: la capilla de música de Santiago de Cuba”. *Revista Musical de Venezuela*, Vol. 16, Nº 34 (1997): 65-75.
- Escudero, Miriam. “‘El retorno de las carabelas’: el Conjunto Ars Longa y la performance inculturada de la música colonial hispanoamericana”. En *Músicas coloniales a debate: procesos de intercambio euroamericanos*, ed. Javier Marín López, 597-609. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018.
- . *Cayetano Pagueras y la capilla de música de la Catedral de La Habana. Repertorio litúrgico*, vol. IX. La Habana: Ediciones Boloña, 2013.
- . *El archivo de música de la iglesia habanera de La Merced. Estudio y catálogo*. La Habana: Casa de las Américas, 1998.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.
- Grupo de trabajo de la Sociedad Venezolana de Musicología (AAVV). “Reuniones y eventos musicológicos en Venezuela. Un balance”. *Revista Musicaenclave – SVM*, Vol. 13, Nº 1 (2019). Disponible en: <http://www.musicaenclave.com>

- Lazos, John G. “Catálogos de los acervos musicales de las parroquias de Santiago Chazumba y de San Cristóbal de Suchixtlahuaca, en la sierra Mixteca de Oaxaca, RISM (2013)”. Disponible en: https://www.academia.edu/3641795/_Catalogos_de_los_acervos_musicales_de_las_parroquias_de_Santiago_Chazumba_y_de_San_Cristobal_de_Suchixtlahuaca_en_la_sierra_Mixteca_de_Oaxaca_RISM_2013_
- León, Argeliers. *Del canto y el tiempo*. La Habana: Ed. Pueblo y Educación, 1974.
- Madrid, Alejandro L. *En busca de Julián Carrillo y el Sonido 13*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020.
- Madrid, Alejandro L. y Robin Moore. “Cuestiones de género: el danzón como un complejo de performance”. *Boletín Música*, Vols. 42-43 (2016): 3-55.
- Marín López, Javier. “Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas (1762/63-después de 1816)”. *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, Vol. 2 (2007): 14-31.
- Mendívil, Julio. *En contra de la música*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2016.
- Ortiz, Fernando. *Los factores humanos de la cubanidad*. La Habana: Impreso por Molina y cia., 1940.
- . *Los instrumentos de la música afrocubana*, 5 vols. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952-1955.
- Ortuño Martínez, Manuel. *Vida de Mina. Guerrillero, liberal, insurgente*. Madrid: Trama Editorial, 2008.
- Piekut, Benjamin. “Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques”. *Twentieth-Century Music*, Vol. 11, N° 2 (2014): 191-215.
- Solà, Àngels. “La expedición de Mina (1817) en la historiografía mexicana”. *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 51, N° 2 (1989): 361-376.
- Sorá, Gustavo. *Editar desde la izquierda en América Latina: la agitada historia del Fondo de Cultura Económica y de Siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2017.
- Stanford, Thomas. *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores, 1*. Ciudad de México: E. Thomas Stanford, 2002.
- Vera, Alejandro. “¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico”. *Latin American Music Review*, Vol. 31, N° 1 (2010): 1-39.
- . “Trazas y trazos de la circulación musical en el virreinato del Perú: copistas de la Catedral de Lima en Santiago de Chile”. *Anuario Musical*, Vol. 68 (enero-diciembre 2013): 133-168.

Referencias cinematográficas

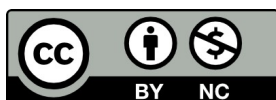
- Anderson, Paul Thomas. *Magnolia*. New Line Cinema, 1999.
- González Iñárritu, Alejandro. *Babel*. Central Films, 2006.

“El final que nunca acaba”, o la vida póstuma de los músicos

Sergio Ospina Romero

Revista Argentina de Musicología, Vol. 22 Nro. 1 (2021): 77-99

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

“El final que nunca acaba”, o la vida póstuma de los músicos

A pesar de todos los esfuerzos que se puedan hacer para dar cuenta de la vida de un personaje, muchas cosas quedan inconclusas al escribir una biografía. A la vez que la muerte de una persona suele dejar en evidencia varios asuntos pendientes o sin resolver, las biografías a menudo son solamente el relato inacabado de una vida. Al tener en cuenta las interacciones de los vivos con el legado de los muertos y la forma en la que el pasado se recrea constantemente en virtud de dichas interacciones, es claro que también hay una vida para los muertos (entre los vivos) después de la muerte. Este artículo examina las posibilidades analíticas y los retos epistemológicos que nos presenta el universo de las vidas póstumas de los músicos. Los convidados incluyen a Chano Pozo, Selena, Luis A. Calvo, Nat King Cole, Julián Carrillo, Clara Schumann, Johannes Brahms, y un par de personajes de películas. Al menos tres asuntos resultan cruciales: la necesidad de extender los límites de la agencia humana hacia lo póstumo y lo intramundano, la falsificación inherente a todos los esfuerzos por re-crear una vida, y el carácter transhistórico de la música y de las vidas de los músicos.

Palabras clave: biografía, vidas póstumas, agencia, re-creación, colaboraciones intramundanas

“The Ending that Never Ends” or The Posthumous Life of Musicians

No matter how comprehensive a biography seems to be, it is but the unfinished account of a life—just like someone’s death usually makes evident a series of pending issues. By taking into account the interactions of the living with the legacy of the dead and the way in which the past is continually reenacted and refashioned by virtue of those interactions, it is clear that there is also a social afterlife for the dead among the living. This article examines the analytical and epistemological challenges surrounding the study of musicians’ afterlives. Considering the lives and afterlives of Chano Pozo, Selena, Luis A. Calvo, Nat King Cole, Julián Carrillo, Clara Schumann, Johannes Brahms, and a couple of movie characters, at least three issues loom large in the article: the need of extending the limits of human agency towards the afterlife and the intermundane realm, the acts of forgery that are inherent to any attempt to reenact a life, and the transhistorical character of music and musicians’ lives.

Keywords: biography, musical afterlives, agency, reenactment, intermundane collaborations

El 3 de diciembre de 1948, luego de casi dos años descollando en la escena del jazz en Nueva York, el virtuoso percusionista cubano Luciano “Chano” Pozo fue asesinado en Río Café and Lounge, un bar de Harlem, en la calle 111 y Avenida Lenox. Unos testimonios refieren que un soldado retirado llamado Eusebio Muñoz, y conocido localmente como “el cabito”, mató al famoso congüero como represalia por haberlo defraudado en un negocio con drogas. “¿Conseguiste la manteca? (refiriéndose a la droga)”, le habría preguntado “el cabito”, y luego que Chano le confesase con cierto desdén que no tenía ni la droga ni el dinero, su interlocutor simplemente le disparó de frente, a sangre fría. Otras versiones indican que fue el asesino el que defraudó a Chano en primer lugar, vendiéndole una bolsa con marihuana falsa, y que tal desagravio habría iniciado el pleito que terminó con la muerte del percusionista. Incluso, hay historias que, al margen de estas querellas por drogas, aseveran que fue por revelar unos “toques secretos” de tambores propios de la tradición afrocubana, o por incumplir una promesa al orisha *Changó* que Chano encontró la muerte.¹

Se trató de un final trágico para un músico que apenas rondaba los treinta y tres años. Para entonces Chano ya era una celebridad transnacional en virtud de diversas faenas musicales —entre ellas su asociación con el famoso trompetista de jazz Dizzy Gillespie. Antes de su paso por Nueva York, Chano ya era un compositor y un intérprete destacado en el mundo del jazz y la música latina en Cuba, habiendo superado incontables obstáculos personales. Era, sin duda alguna, un músico para quien muchos auguraban un futuro brillante. Sin embargo, aunque tal futuro nunca llegaría a ser, su fatal desenlace no implica necesariamente el final de la historia de su vida. Aunque la mayoría de las biografías terminan con la muerte de los personajes, lo que fue de ellos durante el tiempo en que vivieron y la forma en que se cuentan sus vidas sigue afectando al mundo después de su muerte. Dicho de otro modo, si bien sus cuerpos yacen inmóviles en sus sepulcros, las interacciones con su legado constituyen una extensión de su vida, algo así como otra vida después de la muerte. Por tanto, al escribir una biografía o reconstruir una escena particular en la vida de alguien no se trata

1. Rebeca Chávez, dir., *Buscando a Chano Pozo* (Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas, s.f.); Leonardo Acosta, *Cubano Be, Cubano Bop: One Hundred Years of Jazz in Cuba* (Washington, DC: Smithsonian Books, 2003); Jairo Moreno, “Bauzá-Gillespie-Latin/Jazz: Difference, Modernity, and the Black Caribbean”, en *The Afro-Latin@ Reader: History and Culture in the United States* (Durham, NC: Duke University Press, 2010), 184-185; Jason Borge, *Tropical Riffs: Latin America and the Politics of Jazz* (Durham, NC: Duke University Press, 2018), 135; Christopher Washburne, *Latin Jazz: The Other Jazz* (Nueva York: Oxford University Press, 2020).

simplemente de descubrir qué ocurrió —o cómo ocurrieron las cosas— sino de establecer las condiciones a partir de las cuales la vida que vivió puede proyectarse en su vida (entre los vivos) después de la muerte.

De la vida de Chano Pozo, por ejemplo, hay varios relatos disponibles. Pero también hay canciones. En un disco de 1951, ya cantaba Benny Moré: “Qué sentimiento me da / Cada vez que yo me acuerdo / De los rumberos famosos / Qué sentimiento me da / Oh Chano, murió Chano Pozo ... Sin Chano yo no quiero baila’ / Pero no puedo má’ / Cosa buena yo no voy má’, eh! / A la rumba yo no voy má’ ...”² La canción no solo estaba cargada de nostalgia por la muerte prematura de Chano sino reforzaba la sensación de una carrera musical truncada muy pronto, y con ello, la de una tragedia tan lamentable como para poner en riesgo incluso la continuidad de la música latina, o al menos, para que cualquier esfuerzo musical subsecuente en Cuba tuviese a Chano y a su tragedia como referentes ineludibles. No se trataba simplemente de pasar la página y seguir adelante. Desde el momento de su muerte, Chano empezó un nuevo trasegar como una figura legendaria, y por momentos, mítica. Las resonancias de su legado, como era de esperarse, trascendieron el ámbito musical. Pocos años después, Chano Pozo y el mismo Benny Moré se convertirían en heraldos de la Revolución Cubana, en tanto cubanos ejemplares y modelos de “cubanía” —el primero como un héroe joven caído en territorio enemigo y el segundo como un artista fiel que, a pesar de su celebridad internacional, decidió regresar a la isla.³ Por su parte, el famoso escritor cubano Guillermo Cabrera Infante (1929-2005), inmortalizó en su novela *Tres Tristes Tigres* (1967) uno de los gestos musicales más peculiares de Chano: la canción “Blen, blen”, que de principio a fin no dice más que “Blen, blen, blen, blen, blen” en una secuencia incesante con el ritmo de la clave 3:2 del son cubano. Al tenor de lo que es en esencia una recreación literaria de la vida nocturna en La Habana en los años 50, Cabrera Infante transcribe lo que él considera la partitura de la canción, esto es, una página entera con nada más que esas sílabas.⁴ O quizás sea más acertado decir que le dio un nuevo sentido literario y sociocultural —o una nueva vida— a lo que otrora fuera solamente un comentario musical.

Para escribir una biografía, o para contar una vida en una película o un documental, hay varias estrategias narrativas disponibles. Hay quienes prefieren

2. Benny Moré, “Rumberos de ayer”, *Benny Moré y su conjunto*, RCA Victor 23-5643, 1951.

3. Borge, *Tropical Riffs*, 146-157.

4. Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* (Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1990), 250.

comenzar desde el nacimiento del personaje y progresar poco a poco hasta su muerte, mientras otros optan por aplicar diversos saltos temporales, entre ellos, empezar por algún momento al final de la vida para ir luego al comienzo y entonces avanzar en orden hasta encontrarse con el punto donde se empezó a contar (o recordar) la vida; o presentar un mosaico más o menos aleatorio de épocas que en conjunto permiten atar cabos y saber quién fue y qué fue del protagonista. Ejemplos de éstas y otras peripecias a la hora de contar la historia de una vida abundan por doquier. En cualquier caso, por lo general se asume la muerte biológica como el final de la vida, y por tanto, el final de la historia que se está contando. No obstante, al tener en cuenta las implicaciones potenciales de la vida que se vivió sobre el mundo que sobrevive al muerto, es claro que la muerte no es sino un acontecimiento más de la vida, en un sentido extendido; un acontecimiento que separa dos grandes etapas de agencia vital: la vida como tal y cierta suerte de vida póstuma. Aunque no lo parezca, son en realidad dos caras de una misma moneda. Por tanto, cuando las biografías se limitan al tránsito vital que termina en la tumba pierden de vista un vasto segmento del trasegar y del alcance de los personajes en cuestión.

En las líneas que vienen a continuación examino algunas de las posibilidades analíticas y algunos de los retos epistemológicos que nos presenta el universo de las vidas póstumas de algunas celebridades en el mundo de la música. Tomando como punto de partida el estudio de Deborah Paredez sobre la cantante Selena (1971-1995) y mi propio trabajo en torno al compositor Luis A. Calvo, mi discusión se concentra en la performatividad de recordar a los muertos y las implicaciones de ello para la producción de biografías musicales.⁵ Para el caso de Calvo, este artículo es, en cierta medida, una secuela de su biografía. Pero además de Chano Pozo, Selena y Luis A. Calvo, los convidados también incluyen a Nat King Cole, Julián Carrillo, Clara Schumann, Johannes Brahms, y un par de personajes de películas. Al menos tres asuntos resultan cruciales en la presentación: la necesidad de extender los límites de la agencia humana hacia lo póstumo y lo intramundano, la falsificación inherente a todos los esfuerzos por re-crear una vida, y el carácter transhistórico de la música y de las vidas de los músicos.

5. Deborah Paredez, *Selenidad: Selena, Latinos, and the Performance of Memory* (Durham, NC: Duke University Press, 2009); Deborah Paredez, "Remembering Selena, Re-Membering Latinidad", *Theatre Journal*, Vol. 54, N° 1 (2002): 63-83; Sergio Ospina Romero, *Dolor que canta. La vida y la música de Luis A. Calvo en la sociedad colombiana de comienzos del siglo XX* (Bogotá: ICANH, 2017).

De *afterlives* y otros excesos

Investigar una vida para escribir una biografía es una labor que a menudo le hace justicia a aquel credo antropológico, famoso en los años 90, de “seguir” el objeto de estudio a donde sea necesario. Usando como ilustración la revolucionaria película de Dziga Vértov *El hombre de la cámara* (1929) —en la que un camarógrafo sigue múltiples escenas cotidianas en distintas ciudades soviéticas bajo la premisa de que el cine puede ir prácticamente a cualquier parte— George Marcus insistía en que la etnografía era también, en esencia, un asunto de seguir personas, objetos, historias, conflictos, ideas, metáforas, discursos y vidas.⁶ En efecto, para conocer realmente al personaje cuya vida se pretende retratar hay que seguir sus huellas por todos lados, casi como recorriendo de nuevo sus pasos, hablar con aquellos que lo conocieron personalmente —cuando aquello sea factible— y recopilar cuanto documento sea posible. Con esos insumos habrá que reconstruir —o mejor, recrear— su vida. A menudo, sin embargo, de todo lo que se consigue es mucho más lo que queda por fuera de la biografía que lo que llega a incluirse. Con frecuencia, tales excesos del archivo que se amasa (y que no llega a utilizarse) tienen que ver con asuntos relacionados con su vida después de la muerte: documentos personales, legales y judiciales sobre herencias, sucesiones, pleitos por derechos de autor, y un sinnúmero de cuestiones profesionales y domésticas; vestigios de homenajes, seguidores, publicaciones y artefactos para recordarlo; y hasta escritos producidos por otros biógrafos. Para el investigador cuya agenda se limita a la temporada durante la cual el personaje vivió sobre la tierra, tales cuestiones son irrelevantes y pueden incluso representar un estorbo. Pero en ocasiones pueden resultar tan importantes como aquello que concierne a la vida misma.

Para empezar, lo que se sabe —o se piensa que se sabe— sobre la vida de una persona es muchas veces fruto de lo que al respecto se empezó a construir y reconstruir luego de su muerte, con todas las libertades interpretativas y recreativas del caso. Por tanto, para poder entender una vida, inevitablemente hay que recurrir a su vida póstuma —o su *afterlife*— pues de otro modo se corre el riesgo de tomar como fuentes o relatos transparentes lo que en realidad son elaboraciones y reelaboraciones mediadas por distintas circunstancias, personas y motivaciones. Además, en tanto los muertos son recordados al comparecer en grabaciones, videos y relatos de distinta índole o sus

6. George E. Marcus, “Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography”, *Annual Review of Anthropology*, Vol. 24, N° 1 (1995): 95-117.

legados son preservados y revitalizados de una forma u otra, es claro que siguen teniendo una función social entre los vivos. En buena medida, como también anota Jonathan Sterne, el desarrollo de las tecnologías de grabación sonora fue producto de una cultura que desde hace varios siglos venía haciendo todo lo posible por preservar sus muertos y la participación de estos en la vida social —desde el embalsamamiento y la canonización hasta la construcción de estatuas y museos.⁷ Sin duda, la preservación y reproducibilidad de sus voces y actuaciones —y en última instancia de su performatividad— en registros de audio y video refuerza la persistencia de su operatividad e instrumentabilidad social aun cuando sus cuerpos ya sean cenizas o reposen bajo tierra.

Al preguntarse sobre el espinoso asunto de la “agencia” de los muertos, Jason Stanyek y Benjamin Piekut concluyen que la agencia no es simplemente un asunto del “aquí y ahora” y que tampoco depende de la funcionalidad biológica del cuerpo. Dado que el concepto de agencia implica en esencia los efectos futuros de acciones pasadas, entonces “tener un futuro significa tener un efecto”.⁸ Aunque el cuerpo esté muerto, todavía es posible ser un actor social. La vida social después de la muerte, en especial para el caso de celebridades en el mundo de la música, supone una extensión de los límites de la acción corporal. Dicha extensión, a su vez, establece las condiciones y el alcance de su agencia póstuma en la forma de una amplia gama de intervenciones performáticas y al tenor de diversas formas de capital simbólico, económico y cultural. Así, por ejemplo, Stanyek y Piekut consideran que los proyectos discográficos que reúnen voces grabadas de artistas que ya murieron con voces de artistas vivos —por medio de tecnologías como el *multitracking*— para producir duetos póstumos, son efectivamente ejemplos de “colaboraciones intramundanas” y de la continuidad de la agencia de los músicos aún después de morir. Grabaciones exitosas de este tipo, como la que en 1991 juntó a Natalie Cole con su padre Nat King Cole —quien había muerto casi tres décadas antes—, ponen en evidencia la capacidad de los músicos de seguir generando no solo réditos económicos sino seguidores, emociones, diversas iniciativas de “necromarketing” y hasta nuevas composiciones.⁹

7. Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham, NC: Duke University Press, 2003), 292.

8. Jason Stanyek y Benjamin Piekut, “Deadness: Technologies of the Intermundane”, *TDR: The Drama Review*, Vol. 54, N° 1 (2010): 18. Ver: Benjamin Piekut, “Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques”, *Twentieth-Century Music*, Vol. 11, N° 2 (2014): 191-215.

9. Stanyek y Piekut, “Deadness”, 28-32.

Siguiendo el derrotero de Stanyek y Piekut, Alejandro L. Madrid ha estudiado la forma en que se han revitalizado, desde la segunda mitad del siglo XX, las ideas y el legado musical de Julián Carrillo (1875-1965) —el famoso compositor mexicano que incursionó en el ámbito de la microtonalidad con su propuesta de “el Sonido 13”.¹⁰ Artistas diversos —como Estrella Newman, Marisa de Lille, David Espejo, Oscar Vargas y Armando Nava— y movimientos artísticos como el de la “nueva mexicanidad” han incorporado y adaptado los planteamientos del Sonido 13 a faenas creativas relacionadas con distintos ámbitos y universos de sentido, desde la música experimental hasta la Nueva Era y el indigenismo. Se trata, sin duda, de otro caso de colaboración o “conexión” intramundana. Aunque esté muerto, Carrillo provee “una validación discursiva a los vivos”, pero al mismo tiempo, “en el espíritu intramundano de la colaboración, las acciones de los vivos pueden resultar la base para la validación de los muertos, y la reconfiguración de aquellos proyectos que la mortalidad pudo haber puesto en pausa”.¹¹ Aquí resulta crucial enfatizar la etimología propia de la palabra “colaboración” (*co-laborare*), en tanto no se trata simplemente de un trabajo en equipo entre vivos y muertos sino de un escenario material de producción de capital que, en términos marxistas, es forjado en virtud de aquella “sustancia” creadora de valor mercantil que es el trabajo —y que en este caso se produce a partir del vínculo intramundano entre dos trabajadores.¹²

No solo se sigue teniendo agencia después de morir, sino que esta agencia en conjunción con otras agencias —humanas y no humanas— forjan la “recreación” —o el *reenactment*— de la vida que se vivió. En otras palabras, una biografía (o cualquier otro tipo de producto audiovisual diseñado para contar la historia de una vida) no es simplemente un suceso narrativo sino el fruto de una colaboración intramundana entre el personaje que murió —en tanto sigue teniendo agencia— y su biógrafo. Y en ese sentido, una biografía es, en esencia, un tipo de recreación de una vida, como también lo son otras formas de materializar los recuerdos y la memoria en museos, películas, series de televisión o programas de concierto. Al igual que los casos más populares y emblemáticos de recreación histórica —como la teatralización de eventos históricos particulares o las ferias y *performances* sobre temas inspirados en “épocas” como la

10. Alejandro L. Madrid, *En busca de Julián Carrillo y el Sonido 13* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020).

11. *Ibid.*, 369.

12. Karl Marx, “Commodities (The Capital, Chapter 1)”, en *The Portable Karl Marx*, ed. Eugene Kamenka (Nueva York: Viking Press, 1983), 440-443.

Edad Media y el Renacimiento— las biografías “a menudo rayan con la fantasía de un juego de roles en su apropiación elástica tanto del pasado real como del pasado imaginado”.¹³ Pensar (y repensar) las biografías que escribimos a partir de estas ideas puede ofrecer una nueva perspectiva para interpretar esas vidas, su música y el legado de sus carreras en las generaciones y las audiencias que vinieron después.

Calvo después de Calvo, o la persistencia del *Dolor que canta*

Luis Antonio Calvo murió un domingo de 1945, en una tarde por demás calurosa, luego de dos meses de agonía intensa. Aunque Calvo tuvo lepra, y tal fue la razón que lo obligó a vivir casi tres décadas confinado en un lazareto, no murió de esta enfermedad. Múltiples quebrantos en diversas partes del cuerpo se le fueron sumando a una afección hepática cada vez más crónica y dolorosa. El reumatismo, que lo venía agobiando desde hacía dos años, tampoco lo dejaba en paz; y el dolor físico venía acompañado de la frustración de no poder tocar el piano ni escribir su música, aun cuando la inspiración —según contaba su esposa— le seguía fluyendo a borbotones. Tras sucesivos y violentos espasmos, que lograban alarmar a todos a su alrededor, y una larga temporada en el hospital bajo un estado febril y religioso intenso, los últimos alientos de vida que le quedaban se los llevó una nefritis aguda. A las tres de la tarde, tomando la mano de su esposa y al amparo del equipo médico, de un policía que habían comisionado para custodiarlo y de una pequeña multitud de admiradores congregados afuera del hospital, expiró pronunciado lo que todavía se cree que fueron sus últimas palabras: “¡El final... un final que nunca acaba!”.¹⁴

La noticia de su muerte corrió como pólvora. Al día siguiente, el presidente de Colombia Alfonso López Pumarejo expidió un decreto para honrar “la memoria del artista Luis A. Calvo”, refiriéndose a éste como “ilustre compositor y afortunado intérprete del sentimiento musical del pueblo colombiano”. “[S]us numerosas obras”, decía a continuación el decreto, “han contribuido eficazmente al enriquecimiento del arte nacional y a la divulgación de la música colombiana en el exterior ... y su vida fue ejemplo de austera resignación y de meritorio esfuerzo en beneficio de la cultura patria”.¹⁵ Incluso, tres años después, el gobierno estableció una ley para honrar la memoria de Calvo, prometiendo además una cuantiosa suma de dinero para adquirir

13. Vanessa Agnew, “Introduction: What Is Reenactment?”, *Criticism*, Vol. 46, N° 3 (2004): 328.

14. Ospina Romero, *Dolor que canta*, 227-231.

15. Decreto 1034 de 1945 (23 de abril). Presidencia de la República. Ministerio de Educación Nacional.

“los derechos artísticos respecto a la obra musical”.¹⁶ Aunque habría motivos de sobra para dudar del cumplimiento de estas disposiciones gubernamentales, se trató por cierto del comienzo de la consolidación de Calvo como emblema nacional y muerto ilustre. Si bien ya era reconocido y celebrado como figura pública desde muchos años antes de su fallecimiento, su nombre venía ahora revestido con el manto de deferencia que suele recaer sobre la memoria de los difuntos insignes, en el proceso de mitificación de los llamados “héroes de la patria”.¹⁷

De aquel panteón de celebridades son más conocidos algunos militares y caudillos políticos que se encuentran honrados por doquier en estatuas, monumentos, libros, fiestas cívicas y otros dispositivos de la memoria histórica. Aunque menos famoso que Simón Bolívar, Rafael Reyes o el propio López Pumarejo, Calvo empezó a perfilarse luego de su muerte dentro del mausoleo nacional de artistas legendarios. Incluso se han hecho estatuas de él, como la que todavía reposa en el centro de la plaza principal de lo que un siglo atrás fuese el lazareto de Agua de Dios.¹⁸ A pesar de la interrupción de sus funciones biológicas, Calvo siguió fungiendo como un actor social en el mundo de los vivos. Desde el día de su funeral, su nombre, su imagen, la historia de su vida y su música han tenido efectos evidentes en incontables personas, circunstancias y escenarios culturales. Sin duda, la consideración de su vida difícilmente termina con el 22 de abril de 1945, cuando dejaba tras sí una estela de sesenta y dos años y medio, y casi tres centenares de composiciones.

En septiembre de 2010 visité Agua de Dios por primera vez. Lo que otrora fuese una colonia de enfermos de lepra, cercada con un alambre de púas como medida de seguridad y símbolo inmovible de la separación entre el mundo de los sanos y el “país del dolor”, es ahora un municipio con cerca de 12.000 habitantes. La memoria de Calvo está asociada con casi todos los lugares del pueblo: el hospital, la catedral, la alcaldía, la plaza central, la biblioteca, el cementerio, el desconcertante museo de la lepra, y por supuesto, la que solía ser la casa del compositor y en donde ahora funciona el Museo Luis A. Calvo. El cementerio parece ser un reflejo de la trascendencia o la estatura social de los difuntos, algo así como la persistencia de los privilegios materiales

16. Ley 27 de 1948 (29 de octubre). Congreso de Colombia.

17. Bernardo Tovar, “Porque los muertos mandan. El imaginario patriótico de la historia colombiana”, en *Identidad en el imaginario nacional. Reescritura y enseñanza de la historia*, ed. Javier Pérez Siller y Verena Radkau García (Ciudad de México: Universidad Autónoma de Puebla, Instituto Georg-Eckert, 1998), 421-441.

18. Ospina Romero, *Dolor que canta*, 231-232.

de esta vida en las formas de ornamentar la existencia en el más allá —un distrito de sepulcros tan caótico como jerárquicamente organizado. Al fondo, una sólida estructura que hace las veces tanto de mausoleo de honor como de capilla, domina todo el lugar. Al mirar con atención resulta claro que fue designado para acoger los restos mortales de los sacerdotes católicos más distinguidos del pueblo. Curiosamente, sin embargo, la tumba de Calvo se encuentra también en ese mausoleo y es, evidentemente, la más prominente de todas. Mientras las lápidas de los religiosos están en un muro o al nivel del suelo, la tumba de Calvo es la única estructura elevada, con cuatro columnas conectadas entre sí por una cadena, y delicadamente decorada con una cruz, un arpa y los primeros dos compases de su *Intermezzo No. 1* —sin duda la más emblemática de todas sus composiciones y una de las piezas más populares en Colombia durante el siglo XX.

Justamente, el funeral de Calvo fue un evento masivo en Agua de Dios, según se puede apreciar en una colección de fotografías. La cámara de velación, organizada aparentemente en la catedral o en el propio hospital, estaba saturada de flores y custodiada por policías. Una multitud, la mayoría enfermos de lepra vestidos para la ocasión con camisas blancas, se reunió para acompañar la larga procesión al cementerio, que encabezaba el ornamentado ataúd de Calvo y una banda de cerca de veinte músicos, engalanados también de blanco de los pies a la cabeza. Dos años antes de morir, Calvo se había casado con Ana Rodríguez, una mujer treinta años más joven que él, y quien vivió cuarenta y cinco años más después de la partida de Calvo —siendo conocida localmente como “la viuda de negro” en vista del luto estricto que guardó por el resto de su vida. Al hablar de Calvo, por lo general lo hacía en tercera persona y con la deferencia de expresiones como “el maestro”. Su veneración por la memoria de Calvo resultaba evidente, entre otras cosas, por la transformación de su casa en una galería consagrada al compositor, su meticulosidad para preservar cualquier cosa relacionada con su vida —desde documentos personales y publicaciones de prensa hasta ropa y artículos de aseo personal— y sus incesantes iniciativas y batallas de todo tipo para que Calvo fuese recordado y honrado en todas las formas posibles. De hecho, ella fue la principal beligerante en el largo proceso que terminó en 1974 con la edificación de la estatua de Calvo en Agua de Dios —en un evento masivo en el que participaron diversas celebridades del mundo académico, artístico y político del país.

De todo ello y más da cuenta el archivo de Calvo. Desde su exceso documental, en tanto trasciende lo que en principio parecería ser relevante para la biografía, las

secciones del archivo concernientes con la vida de Calvo después de Calvo parecen por momentos más abundantes, intrigantes y abrumadoras que los vestigios relacionados directamente con la vida que vivió antes de morir. Cuando escribí mi primer libro sobre Calvo, una biografía relativamente convencional desde ciertos puntos de vista, no le presté mayor atención a dichos excesos del archivo ni al *afterlife* de Calvo. Tampoco hice mención de ello salvo en unas pocas notas al pie de página, esto es, el tratamiento académico habitual a excesos temáticos similares. Sin embargo, los asuntos relacionados con su vida póstuma y los materiales del archivo que apuntan en dicha dirección a menudo me generan más preguntas y se presentan con más misterios que su vida misma. Entre ellos se encuentran, por ejemplo, los vaivenes relacionados con la producción y recepción de una telenovela sobre Calvo en 1981, un asunto al que dedicaré algunas líneas en la siguiente sección.

Sin lugar a dudas, Calvo no solo ha sido uno de los músicos colombianos más emblemáticos del último siglo, sino el más famoso de todos los enfermos de lepra que ha tenido el país; y por eso mismo, hasta el día de hoy, el ciudadano más celebrado en la historia de Agua de Dios. Lo de “ciudadano” no es un desacierto ni una exageración. En virtud de la normatividad imperante en Colombia a comienzos del siglo XX, que legalizaba la segregación, el confinamiento y muchas otras prácticas crueles contra las víctimas del “mal de Hansen”, ser exiliado a Agua de Dios implicaba un desarraigo radical del mundo social de los sanos, y con ello, incluso la pérdida, en la práctica, de la ciudadanía colombiana. Entre diversos y a veces inenarrables vejámenes, a los enfermos de lepra se les expedía un nuevo documento de identificación (o cédula) que los distinguía como tales. En Agua de Dios funcionaba una moneda distinta a la moneda nacional —la famosa “coscoja”— y hasta funcionaba una policía especial de policías enfermos, sin mencionar la captura y reclusión indefinida de los enfermos, el abandono sistemático de parte del Estado, las condiciones lamentables de muchos servicios públicos y el proceso de “desinfección” (y estigmatización) a que debía someterse cualquiera que cruzase los umbrales del lazareto. No en vano, como vimos, se le conocía como el “país del dolor”.¹⁹

No existe prácticamente ningún recuento sobre Agua de Dios que no mencione a Calvo de una forma u otra, de la misma manera que todas las consideraciones sobre

19. Ver Diana Obregón Torres, *Batallas contra la lepra: estado, medicina y ciencia en Colombia* (Medellín: Universidad EAFIT, 2002); Hugo Sotomayor Tribín, *Historia de la lepra en Colombia* [escrito en versión electrónica. s.l.: s.e., s.f.]; Ospina Romero, *Dolor que canta*, 131-177.

Calvo o su música están inevitablemente acompañadas por referencias a su enfermedad y su encierro en el leprocomio. Calvo es todavía una celebridad nacional pero en Agua de Dios es un ícono local, casi inherente ya a la identidad cultural e histórica del municipio. Con todo, los matices de su mitificación y las faenas performáticas para recordarlo han fluctuado y cambiado mucho en las décadas que han pasado desde su muerte. Por un lado, la consternación nacional a causa de su agonía y su fallecimiento en 1945 dio paso pronto a una relativa desaparición del escenario mediático, si bien, al mismo tiempo, durante la segunda mitad del siglo XX fue consolidándose poco a poco como uno de los compositores colombianos más representados en programas de concierto, proyectos discográficos, festivales de música, y hasta en el currículo de muchos estudiantes de piano. Por otro lado, cada cierto tiempo, en virtud de la conmemoración de alguna efemérides o de iniciativas institucionales, Calvo reaparece como figura pública, revitalizando y resignificando su popularidad a veces de formas inesperadas —como fue el caso de los eventos, grabaciones y publicaciones gestados a comienzos de los años ochenta con motivo de los cien años de su nacimiento, la amplia difusión de la telenovela sobre su vida, y la diversidad de edificios, auditorios, instituciones y festivales a lo largo y ancho del país que llevan su nombre.

En Agua de Dios, sin embargo, el culto a Calvo ha sido una práctica performática constante. Recordarlo ha sido una de las políticas de autorepresentación más estables del municipio y una fuente casi inagotable de capital simbólico. Honrar su memoria no es solo un asunto de celebrar sus proezas musicales, sino de enfatizar su condición de músico enfermo en el exilio; y a menudo, ambas cosas van de la mano. Si, como muestra Deborah Paredez, la devoción póstuma a Selenia se consolidó en virtud de su reconocimiento como “la chica del barrio”²⁰ —esto es, como una celebridad que no ocultaba su origen humilde— el fervor por Calvo se inspira en la evocación de su estoicismo y resignación: cuando la lepra fue confirmada en su cuerpo, se confinó en el lazareto como cualquier otro colombiano pobre de la época; aunque conservando su estatus de celebridad, vivió y murió como leproso en medio de leprosos. Mientras vivió en Agua de Dios, Calvo usaba con frecuencia su imagen e influencias para abogar frente a los medios e instituciones nacionales en favor de las necesidades de sus compatriotas enfermos y, de igual forma, cada vez que figuraba en la prensa o en la radio también el lazareto se hacía visible. En su vida póstuma los diversos actos para recordarlo han sido,

20. Paredez, *Selenidad*, 78-79; Ospina Romero, *Dolor que canta*, 170-177.

por antonomasia, oportunidades para recordar la atroz historia de estigmatización, destierro e indiferencia que vivieron —y todavía viven— los enfermos de lepra en Colombia.

Vidas póstumas: entre la recreación y la falsificación

Big Fish y *Mr. Nobody* son dos películas sobre personajes cuyas narrativas sobre el curso de sus vidas están plagadas de contradicciones, exageraciones y episodios tan llenos de fantasía que resultan in-creíbles para sus interlocutores. En *Big Fish*, luego de llevar toda la vida escuchando a su padre contar historias personales que incluyen gigantes, hazañas sobrehumanas, y seres que parecen sacados de un cuento de hadas, el hijo de Edward Bloom, frustrado por no poder distinguir la ficción de la realidad en la vida de su padre, le pide que le cuente cómo realmente ocurrieron las cosas: “Papá, no tengo idea quién eres porque nunca me has contado un solo dato real ... tú cuentas mentiras entretenidas”. Incluso, en medio de su ofuscación, lo compara con Santa Claus y el conejo de Pascua: “encantadores pero falsos”.²¹ Con todo, fue justamente su hijo el encargado de investigar, reconstruir y contar la historia de su vida. Por otra parte, cuando Nemo Nobody se acerca a su cumpleaños ciento diechocho y relata su vida en una entrevista, diferentes versiones sobre sí mismo salen a la luz al mismo tiempo, con carreras, esposas e hijos distintos, e incluso con distintas formas de morir —como si se tratase de muchas vidas superpuestas en la biografía de una sola persona. El reportero, evidentemente confundido luego que Nemo se contradijese de nuevo en su historia, solo atina a decir: “No entiendo. ¿Elise murió o no murió? No puedes haber tenido hijos y no haberlos tenido ... Todo lo que dices es contradictorio. No puedes haber estado en dos lugares al mismo tiempo ... De todas esas vidas, ¿cuál es la correcta?”, a lo cual Nemo simplemente responde: “Cada una de esas vidas es la correcta. Cada sendero es el sendero correcto. Todo pudo haber sido cualquier otra cosa y tendría el mismo sentido”. Todavía preso de la consternación, el reportero sigue expresando su frustración: “No puedes estar muerto y aún estar aquí”.²² Pero, efectivamente, lo estaba.

En su crítica de *Mr. Nobody* para *The Washington Post*, Michael O’Sullivan asegura que “Nemo no solamente parece tener la habilidad de retroceder en el tiempo y corregir errores pasados, sino aparentemente también puede fraccionarse, como una

21. Tim Burton, dir., *Big Fish* (Columbia Pictures, 2003), 1:20:10. Todas las traducciones son del autor a menos que se especifique lo contrario.

22. Jaco Van Dormael, dir., *Mr. Nobody* (Pan-Européenne, 2009), 2:05:00.

ameba, en múltiples versiones de sí mismo”.²³ En buena medida con las biografías pasa lo mismo. No se trata simplemente de establecer cuál es la versión correcta entre las opciones disponibles, sino de examinar una multiplicidad de fuentes y testimonios con respecto a la vida en cuestión e imaginar escenas y mundos posibles. Las historias de vida de Chano Pozo, Selena, Nat King Cole, Julián Carrillo, Luis A. Calvo, e incluso, de Edward Bloom y Nemo Nobody son simultáneamente una reinscripción del pasado y un simulacro del futuro. En ese sentido, aunque la identidad de la biografía como actividad académica ha fluctuado entre los pasillos de la literatura y la historia en un trasegar incesante de amores y odios epistemológicos, la verdad es que escribir una biografía implica cierta reconciliación de ambos mundos pero termina a la larga siendo más un reflejo de las paradojas irreconciliables del segundo de ellos: la historia no es el pasado sino lo que los historiadores han hecho de él, y nunca se trata solamente del pasado.²⁴ En efecto, recordar una vida es el primer paso para producir una vida póstuma, o un *afterlife*. Como también anota Deborah Paredez, involucrarse activamente con una celebridad muerta revela “el *proceso* por medio del cual las historias cívicas y las identidades son forjadas [o falsificadas] y reimaginadas”.²⁵ Todas las iniciativas por recordar una vida —desde escribir biografías y hacer películas hasta construir estatuas y museos— implican, por un lado, la recreación de su pasado a partir de un ejercicio de olvido selectivo. Por otro lado, en tanto constituyen evocaciones de lo que pudo haber sido esa vida —por ejemplo, si Chano no hubiese muerto tan joven— suponen la consideración de cuáles podrían ser los efectos potenciales de su agencia póstuma. Al igual que con Edward Bloom o Nemo Nobody, su condición de posibilidad futura depende de la falsificación de sus memorias.

Se quiera o no, una biografía es un acto de falsificación. Eso no significa que el biógrafo deliberadamente mienta o manipule los datos para presentar una imagen o un relato distorsionado —aunque evidentemente hay quienes hacen biografías de ese modo. Una biografía es una falsificación de la misma forma que la manufactura

23. Michael O’Sullivan, “‘Mr. Nobody’ Movie Review”, *The Washington Post*, 31 de octubre de 2013. Disponible en: https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/mr-nobody-movie-review/2013/10/30/bb919da0-402c-11e3-9c8b-e8deeb3c755b_story.html.

24. Lois W. Banner, “Biography as History”, *American Historical Review*, Vol. 114, Nº 3 (junio 2009): 579-586; Robin Fleming, “Writing Biography at the Edge of History”, *American Historical Review*, Vol. 114, Nº 3 (junio 2009): 606-614; Volker R. Berghahn y Simone Lässig, eds., *Biography between Structure and Agency: Central European Lives in International Historiography*, Studies in German History, Vol. 9 (Nueva York: Berghahn Books, 2008).

25. Parédez, *Selenidad*, 94, énfasis de la autora.

cuidadosa de la replica de una joya famosa —o de un billete o un documento— es una falsificación: se procura que se parezca tanto como sea posible al original pero nunca dejará de ser una versión distinta del original. Justo como con el pasado y la historia, la vida que se vivió y la vida que se escribe no son lo mismo. No obstante, a diferencia de la falsificación de joyas o documentos, fraguar una biografía implica además —consciente o inconscientemente— la recreación de la vida, tanto en el sentido de escenificarla como de reinscribirla, reelaborarla y reinventarla. No es que el biógrafo esté envuelto en las mismas faenas de falsificación y reescritura de la historia como los trabajadores del “Departamento de Registro” en la famosa novela *1984* de George Orwell, pero aun en procura de la veracidad histórica, la imaginación juega inevitablemente un papel crucial a la hora de llenar vacíos en el relato, atar cabos, explicar motivaciones, interpretar acciones o describir lugares y personajes.

Por lo general, dicha recreación (o *reenactment*) de la vida, en la forma de biografías u otros medios de creación y expresión, ocurre precisamente durante la vida póstuma de los personajes en cuestión. Las fachadas de las tumbas, la expresión de los rostros de las estatuas, la organización de los objetos en los museos, las carátulas de los discos, las notas a los programas de concierto, y los actores, diálogos, entrevistas y un millar más de asuntos de producción en documentales, películas y series de televisión, son intervenciones que, como las biografías mismas, sirven para recrear vez tras vez esas vidas después de la muerte. Tal ha sido el caso con muchas celebridades en el mundo de la música clásica europea, entre ellas Clara Schumann, cuya vida ha inspirado adaptaciones literarias, cinematográficas, y múltiples conjeturas de parte de musicólogos e investigadores de todo tipo. Entre los misterios más famosos de su personalidad musical y de su vida privada se encuentran sus posibles (y quizás abundantes) intervenciones en materia compositiva en obras que eventualmente serían atribuidas solamente a su esposo, Robert Schumann, así como las circunstancias o condiciones específicas de su posible relación sentimental con el también compositor Johannes Brahms. En ambos casos los matices de las interpretaciones y re-creaciones constituyen un largo espectro de alternativas. Por un lado, desde la insistencia en una separación rigurosa de los roles de composición e interpretación en las colaboraciones entre Robert y Clara, hasta la denuncia de que un gran porcentaje de las obras que históricamente se han asumido como de Robert fueron en realidad creaciones de Clara —especialmente en los momentos donde las crisis mentales de su esposo se agudizaron más. Por otro lado, aunque las cartas y diarios que se conservan de Clara y Johannes

contienen referencias amorosas evidentes, especialmente de parte del segundo, la mayoría de las reconstrucciones biográficas desmienten los rumores sobre la consumación cotidiana de su amorío. Si bien es evidente la cercanía de Brahms con los Schumann —incluida su temporada viviendo en la misma casa con Clara y sus hijos mientras Robert estaba en el manicomio—, los mismos relatos enfatizan el radical distanciamiento entre Johannes y Clara luego de la muerte de Robert. Sin embargo, a la vez que otros han cuestionado la supuesta castidad de dichas interacciones cotidianas, las vidas póstumas de Clara Schumann y Johannes Brahms han dado lugar —en la forma de programas de concierto y discos— a cierta suerte de confirmación de sus sentimientos e incluso a la consumación de su pasión mutua por medio del entrelazamiento de sus creaciones musicales.²⁶

Volviendo sobre Calvo, su vida fue llevada a la pantalla en 1983 con la telenovela *Lejano azul* —el nombre de su *Intermezzo No. 2*, otra de sus composiciones más famosas. Con una duración total de sesenta episodios, dirigida por Pablo Soto y protagonizada por el reconocido actor Waldo Urrego, se trató de una de las telenovelas más populares de la época en virtud del horario estelar del mediodía en el que se emitía (por aquel entonces una franja más popular que la noche para las telenovelas) y de la poca competencia que existía en materia de canales y producciones. Según recuerda el propio Waldo Urrego se trató de “un éxito arrollador” a nivel nacional en Colombia, pero el impacto se sintió, como era de esperarse, de forma más intensa en Agua de Dios. La producción realizó una reconstrucción casi en forma de documental de la transición al lazareto y de la forma en que Calvo debió someterse, como cualquier otro enfermo de lepra en aquellos días, al proceso de desinfección y de quema de las pertenencias personales antes de poder ingresar al presidio sanitario. En 1916 Calvo fue recibido en Agua de Dios como una celebridad, y la conmoción no fue menor cuando Urrego llegó en 1983 para hacer las tomas adicionales que requería la telenovela: “La llegada mía fue

26. Ver: Marie Schumann and Berthold Litzmann, eds., *Clara Schumann, Johannes Brahms: Briefe Aus Den Jahren 1853-1896* (Hildesheim, Zürich, Nueva York: Georg Olms, 1989); Jan Swafford, *Johannes Brahms: A Biography* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1997); Jan Swafford, “Bittersweet Symphonies”, *The Guardian*, 26 de abril de 2003. Disponible en: <https://www.theguardian.com/music/2003/apr/26/classicalmusicandopera.artsfeatures2>; Paul Berry, *Brahms among Friends: Listening, Performance, and the Rhetoric of Allusion* (Nueva York: Oxford University Press, 2014). Véanse también las películas Clarence Brown, *Song of Love* (Metro-Goldwyn-Meyer, 1947); Peter Schamoni, *Spring Symphony* (Warner-Columbia, 1983); Helma Sanders-Brahms, *Geliebte Clara* (Bodega Films, 2008).

también una manifestación, salió todo el mundo, la gente se tomaba la cosa como real ... y asumían que de alguna manera yo era Calvo”.²⁷

Famoso en la historia de la televisión colombiana por la cantidad y diversidad de sus papeles, entre ellos algunos de los villanos más inolvidables, para Waldo Urrego resultó todo un desafío interpretar, como él mismo lo recuerda, “uno de los espíritus más nobles, buenos, sanos y constructivos en la historia del país”.²⁸ A partir de las fuentes y testimonios disponibles, parece que Calvo era en efecto una persona tranquila, tímida y poco dada a las confrontaciones.²⁹ Pero sin duda, la telenovela se encargó de manera póstuma de enaltecer, ennoblecer y reinventar su carácter al tenor de las libertades creativas que permitía el libreto y de las expectativas del género. Lo mismo podría decirse de la narrativa póstuma que presenta hasta el día de hoy la Casa-Museo Luis A. Calvo. Si bien la producción de la telenovela se presentaba como una suerte de homenaje, la vida y tragedia personal de Calvo se ajustaban fácilmente para su adaptación a la estructura propia de un melodrama: la pobreza fue un drama continuo en la primera mitad de su vida, y en la segunda tuvo que convivir con el estigma insuperable de la lepra; pero a la larga, por medio de la música logró trascender y hasta encontrar el amor. En ese sentido, la recepción exitosa de la telenovela —en tanto una historia conmovedora— era también una recreación mediática de la conmoción que vivió el país con la fortuna trágica de Calvo, primero en 1916 cuando se confirmó el diagnóstico de lepra y luego en 1945 cuando falleció exiliado en el “país del dolor”.

Las películas, las telenovelas (o series de TV), los museos e incluso las biografías son *performances* de idealización, y como tales, son falsificaciones transhistóricas: reelaboraciones del pasado y formulaciones normativas para la recordación futura de sus protagonistas. Esto, sin duda, atañe a las vidas póstumas de muchos músicos. No solo el acto de recordarlos está mediado por la performatividad inherente a la conmemoración de que son objeto, sino que la recreación póstuma de sus vidas nos recuerda asimismo los escenarios vitales que una y otra vez son posibles gracias a su ausencia.³⁰

A manera de conclusión: de pasados y futuros posibles e imposibles

27. Comunicación personal con Waldo Urrego, 12 de mayo de 2016; “Waldo Urrego es Luis A. Calvo”, *Revista Elenco*, marzo de 1983, s.p.; “La vida de Luis A. Calvo desde hoy en televisión”, recorte de prensa Archivo Casa-Museo Luis A. Calvo.

28. Comunicación personal con Waldo Urrego, 12 de mayo de 2016.

29. Ospina Romero, *Dolor que canta*, 223-224.

30. Paredez, *Selenidad*, 4.

En la producción de las distintas versiones de una vida, a menudo con buenas dosis de imaginación, aquello que se muestra o que se cuenta resulta ser solo el revés de aquello que —deliberadamente o no— se borra o se esconde. De la misma manera que la vida crea las condiciones de posibilidad para la vida póstuma puede también establecer condiciones de imposibilidad para el futuro. En esto último no se trata simplemente de los límites en la recreación póstuma de una vida, sino de las disposiciones que imponen las relaciones de poder en el mundo social donde la agencia póstuma tiene lugar. En otras palabras, contrario al brillante planteamiento de Bernardo Tovar, no siempre “los muertos mandan”.³¹ Así, por ejemplo, aunque Chano Pozo es a veces mencionado en algunas historias del jazz, por lo general se hace solo de manera anecdótica, como una circunstancia exótica o un actor de reparto a la sombra de Dizzy Gillespie, Charlie Parker y otros músicos estadounidenses. La persistencia del “excepcionalismo norteamericano” en la historia e historiografía del jazz ha implicado una resistencia por momentos férrea para reconocer la centralidad de la música latina — y en especial la música afrocubana y de muchos músicos cubanos— en el desarrollo del jazz desde sus mismos orígenes. Esto, a pesar de la forma en que personajes como Chano Pozo ayudaron directamente a darle forma al bebop e incluso prefiguraron el mundo por venir del jazz modal. La xenofobia y la discriminación que sufrieron Chano Pozo, Mario Bauzá, Machito y otros cubanos en Nueva York de parte de músicos norteamericanos en los años 40 se traduce, en sus vidas póstumas, en la perpetuación de narrativas canónicas donde siguen prevaleciendo las mismas políticas raciales transnacionales en donde la herencia africana del Caribe se reinscribe como más primitiva y menos trascendental que el mundo cultural afronorteamericano.³²

Siguiendo el derrotero de Joseph Roach, Deborah Paredez subraya que “la memoria, como la *performance*, “opera como cita e invención, una improvisación sobre temas prestados, con postulados que tienen que ver tanto con el futuro como con el pasado”.³³ Recordar a un músico muerto no implica involucrarse solo con su pasado sino también reinventar su futuro. Por tanto, la recreación póstuma de su memoria,

31. Tovar, “Porque los muertos mandan”, 421-425.

32. Moreno, “Bauzá-Gillespie-Latin/Jazz”; Alejandro L. Madrid y Robin Moore, *Danzón: Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance* (Nueva York: Oxford University Press, 2013), 117-131; Borge, *Tropical Riffs*; Washburne, *Latin Jazz*; Sergio Ospina Romero, “Swinging con sabrosura: Lucho Bermúdez y la era del jazz en el Caribe”, en *Músicas y prácticas sonoras en el Caribe colombiano*, ed. Federico Ochoa y Juan Sebastián Rojas (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, en prensa).

33. Paredez, “Remembering Selena”, 69.

desde su funeral en adelante, pone de manifiesto fuentes potenciales de producción de capital material e inmaterial que eventualmente pueden servir incluso para producir y reproducir otras vidas póstumas. Así las cosas, a la vez que la agencia sigue su curso después de la muerte —reconfigurada en distintas modalidades— las transacciones, conexiones y colaboraciones intramundanas pueden constituirse en una red dinámica y compleja de actores sociales —vivos y muertos, humanos y no humanos. Una red que, estudiada en detalle, bien podría servir para interrogar y repensar los mundos sociales y musicales que, en términos amplios, constituyen el telón de fondo de la historia.

Para los propósitos del estudio de una vida, la muerte no tiene por qué ser el final. A lo mejor puede resultar epistemológicamente productivo hacer biografías a la usanza de historiografías, algo así como una histobiografía. Es decir, si la historiografía opera como una historia de la historia y constituye un ejercicio obligado a la hora de embarcarse en la producción de una nueva historia, el estudio de una vida debe construirse también a partir del conocimiento de los procedimientos vitales y póstumos que le han dado forma a la historia de esa vida. Para los musicólogos eso implica prestar atención a la forma en que cada nueva generación recibe, asimila y resignifica la música y las vidas de celebridades muertas. Como plantea Alejandro L. Madrid, la música, en tanto práctica sociocultural, “existe siempre más allá del espacio y tiempo en que es creada ... la música del pasado existe en el presente como música” y no simplemente como un vestigio material del pasado.³⁴ El acontecer de la música en momentos distintos en el tiempo —o sus “sonares dialécticos”— pone en evidencia su carácter transhistórico y su capacidad para articular futuros posibles de consumo y resignificación musical.³⁵ De la misma manera, la vida de un muerto no es un asunto del pasado. Quizás Calvo estaba en lo cierto cuando dijo, justo antes de morir, “¡El final... un final que nunca acaba!”.

34. Alejandro L. Madrid, “Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música”, *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 11 (2010): 27.

35. Ibid., 28-29; ver: Alejandro L. Madrid, “Why Music and Performance Studies? Why Now? An Introduction to the Special Issue”, *Trans. Revista Transcultural de Música*, Vol. 13 (2009). Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/article/1/why-music-and-performance-studies-why-now-an-introduction-to-the-special-issue>; Alejandro L. Madrid, “Transnational Identity, the Signing of Spirituals, and the Performance of Blackness among Moscosos”, en *Transnational Encounters: Music and Performance at the U.S.-Mexico Border*, ed. Alejandro L. Madrid (Nueva York: Oxford University Press, 2011), 171-190; Alejandro L. Madrid, “Rigo Tovar, Cumbia, and the Transnational Gruperó Boom”, en *Cumbia!: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*, ed. Héctor D. Fernández L’Hoeste y Pablo Vila (Durham, NC: Duke University Press, 2013), 105-118.

Bibliografía

- Acosta, Leonardo. *Cubano Be, Cubano Bop: One Hundred Years of Jazz in Cuba*. Washington, DC: Smithsonian Books, 2003.
- Agnew, Vanessa. "Introduction: What Is Reenactment?" *Criticism*, Vol. 46, N° 3 (2004): 327-339.
- Banner, Lois W. "Biography as History". *American Historical Review*, Vol. 114, N° 3 (junio 2009): 579-586.
- Berghahn, Volker R., y Simone Lässig, eds. *Biography between Structure and Agency: Central European Lives in International Historiography*. Studies in German History, Vol. 9. Nueva York: Berghahn Books, 2008.
- Berry, Paul. *Brahms among Friends: Listening, Performance, and the Rhetoric of Allusion*. Nueva York: Oxford University Press, 2014.
- Borge, Jason. *Tropical Riffs: Latin America and the Politics of Jazz*. Durham, NC: Duke University Press, 2018.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1990.
- Fleming, Robin. "Writing Biography at the Edge of History". *American Historical Review*, Vol. 114, N° 3 (junio 2009): 606-614.
- Madrid, Alejandro L. *En busca de Julián Carrillo y el Sonido 13*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020.
- . "Rigo Tovar, Cumbia, and the Transnational Gruperó Boom". En *Cumbia!: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*, ed. Héctor D. Fernández L'Hoeste y Pablo Vila, 105-118. Durham, NC: Duke University Press, 2013.
- . "Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música". *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 11 (2010): 17-32.
- . "Transnational Identity, the Signing of Spirituals, and the Performance of Blackness among Moscogós". En *Transnational Encounters: Music and Performance at the U.S.-Mexico Border*, ed. Alejandro L. Madrid, 171-190. Nueva York: Oxford University Press, 2011.
- . "Why Music and Performance Studies? Why Now? An Introduction to the Special Issue". *Trans. Revista Transcultural de Música*, Vol. 13 (2009). Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/article/1/why-music-and-performance-studies-why-now-an-introduction-to-the-special-issue>
- Madrid, Alejandro L., y Robin Moore. *Danzón: Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*. Nueva York: Oxford University Press, 2013.
- Marcus, George E. "Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography". *Annual Review of Anthropology*, Vol. 24, N° 1 (1995): 95-117.
- Marx, Karl. *The Portable Karl Marx*, ed. Eugene Kamenka. Nueva York: Viking Press, 1983.

- Moreno, Jairo. "Bauzá-Gillespie-Latin/Jazz: Difference, Modernity, and the Black Caribbean". En *The Afro-Latin@ Reader: History and Culture in the United States*, 177-186. Durham, NC: Duke University Press, 2010.
- Obregón Torres, Diana. *Batallas contra la lepra: estado, medicina y ciencia en Colombia*. Medellín: Universidad EAFIT, 2002.
- Ospina Romero, Sergio. *Dolor que canta. La vida y la música de Luis A. Calvo en la sociedad colombiana de comienzos del siglo XX*. Bogotá: ICANH, 2017.
- . "Swinging con sabrosura: Lucho Bermúdez y la era del jazz en el Caribe". En *Músicas y prácticas sonoras en el Caribe colombiano*, ed. Federico Ochoa y Juan Sebastián Rojas. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana (en prensa).
- O'Sullivan, Michael. "'Mr. Nobody' Movie Review". *The Washington Post*, 31 de octubre 31 de 2013. Disponible en:
https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/mr-nobody-movie-review/2013/10/30/bb919da0-402c-11e3-9c8b-e8deeb3c755b_story.html.
- Paredes, Deborah. "Remembering Selena, Re-Membering Latinidad". *Theatre Journal*, Vol. 54, N° 1 (2002): 63-83.
- . *Selenidad: Selena, Latinos, and the Performance of Memory*. Durham, NC: Duke University Press, 2009.
- Piekut, Benjamin. "Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques". *Twentieth-Century Music*, Vol. 11, N° 2 (2014): 191-215.
- Schumann, Marie, y Berthold Litzmann, eds. *Clara Schumann, Johannes Brahms: Briefe Aus Den Jahren 1853-1896*. Hildesheim, Zürich, Nueva York: Georg Olms, 1989.
- Sotomayor Tribín, Hugo. *Historia de la lepra en Colombia* [escrito en versión electrónica. s.l.: s.e., s.f.].
- Stanyek, Jason y Benjamin Piekut. "Deadness: Technologies of the Intermundane". *TDR: The Drama Review*, Vol. 54, N° 1 (2010): 14-38.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.
- Swafford, Jan. "Bittersweet Symphonies". *The Guardian*, 26 de abril 26 de 2003. Disponible en:
<https://www.theguardian.com/music/2003/apr/26/classicalmusicandopera.artsfeatures2>.
- . *Johannes Brahms: A Biography*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1997.
- Tovar, Bernardo. "Porque los muertos mandan. El imaginario patriótico de la historia colombiana". En *Identidad en el imaginario nacional. Reescritura y enseñanza de la historia*, ed. Javier Pérez Siller y Verena Radkau García, 421-441. Ciudad de México: Universidad Autónoma de Puebla, Instituto Georg-Eckert, 1998.
- Washburne, Christopher. *Latin Jazz: The Other Jazz*. Nueva York: Oxford University Press, 2020.

Referencias cinematográficas

Brown, Clarence. *Song of Love*. Metro-Goldwyn-Meyer, 1947.

Burton, Tim. *Big Fish*. Columbia Pictures, 2003.

Van Dormael, Jaco. *Mr. Nobody*. Pan-Européenne, 2009.

Chávez, Rebeca. *Buscando a Chano Pozo*. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, s.f. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=vEZedFVcb_I.

Sanders-Brahms, Helma. *Geliebte Clara*. Bodega Films, 2008.

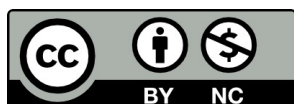
Schamoni, Peter. *Spring Symphony*. Warner-Columbia, 1983.

Se dice de “ella”. Sentidos de género en los discursos biográficos sobre Tita Merello

Mercedes Liska

Revista Argentina de Musicología, Vol. 22 Nro. 1 (2021): 101-144

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

Se dice de “ella”. Sentidos de género en los discursos biográficos sobre Tita Merello

En el año 2017 fue estrenada una película sobre la vida de Tita Merello, una de las cantantes más representativas del tango entre las décadas de 1930 y 1960. “Heroína sensual”, representante artística de la mujer popular del cabaret y la noche de Buenos Aires, fue una actriz destacada de la época de oro del cine argentino, más valorada por la cinematografía y el teatro, y mucho menos presente en la historia de la música, incluso criticada por su “cualidad” vocal. En un contexto de proliferación en la presencia de discursos de género y sexualidad en la sociedad argentina, la película construye un relato biográfico nuevo de “La Merello” en el cual el presente se asume en mejores condiciones de existencia para las mujeres que el vivido por una cantante surgida del ámbito prostibulario y que llegó a ser aclamada como la figura femenina más importante del espectáculo argentino durante el siglo XX. El siguiente trabajo analiza y problematiza los discursos biográficos sobre Tita Merello elaborados por enunciadores divergentes y en distintas épocas, desde marcos conceptuales de la investigación biográfica desarrollados en el ámbito de las ciencias sociales, en cruce con estudios recientes sobre música popular, género y comunicación para pensar la construcción actual de sentidos de género a partir de la historia del tango y sus cantantes.

Palabras clave: Discursos biográficos, estudios de género, tango, Tita Merello, movimiento de mujeres

It’s Been Said about “Her”. Gender Significance in the Biographic Discourses about Tita Merello

A movie about Tita Merello’s life, one of the most salient tango singers between the 1930s and 1960s, premiered in 2017. A “sensual heroine” and an artistic representation of popular Buenos Aires cabaret and nightlife women, Merello was an important actress from the Argentinean golden age of cinema valued more for her work in films and theater than for her place in popular music history (where she is often criticized for her vocal quality). In the context of the growing presence of gender and sex discourses on Argentinean society, the movie features a new type of biographical narrative about “La Merello” in which the present is assumed to be a better time for women than the past in reference to a singer like her, who was born in the brothel scene and became one of the most acclaimed feminine figures in the 20th-century Argentinean entertainment industry. This article analyzes and problematizes the biographic discourses fashioned about Tita Merello at different moments by a wide variety of biographers —from conceptual frameworks developed within the social sciences in conversation with popular music studies as well as gender and communication fields— in order to examine the current constructions of gender’s significance in the history of tango and tango singers.

Keywords: Biographic discourses, gender studies, tango, Tita Merello, women's movement

Presentación¹

Detrás de una gran mujer siempre merodea un gran vacío.

Jorge Göttling, 2006.

En 2017 se estrenó en la Argentina la película *Yo soy así. Tita de Buenos Aires*, basada en una recreación ficcionada de la vida de Tita Merello (1904-2002), figura protagónica de la época de oro del tango y del cine argentino, y exponente destacada de la mujer independiente. De esa manera se brindaba homenaje a una cantante y actriz más valorada en la historia del cine que en la música. Sin embargo, su figura es central en las representaciones sociales forjadas a través del tango, en especial, las que cruzan el género y la clase social.

Desde mediados del 2000, el estudio sociocultural del tango fue creciendo marcadamente asociado a cuestiones de género y sexualidad en las prácticas de baile contemporáneas.² En los últimos años las representaciones del feminismo ganaron presencia en los discursos musicales, cuestión auspiciosa que ha generado una motivación creativa y organizativa entre mujeres músicas y bailarinas mujeres.³ Una cuestión menos atendida aún es cómo los discursos de género

-
1. Este artículo es resultado de un trabajo de investigación financiado por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Buenos Aires, Argentina. Agradezco la colaboración de Soledad Venegas por la bibliografía compartida, un aporte solidario fundamental en el contexto de trabajo en tiempos de cuarentena, y de Clarisa López por la dedicación minuciosa en la desgrabación de la entrevista audiovisual de Tita Merello utilizada como material de análisis.
 2. Marta Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion* (Nueva York: Routledge, 1995); Marta Savigliano, “Jugándose la feminidad en los clubes de tango de Buenos Aires”, *Guaraguao*, Vol. 6, Nº 5 (2002): 68-101; María Julia Carozzi, “Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires”, *Religão & Sociedade*, Vol. 29, Nº 1 (2009): 126-145; Sofia Cecconi, “Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente”, *Trans: Revista Transcultural de Música*, Vol. 13 (2009), <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/art05.htm>; Mayra Lucio y Marcela Montenegro, “Ideología en movimiento: nuevas modalidades del tango-danza”, en *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, ed. Silvia Citro y Patricia Aschieri (Buenos Aires: Biblos, 2012), 45-64; Mercedes Liska, *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular* (Buenos Aires: Milena Caserola, 2018); y Anahí Pérez Pavez, *Tango y feminismo* (Buenos Aires: Contemporánea, 2020). En paralelo también se realizaron algunos estudios históricos del tango con perspectiva de género en relación a las letras y a la *performance* cinematográfica: Magali Saikin, *Tango y género. Identidades y roles sexuales en el tango argentino* (Stuttgart: Abrazos, 2004); Diego Armus, “Milonguitas en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis”, *História, Ciências y Saúde*, Vol. 9 (2002): 187-207; y Fernanda Gil Lozano, “Género y representaciones femeninas en el cine sonoro argentino”, en *Historia de luchas, resistencias y representaciones. Mujeres en la Argentina, siglo XIX y XX*, ed. María Celia Bravo, Fernanda Gil Lozano y Valeria Silvina Pita (San Miguel de Tucumán: Edunt, 2008), 391-406.
 3. Entre el año 2017 y 2018 se formaron diferentes actividades y agrupaciones de artistas, músicas y bailarinas, que se autodefinen como tales, como “Movimiento Feminista del Tango” o “Tango Hembra”. Estas experiencias marcan una continuidad y un cambio respecto de un proceso anterior de políticas de género en las milongas en torno a la incorporación de la diversidad sexual y desheteronormativización del baile del tango.

actuales modifican la mirada sobre las tradiciones musicales populares respecto de la invisibilización de mujeres que formaron parte importante de esa historia.⁴

El tango ha sido narrado de muchas maneras. Biografías de artistas célebres, compilaciones poéticas y canciones, detalle de lugares, conjuntos, giras, bailes y recitales, actuaciones en la radio y el cine, hitos de consagración y anclajes estilísticos en distintas épocas; material informativo y reflexivo en los sentidos histórico-patrimonial, filosófico, musicológico, socio-antropológico y psico-social. La variedad de esos relatos compone una vasta historia narrada por hombres sobre la actividad artística masculina, reforzándose entre sí, en contraste con los estudios y ensayos sobre la danza. A pesar de la importancia indiscutible de las cantantes en la historia del tango y la música popular argentina, lo que se ha escrito parece poco.⁵ Debido a la participación de cantantes de tango mujeres en las películas argentinas durante la época de oro, en los estudios recientes sobre cine sí encontramos nuevas e interesantes apreciaciones sobre la dimensión de género en la historia de la música.⁶ Si el tango y el cine organizaron los prototipos representativos de mujer que forjaron la industria cultural,⁷ al mismo tiempo las cantantes, más allá de sus personajes, tensionaron el orden patriarcal de las maneras en las que hoy entenderíamos como agencia de género. Sin embargo, algunas relecturas recientes de impacto mediático han tendido a producir apreciaciones de la historia del tango que refuerzan la idea de la mujer víctima. La película sobre Tita Merello permite observar las maneras en las que se construyen nuevos relatos históricos de la música con intención de hacer justicia con artistas subvaloradas, pero que en el camino reduce y unifica la complejidad de los sentidos de género presentes en la historia cultural.

4. Mercedes Liska, “Biografías sobre mujeres músicas: tramas de género y sexualidad en los significados de la obra musical de María Elena Walsh”, *Descentrada. Revista Interdisciplinaria de Feminismos y Género*, Vol. 2, N° 2 (2018): 1-32; y Noel Bulloni, Carolina Justo, Mercedes Liska y Karina Mauro, “Mujeres en las artes del espectáculo. Condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género”, *Descentrada. Revista Interdisciplinaria de Feminismos y Género*, Vol. 5, N° 1 (en prensa).

5. Estela dos Santos, *Damas y milongueras del tango* (Buenos Aires: Corregidor, 2001); Estela dos Santos, *La historia del tango. Las cantantes* (Buenos Aires: Corregidor, 1994); Estela dos Santos, *Las mujeres del tango* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972); Tania, *Discepolín y yo* (Buenos Aires: Ediciones La Bastilla, 1973); Eladia Blázquez, *Mi ciudad y mi gente* (Buenos Aires: Editorial Fraterna, 1978); María Valdez, “Tita Merello. Una soberbia intérprete en España”, en *Cien años de cine. Vol. II*, ed. Claudio Pérez (Buenos Aires: La Nación, 1996).

6. Fernanda Gil Lozano, “Género y representaciones femeninas en el cine sonoro argentino”; Florencia Calzón Flores, “El sistema de estrellas en Argentina durante los cuarenta y cincuenta: el caso de Tita Merello”, en *Montajes: Revista de Análisis Cinematográfico*, Vol. 2 (2013): 53-73; Matthew Karush, *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* (Buenos Aires: Ariel, 2013); María Aimaretti, “Sutiles astucias de la voz: potencia y fragilidad en la representación de las cancionistas Libertad Lamarque y Tita Merello en dos films argentinos”, *Revista Imagofagia*, Vol. 17 (2017): 1-35.

7. Gil Lozano, “Género y representaciones femeninas”; Calzón Flores, “El sistema de estrellas en Argentina”; y Aimaretti, “Sutiles astucias de la voz”.

El presente trabajo estudia las diferentes narrativas sobre Tita Merello con el fin de analizar representaciones de género y sexualidad en la música argentina.⁸ En especial indagamos sobre las articulaciones de sentido entre: 1) la historia de vida y la configuración de estrella del espectáculo y 2) la historia del tango y los rasgos de su *performance* musical. Por un lado, sostenemos que Merello es una figura contemporáneamente invisibilizada, una exponente fundamental de la cultura popular y masiva rioplatense que tuvo similar o mayor popularidad que Carlos Gardel. Por otro lado, destacamos la importancia que tuvo Tita como figura femenina irreverente del espectáculo musical en pleno desarrollo industrial de la cultura de masas. Caracterizada y autodefinida como la “mujer-tango” o la “mujer-hombre”, el personaje artístico se fusiona con la persona hasta un punto casi indisociable para delinear un destino de apariencia triste, nutrido de representaciones de género y sexualidad marcadas, de manera paradójica, por el mito del amor romántico⁹ y la figura de la víctima.¹⁰

Este artículo presenta un análisis de lo dicho sobre Tita Merello desde la óptica de los estudios sobre biografía y sociedad, un área de estudios nutrida en técnicas, métodos e interrogantes epistemológicos, derivada de la reflexión de los individuos en el contexto de las investigaciones sociales. El método biográfico en ciencias sociales contiene diferentes posibilidades. En nuestro caso, refiere a las narraciones sobre los individuos como espacios de construcción de la identidad social.¹¹ En particular nos interesan aquellos discursos que revelan un pensamiento de género.¹² Los debates teóricos de los estudios biográficos son puestos en relación con las problemáticas de la historia de las mujeres y algunos estudios recientes en

8. Este artículo forma parte de una investigación iniciada en el año 2016 sobre prácticas y representaciones de género y sexualidad en la música popular, en particular en la actividad musical realizada por mujeres en Argentina a través de estudios socioculturales e históricamente situados. La investigación se realiza en el Instituto de Investigaciones “Gino Germani” de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

9. Marta Lamas, “Cuerpo: diferencia sexual y género”, *Debate Feminista*, Vol. 5, N° 10 (1994): 3-31.

10. Carolina Justo von Lurzer y Carolina Spataro, “Tontas y víctimas. Paradojas de ciertas posiciones analíticas sobre la cultura de masas”, *La Trama de la Comunicación*, Vol. 19 (2015): 113-129.

11. Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007); y Ernesto Meccia, *Biografías y sociedad. Métodos y perspectivas* (Santa Fe: Eudeba y Ediciones UNL, 2019).

12. Ernesto Meccia traza un esquema de cuatro posibilidades de aplicación de la investigación biográfica: 1) la reconstrucción de entidades socio-estructurales con significación estructural es recreado a través del testimonio de los actores; 2) la realización de microhistoria (recrear un momento de significación histórica a través del testimonio de actores que vivieron como testigos y protagonistas; 3) la reconstrucción de culturas grupales (un episodio marcó un antes y un después en la vida de los individuos, e inauguró procesos de des-socialización y resocialización en escenarios particulares de la interacción social); y 4) Análisis de los discursos narrativos y la revelación de marcas narrativas (las narrativas del yo son construcciones discursivas a través de las cuales los individuos experimentan la identidad social). A su vez, el sociólogo Ernesto Meccia profundizó en esta línea teórico-metodológica en el país a partir del estudio de las trayectorias de género y sexualidad de individuos y las modificaciones de las mismas en función de los marcos políticos y culturales. Ver Meccia, *Biografías y sociedad*, 41.

comunicación que analizan las formaciones discursivas contemporáneas en torno a las representaciones de género y sexualidad en la Argentina.

Las cantantes y los discursos de género en la historia del tango

La historiadora feminista Dora Barrancos considera que en Argentina la historiografía no ignoró a las mujeres, sino que solamente las valoró en función de su participación en círculos domésticos y espacios de intimidad. En su libro *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Barrancos señala que los historiadores fundacionales las vislumbraron también como cooperantes y partícipes decisivas en situaciones de crisis y riesgo colectivo, aun cuando prevalecieron nociones de debilidad física, intelectual y moral.¹³ Sobre el arte, la autora dice lo siguiente:

En la música, en el canto, y sobre todo en el teatro y el cine, las mujeres han tenido una presencia tan significativa que cualquier caracterización sucinta resulta inapropiada. Se trata de espacios en los que, tal vez, ha habido mayor reconocimiento —lo “femenino” escénico, representacional, constituye un ejercicio que hunde sus raíces en el fondo de los tiempos—, pero hay géneros y especialidades en las que éste se demoró, y también fue lenta la incorporación femenina a las funciones jerarquizadas, como la regencia y la dirección de instituciones de arte.¹⁴

Barrancos también refiere a la actividad musical en la formación de las maestras de escuela a fines del siglo XIX influida por la implementación de pedagogías venidas del extranjero que acentuaban el papel de la música y de las artes.¹⁵ Barrancos además encuentra que en el país, a mediados del siglo XIX, las ideas emancipatorias de las mujeres contenían posturas críticas sobre la incentivación artística, como una actividad que las distraía de lo verdaderamente importante.¹⁶ Es posible que la visión de la música opuesta a los ámbitos de poder haya cambiado con el advenimiento de la profesionalización artística alrededor de 1920. De cualquier manera, estas referencias sirven para comprender que el panorama histórico de las ideas sobre los procesos de emancipación de las mujeres no es lineal.

13. Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos* (Buenos Aires: Sudamericana, 2007), 6.

14. *Ibid.*, 343.

15. *Ibid.*, 111.

16. El libro menciona los escritos de Rosa Guerra, autora de un manual para mujeres educadoras de 1852, quien además dirigió un periódico llamado *La Camelia* y que, según Barrancos, es de innegable estereotipación de lo femenino, aunque que también contiene “chispas emancipatorias”: “Nuestras jóvenes vegetan en el aprendizaje del piano, del dibujo, y otras fruslerías”. Citado en Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina*, 115.

Con las cantantes y la historia del tango podemos trazar una analogía y sostener que tampoco se puede decir que fueron olvidadas o que no ocuparon un lugar identificable en la diacrónica escrita —y narrada— del tango. Pero, al mismo tiempo, el lugar que la historia musical les asignó es claramente menor y hace perder de vista que fueron grandes protagonistas del tango canción.

De la relación entre mujeres y tango se ha escrito bastante sobre cómo las canciones las retratan, fundamentalmente la manera en que narran los peligros y castigos que reciben aquellas mujeres que desafían la vida doméstica. Martha Savigliano sostiene que estas letras nos hablan de los temores masculinos frente al avance en la participación pública y su ingreso como mano de obra asalariada durante las primeras décadas del siglo XX.¹⁷ La poética tanguera consagrada nos ofrece siempre, —o casi siempre— puntos de vista de la sociedad desde posiciones masculinas. En la década de 1970 encontramos algunos cuestionamientos directos a esa masculinidad enunciativa, por ejemplo, en un libro de la cantante y compositora Eladia Blázquez:

[Pero] tal vez a todos aquellos que les importa mi obra les interesa más conocer el porqué de mi arribo al tango, ese “género de varones”, como se ha dicho tantas veces, pero que yo no creo esté vedado a la mujer. ¿Acaso la facultad de sentir y expresar a la ciudad y a nuestra gente es un privilegio exclusivamente masculino? . . . ¿O es que las “minas” no formamos parte de este enjambre humano que es Buenos Aires...? Pero que la mujer no haya tenido acceso a la creación en el tango desde sus orígenes no extraña a nadie.¹⁸

En una entrevista personal a Susana Rinaldi en 2018, la cantante dice: “¿Qué es la mina [en el tango]? Lo que se explota”. Rinaldi señala las condiciones sociales bajas de varias de las artistas mujeres, cuestión que permitió que fueran explotadas y que aun en esas circunstancias reiteraran su agradecimiento y fidelidad a los hombres del tango y de la industria musical. Claro que las relaciones de las cantantes con los productores o músicos no se reduce a la condición de explotación, como es el caso que vamos a ver, ya que Tita Merello encontró complicidad, reciprocidad y sinergia creativa con determinados músicos y poetas. En la entrevista, Rinaldi describió un mapa de situaciones históricas en torno a las cantantes de tango; entre éstas, que no podían hablar en los medios o no se les preguntaba su punto de vista estético salvo que fueran estrellas del cine —el mundo que les permitió a las cantantes mostrarse y expresarse, y donde

17. Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion*, 91.

18. Blázquez, *Mi ciudad y mi gente*, 16.

fueron más reconocidas. Por otro lado, Rinaldi resalta que los estilos de canto estaban condicionados por el gusto —masculino— del director artístico, especialmente reticentes a los registros agudos; o que a las mujeres no se les permitía envejecer en la profesión, por lo que las carreras eran más cortas y esto incidió en su olvido. Sobre el aprendizaje, la conversación aportó indicios para pensar que la mayoría de las cantantes eran autodidactas o habían estudiado actuación, cuestión que marca diferencias respecto de los cantantes hombres, variando sus competencias dramáticas, gestuales y corporales. Finalmente, que quienes se dedicaron al canto profesional del tango lo hicieron desafiando mandatos familiares, incluso hasta la disolución de los vínculos, y que muchas no formaron pareja afectiva estable, ni tuvieron hijos.

También en los 70 Tania, otra cantante de la generación de Tita, publicó sus memorias. El libro da cuenta de las reflexiones del hacer profesional en el mundo del tango vinculadas con apreciaciones de género presentes en consideraciones sobre el desempeño de las cantantes como grupo social, los momentos de mayor número de artistas femeninas o la primera mujer que cantó en radio.¹⁹ Tania historiza y teoriza sobre la contribución de las mujeres en el tango y en la cultura popular. También se puede ver la presencia intelectual del pensamiento feminista en las artistas de tango en el relato de Tania, aunque no necesariamente en apoyo a sus políticas y discursos:

Soy una de las mujeres del tango. “Las mujeres del tango” no es ni fue un movimiento feminista abriéndose camino en lo que frecuentemente ha sido acusado de dominio machista. Las mujeres del tango fuimos, somos, las cancionistas, cuyo surgimiento más generoso y consagración más rutilante podría precisarse entre las décadas del veinte y del treinta.²⁰

En este sentido, entre Eladia Blázquez y Tania vemos que hay distintas apreciaciones de género y debates en cuanto a cómo significar lo femenino y lo feminista en el tango.

Los trabajos pioneros de Estela Dos Santos son centrales para abordar el estudio de las cantantes de tango. En 1972 Dos Santos publicó *Las mujeres del tango* dentro de una colección famosa de libros breves sobre historia popular argentina. Allí refiere al nacimiento de las cantantes, su presencia en los inicios de la radio, y señala a la década de 1930 como un momento especial de desarrollo. Sus dos siguientes trabajos siguen el estilo más habitual de descripción biográfica orientada a la divulgación;²¹ sin embargo, en sus introducciones y cierres presenta reflexiones de índole teórico parecidas a las que por la misma época ocuparon a la musicología

19. Tania, *Discepolín y yo*, 65 y 69.

20. Tania, *Discepolín y yo*, 61.

21. Dos Santos, *La historia del tango* (Tomo 13).

feminista anglosajona. En 1994, en el tomo 13 de una conocida colección de la historia del tango, Dos Santos se ocupa de las cantantes, titulando la introducción como “Zona marginal”:

Como exponente típico de la sociedad machista, el tango -creado, manejado y dominado por varones- tuvo (tiene) a su costado, en su centro, a una zona que podemos llamar *marginal*, algo así como una casa de tolerancia (quilombo o queco para decirlo en viejo tango) ocupado por mujeres que lo cantaron, lo bailaron, lo compusieron y lo tocaron (lo cantan, bailan, componen y tocan) con humildad, bien pegadas al varón, pendientes de su visto bueno (ellos las contratan) con desplantes de independencia cuando reciben el aplauso del público, y cuando pueden tenerlos, en un constante amague de avance al frente, atreviéndose, abriéndole picadas a la *zona marginal* donde los varones del tango las quieren mantener confinadas, a veces consiguiéndolo, cuando se las nombra con el artículo: la Lamarque, la Simone, la Maizani y últimamente, la Rinaldi.²²

También en el año 1994, Marcia Citron teorizó sobre esto en relación a la sistematicidad del lugar relegado y periférico asignado a las mujeres, claramente identificado y funcional, en la música occidental por el orden cultural burgués.²³ Dos Santos va más allá de este diagnóstico general, deslizando tramas estilísticas entre las cantantes y dando cuenta de la heterogeneidad de formas interpretativas del tango que las mujeres desplegaron intensamente en las primeras décadas del siglo XX, de la tensión continua entre la profesión y la domesticidad.²⁴

Dos Santos abre un sinnúmero de temas ligados a las cantantes de tango desde un análisis pendular, es decir, señalando cómo la historia de las mujeres que hicieron la canción popular argentina se sitúa en parte a la sombra de los hombres y a la vez destacando su obra.²⁵ Su trabajo establece distinciones entre vedettes y cancionistas según sus públicos —masculino y femenino respectivamente—, y repasa las experiencias de las cupletistas y las tonadilleras, de las que surgieron grandes artistas del tango canción, ya que todas las actrices cantaban tango como parte de la actividad actuarial. Según su trabajo, entre 1923 y 1928, las cantantes de tango como tales surgen cuando las profesiones artísticas se especializan. Como veremos más adelante, es un momento de pasaje en el que Tita dejó de formar parte del coro del Teatro Bataclán y pasó a actuar y cantar. Sobre los años 1930, menciona el éxito de los concursos de canto en la radio y el desfile incesante de nuevas voces, y de cantantes exclusivamente radiofónicas. Esto lleva a sostener que en el año 1935 hubo un auge de cancionistas en radio, teatro y cine que abarcaba

22. Dos Santos, *La historia del tango* (Tomo 13), 2225.

23. Marcia Citron, *Musical Canon* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

24. Dos Santos, *Damas y milongueras del tango*, 70.

25. Dos Santos, *La historia del tango* (Tomo 13), 11.

giras a Uruguay, Chile y Brasil; que proliferaron las academias y los profesores de canto; y que algunas de estas cancionistas se fueron consolidando poco a poco como actrices, relegando la actividad musical, por lo que se las grabó poco: “Lamentablemente hubo una ceguera permanente de los ejecutivos de las empresas, dentro de la cuota que tuvo el tango en distintos momentos a la mujer le corresponde una alícuota muy pequeña cubierta por dos o tres nombres”.²⁶ Dos Santos organiza y destaca los nombres de mujeres que crearon estilos de cantar el tango entre finales de la década de 1920 y principios de los 1930: Rosita Quiroga, Azucena Maizani, Libertad Lamarque, Tita Merello, Amanda Ledesma, Ada Falcón, Nelly Omar y Dorita Davis.²⁷ A continuación, uno de los párrafos finales de su primer trabajo ilustra y amplía la información sobre formas de inclusión de las mujeres a raíz de una situación asociada a la figura de Rinaldi:

En limpio queda cierto dejo de amargura que trasuntan las mujeres del tango, tratando de abrirse camino a empujones entre la incomprensión, la falta de promoción, el machismo, negado pero existente, las frases repetidas por rutina que nadie se detiene a analizar: “la mujer no vende discos”, es una de ellas, “el tango no es para la mujer” es otra. No nos quedan páginas para abrir una polémica, que además sería estéril, porque hay que insertarla en una problemática mayor y más compleja, de la que el tango representa un pequeño sector. Como anécdota al caso vaya ésta. En el barrio de Pompeya, Centenera y de la Riestra, se le impuso el nombre de Homero Manzi a una placita. Estuvieron Troilo y Edmundo Rivero, con justicia. Invitaba la Municipalidad de Buenos Aires. A Susana Rinaldi, la cantante que hace más tangos de Homero, no la invitaron para que sumara su homenaje. Ni tampoco a ninguna otra mujer. El tiento se corta por lo más delgado.²⁸

En relación con la afirmación de que a las cantantes de tango se las grabó poco, Marina Cañardo sostiene que, tras los avances tecnológicos asociados a la reproducción fonográfica, la reducción de la actividad musical en vivo puede haber generado el recorte gradual en la participación de intérpretes mujeres.²⁹ Finalmente, Dos Santos alude a una disminución de cancionistas, paradójicamente, en la época de oro del tango: los años cuarenta hasta mediados del

26. Dos Santos, *La historia del tango* (Tomo 13), 38. En particular pone el ejemplo de Nelly Omar que recién grabó discografía en el año 1946 cuando ya llevaba catorce años de carrera profesional.

27. Dos Santos, *La historia del tango* (Tomo 13), 36. La Imagen 1 muestra la portada de un LP que reúne a la mayoría de estas artistas. También puede escucharse en el siguiente link:
https://www.youtube.com/watch?v=unUVOKpEo44&ab_channel=FelipePinto%3AFolkloreYTangoArgentino

28. Dos Santos, *Las mujeres del tango*, 109.

29. Marina Cañardo, *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017), 91. Una nota periodística de 1921 hace mención al ocaso de las orquestas de señoritas a raíz del avance de la industria fonográfica.

cincuenta. Para Dos Santos el momento de esplendor y proliferación numérica de cancionistas entre mediados de los años veinte y durante los treinta, se da de manera paralela al surgimiento de la radio, época de fuerte actividad musical en el teatro de revista y en los cabarets. El musicólogo Juan Pablo González sostiene que a lo largo del siglo XX las figuras de cantora, cantante, cantautora y estrella de la canción surgieron de procesos sociales que llevaron a la mujer a ocupar papeles más protagónicos en la sociedad; así, en los años veinte, el cuplé, el espectáculo de variedades, las compañías de revista y el circo fueron escenarios protagonizados musicalmente por la mujer.³⁰

La matriz melodramática y la canción popular se fusionan en un modelo narrativo que Domingo Di Núbila llama “ópera tanguera”;³¹ y como afirma Savigliano, en estos espectáculos dramático-musicales la pasión, aplacada a más no poder en la vida cotidiana de la sociedad moderna, era el elemento constitutivo del género, el eje del conflicto. Las cantantes encarnaban a mujeres pasionales. Fernanda Gil Lozano analiza la narrativa de género que funda la ópera tanguera explicando que en ésta, la vida de la mujer joven de barrio que es encandilada por las luces del centro y la vida de excesos lujuriosos deviene en diferentes tragedias que son interpretadas como sanción moral, aun cuando el público no se identificara con el castigo. En este sentido, la moraleja de la ópera tanguera se puede entender en relación a lo que señala Lucy Green acerca de las connotaciones sexuales que reciben particularmente las cantantes dentro de la actividad musical de las mujeres, al utilizar un instrumento “natural” —la voz— que es percibido como más imbricado al cuerpo, más exhibido. Sin embargo, en el hombre, ese tipo de exhibición no recibe connotaciones sexuales sino que se asocia a una representación de liderazgo.³² Es dentro del proceso de sexualización de las cantantes que se conformaron los estereotipos de género.

De lo mencionado sobre trabajos acerca del cine que analizan los roles de las cantantes, encontramos los trabajos de Florencia Calzón Flores y María Aimaretti. Aimaretti compara las representaciones de género en el cine argentino clásico a través de dos figuras contrastantes y coetáneas en tiempo y desarrollo artístico: Libertad Lamarque, exponente de la canción sentimental —y la cantante más cotizada—,³³ y Tita Merello, representante del canto morocho y

30. Juan Pablo González, *Pensar la música desde América Latina* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 201), 130. González señala que en Chile ocurre un proceso de masculinización de la música folklórica alrededor de la década del 50, coincidente con la masculinización del tango asociados al profesionalismo que problematiza la femineidad de la mujer (p. 132). Ver también Citron, *Musical Canon*, 5-12.

31. Ver Domingo di Núbila, *Historia del cine argentino* (Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959).

32. Lucy Green, *Música, género y educación* (Madrid: Ediciones Morata, 1997), 16.

33. Calzón Flores, “El sistema de estrellas en Argentina”, 61.

lunfardo, la “vedette rea” del arrabal porteño (a su vez, ambas son protagonistas de *¡Tango!* de 1933, película que inaugura la llamada “ópera tango”). El estudio se centra en el análisis de dos películas estrenadas el mismo año de 1937: *Besos brujos* —con Libertad Lamarque— y *La fuga* —con Tita Merello—. Aimaretti sostiene que en la década del 30 las películas con tangos e intérpretes femeninas articulaban distintas prácticas de consumo y compara las formas de representación de las dos películas para señalar similitudes y diferencias en el prototipo de mujer y de cancionista que encarna cada una, y para mostrar las fisuras de ambos prototipos, ejerciendo el rol de víctimas y de justicieras al mismo tiempo.³⁴ El trabajo de Calzón Flores analiza las estrategias de los films con estrellas en Argentina y toma el caso particular de Tita Merello para observar cómo se constituye su imagen a través de dos ejes: los orígenes sociales y su rol como mujer independiente durante el contexto peronista, cuestión que retomaremos más adelante.

La investigación biográfica pretende hacer justicia a la presencia de los individuos en la vida social.³⁵ A continuación, nos sumergimos en las narrativas de y sobre Tita Merello, y para entender su complejidad recurrimos al método biográfico.

Imagen 1. Portada de la compilación discográfica de 1964 titulada *Mujeres con el tango*, que grabaron para el sello Odeón entre 1935 y 1964.



34. Aimaretti, “Sutiles astucias de la voz”, 24.

35. Gabriel Nardacchione y Juan Piovani, “Las sociologías post contemporáneas: discusiones teóricas, estrategias metodológicas y prácticas de investigación”, *Cuestiones de Sociología*, Vol. 16 (2017): 19.

Imagen 2. Portada de venta reciente de la película *¡Tango!* con las imágenes de Libertad Lamarque y Tita Merello, mimesis de las posiciones sociales y morales que representan.



Entre la historia de vida y el mito tanguero de la mujer libre

—Un amigo me dijo “Presentála así: nadie ha dicho y ha cantado el tango como ella”. Está bien, pero otro amigo me dijo “Presentála diciendo: es la más grande trágica que dio la escena argentina, y quizás una de las más grandes trágicas de habla hispana”. Está bien, pensé. Y yo dije, por qué no presentarla así: Es una fuerza desatada, como una fuerza de los elementos, como el viento, como el agua, como el aire, como el fuego. Libre y Merello. Se llama Tita Merello. Está presentada. ¿Te presenté bien?

— Demasiado bien.

Antonio Carrizo y Tita Merello, 1984.

El método biográfico designa un amplio conjunto de procedimientos para la producción de datos empíricos relativos al estudio de la vida de los individuos que informa el paso del tiempo.³⁶ Es por esto mismo que las biografías reconstruyen hechos, lo que ocurrió en la vida de la persona, y experiencias: los significados que se le atribuyen a los hechos a través de relatos,

36. Meccia, *Biografías y sociedad*, 25.

documentos personales y autobiografías.³⁷ El análisis de las formas discursivas de la biografía nos muestra varias cuestiones epistemológicas, teóricas y metodológicas centrales en este tipo de narrativas ya que se trata de “laboratorios de la identidad”, espacios donde la trama narrativa nunca es espejo de lo vivido aunque le dé sentido. En otras palabras, estos relatos no ofrecen verdades fácticas, sino verdades narrativas construidas por quien narra.³⁸ En estos procesos la biografía queda imaginariamente modelada como un “proyecto reflejo del yo”.³⁹

La forma en que se ha contado la historia de vida de Tita Merello muestra esta complejidad. Ya Estela Dos Santos sostenía que Tita desmitifica el tango aun cuando el mito la conforma.⁴⁰ La trayectoria social pasa del suburbio al centro de la ciudad en los comienzos de la comercialización del esparcimiento popular, el triunfo en el mundo de la noche, el abandono y la soledad. Las historias y personajes que representa a través de las canciones y la actuación teatral se pliegan a hechos y experiencias de su vida de modo inseparable.

De una serie amplia de materiales biográficos consultados seleccionamos dos fuentes complementarias que funcionan de referencia: la desgrabación de una entrevista que le realizaron a Merello en televisión y una de las biografías existentes —aunque, como se verá, éstas se ponen en relación con otras fuentes no menos importantes, como su repertorio, al que vamos a considerar parte del material biográfico—. En 1984, Merello fue entrevistada durante una hora en un programa de televisión. La entrevista da cuenta de una retórica performática elaborada y del pensamiento biográfico desplegado en los relatos de vida de Tita. Ese año Merello cumplía ochenta años y concedió la entrevista —cuestión a la que accedía muy de vez en cuando, a regañadientes y cuestionándola como trabajo no pago—, lo que es un indicio de que en la situación de entrevista ve comprometida su *performance* artística.⁴¹ Por otro lado, la entrevista constituye un espacio para observar las estrategias de producción del relato⁴² y los recursos estéticos multidimensionales que la configuran como mujer representante del pueblo en la cultura de masas y como “rebelde decidora de verdades crudas”⁴³:

37. Ibid., 36.

38. Arfuch, *El espacio biográfico*, 45.

39. Anthony Giddens, *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea* (Barcelona: Península, 1995).

40. Dos Santos, *La historia del tango*, 2372.

41. Entrevista realizada en el marco del programa “Los Grandes” conducido por el periodista Antonio Carrizo, 1984.

La entrevista completa se puede consultar en el siguiente link:

<https://www.youtube.com/watch?v=AyYqYRnKpq8&t=1831s>

42. Meccia, *Biografías y sociedad*, 23.

43. Dos Santos, *Las mujeres del tango*, 77.

“¿Quién te hizo cantar por primera vez en un escenario?”

“El hambre”.⁴⁴

En 2001 se publicó el libro *Se dice de mí. La vida de Tita Merello*, la biografía de Néstor Romano. La publicación fue algo premonitoria: meses después Tita falleció, en el 2002, a los 98 años. Aunque luego se publicaran otros libros,⁴⁵ elegí enfocarme en éste por la amplia experiencia periodística del autor en el mundo del espectáculo y por la importancia de la editorial, Sudamericana.⁴⁶ Romano es un periodista asociado al diario más conservador de la aristocracia argentina, *La Nación*, el cual siempre se mostró crítico con el trabajo de Tita y de los artistas populares en general.⁴⁷ Por último, es importante estudiarla porque la biografía de Romano guarda relación con la película de 2017 que analizamos en el apartado siguiente.⁴⁸

Dos Santos explica que a lo largo del tiempo los relatos de vida propios de Tita fueron cambiando, alimentando las dudas y despidando. A modo de ejemplo transcribimos un relato propio de Tita, de su infancia, siempre narrada en torno a pesares y sufrimiento, que aparece en la biografía de Romano:

Comencé mi camino por las calles. Tenía hambre. Cómo habrá sido la expresión de mi rostro que un hombre se dio cuenta de mi miseria. Me preguntó qué me pasaba y le contesté: “tengo hambre”. No podía simular otra cosa. ¿Qué mejor que decir la verdad? Por un mendrugo de pan hubiera dado cualquier cosa. Sólo los que padecieron hambre podrán comprenderme. Ese hombre entró a un comercio y me compró un sandwich. No sé de qué era, pero me pareció el manjar más exquisito. Jamás me olvidaré de ese hombre, de su compasión. Con ese sandwich me alivió el hambre. Era judío, por eso siento respeto por los judíos. Cuando fue el atentado a la AMIA, en 1994, fui al lugar donde se produjo el horror. Tomé una piedra y la guardé. Era el símbolo, el testimonio a ese hombre judío que me dio pan.⁴⁹

Este relato se encuentra en otros testimonios de igual estilo pero modificado en su contenido, por lo que no se pone en duda alguna el hecho sino la elaboración retórico-dramática

44. Entrevista a Merello, 1984.

45. *Tita Merello*. Colección de Tango, vol. 15. (Buenos Aires: Clarín, 2005); Josefina Delgado y Alberto Perrone, *Tita Merello. La morocha argentina* (Buenos Aires: Aguilar, 2006); Gustavo Cabrera, *El mito, la mujer y el cine* (Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor, 2006); Ana Nisenson, *Corazón en llamas. Tita Merello* (Buenos Aires: Editorial del Dragón, 2007).

46. Asimismo, existen innumerables relatos biográficos más breves asociados a la historia del cine y del tango, el segundo grupo más orientado al estilo de divulgación que a la narrativa historiográfica.

47. Dos Santos, *La historia del tango* (Tomo 13), 36.

48. La biografía incluye varios testimonios de personas que la conocieron y fragmentos de una entrevista de la cual no se presenta información, pero que da cuenta de un relato y una retórica que le era propia.

49. Néstor Romano, *Se dice de mí. La vida de Tita Merello* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001), 11.

del discurso.⁵⁰ Dice el crítico de teatro —y amigo de Merello— Edmundo Guibourg que Tita no adscribía a quitarse la máscara del personaje, burlándose de lo que hubiera de oficio en su personaje.⁵¹ La mayoría de los relatos coinciden en que Tita nació en San Telmo, barrio del fragor del tango, “en una vivienda más que humilde”.⁵² El drama del hambre en su infancia va a ser tratado permanentemente en relación a su historia: “Por primera vez caminé apurada, por vos, calle Corrientes, para devolverle a mi vieja, en pago de su tristeza, mi primer sueldo”;⁵³ “Toda mi vida está en la calle Corrientes. En la calle Corrientes angosta, del viejo cabaret”.⁵⁴ La calle donde estaban los teatros y luego los cines aparece constantemente como metáfora del sueño cumplido. Pero, en su relato, la referencia a la Avenida Corrientes no comienza con su vida en la actuación. En la entrevista de 1984 cuenta que comenzó a trabajar en esa calle como mesera en un bar. La historia política también se inserta en los pasos incipientes de su biografía porque cuenta que iban a almorzar personalidades famosas de la política como Lisandro de la Torre,⁵⁵ que incluso reparó en su personalidad, destellante y típica.

El relato de vida inicial de la artista está entrelazado con su condición de género como mujer pobre. En 1972 Tita publicó un libro de memorias con algunas reflexiones sobre su vida. Cuenta que creció sin padre, que nunca fue a la escuela, que no tuvo amigas en la infancia; la “mucamita sin sueldo” que la madre no pudo mantener ni cuidar; que se enfermó y que por eso la mandaron al campo.⁵⁶ Habla de “procacidades” vividas en su adolescencia y que “mujeres de la noche” la ayudaron a sobrevivir. En la biografía de Romano, Tita afirma que “cuando se pasan necesidades, cuando no se puede soportar más, cuando ni trabajar de doméstica se puede porque no te quieren ni para eso, hay que llegar a cualquier cosa”.⁵⁷ Estuvo relacionada con un hombre que no la dejaba hablar en público: “me tenía sojuzgada”.⁵⁸ El vínculo con los hombres estaba mediado por la necesidad económica acuciante, y su desarrollo artístico redefinió esas relaciones.

Su ingreso al mundo artístico por necesidad económica, sorteando el trabajo sexual, trasmutó en un discurso de su condición trabajadora de una manera poco usual que se expresa de

50. En el libro de la Asociación Argentina de intérpretes, el diálogo con la persona que le da de comer es otro, y lo que le compra para comer también. René Vargas Vera, *Mujeres del tango: hasta los años 50* (Buenos Aires: AADI, 2012), 42.

51. Guibourg, “Prólogo”, en Tita Merello, *La calle y yo* (Buenos Aires: Kier, 1972), 15.

52. Romano, *Se dice de mí*, 9.

53. Citado en Dos Santos, *Las mujeres del tango*, 79.

54. Entrevista a Merello, 1984.

55. Lisandro de la Torre (1868-1939) fue un dirigente político santafesino, abogado y escritor, reconocido por sus ideas progresistas como la autonomía municipal, la separación de la iglesia del Estado, los derechos laborales, el voto femenino, la división de los latifundios y las denuncias a hechos de corrupción del poder económico.

56. Una versión cuenta que su madre planchaba ropa. Vargas Vera, *Mujeres del tango*, 42.

57. Romano, *Se dice de mí*, 30.

58. Ibid., 21.

muchas maneras: desde reconocer el trabajo tras bambalinas de las peluqueras y maquilladoras, hasta su preocupación por los y las artistas olvidados, e incluso hablar públicamente del pago por sus trabajos. “Siempre se me ha criticado que me quejo por la falta de dinero, pero es verdad”.⁵⁹

Sus comienzos artísticos ocurrieron como integrante del coro del Teatro Bataclán, lo que Tita nombra como “el viejo cabaret”. Actuó por varios años en diferentes teatros y compañías, alternando revistas y sainetes con participaciones en cine en calidad de “comediante tanguera”⁶⁰ y “vedette rea”,⁶¹ hasta que en 1932 obtuvo el rol protagónico en la comedia musical de Francisco Canaro e Ivo Pelay *La muchachada del centro*, con la que hizo gira por Argentina y Uruguay. En la primera parte de su carrera, el éxito de su trabajo en el teatro estuvo enfocado en lo que se conoce como cancionero “canyengue”,⁶² milongas o tangos de pulso ligero y popular, una alternativa al tango decente y moderno que impuso la burguesía en los salones elegantes.⁶³ Las primeras canciones que grabó fueron tangos humorísticos, como “¡Qué careta!” o “Sos una fiera”, que se mofaban de los hombres engrupidos. Una de las canciones más populares de su repertorio de entonces fue el tango “Qué vachaché” de Enrique Santos Discépolo —anterior al emblemático tango “Cambalache”— en el cual se hace una crítica social expresa al hombre que ostenta riqueza.⁶⁴ Ese sarcasmo político se repite en canciones como “Dónde hay un mango” de Francisco Canaro e Yvo Pelay, o “Los ejecutivos” de María Elena Walsh, ya en los años sesenta.⁶⁵ Sin embargo, este tipo de crítica política es una característica de los tangos de los 30, durante los años previos al peronismo.

En 1927 grabó con la compañía Victor pero pronto se convirtió en artista de Odeón. Oscar del Priore enumera 89 canciones grabadas en 14 discos distintos.⁶⁶ Es llamativo que entre 1931 y 1953 su canto sólo se haya grabado en películas, y aunque esto puede deberse a que creció artísticamente en el teatro, sin embargo, también puede considerarse un ejemplo de que a Tita, como a otras artistas mujeres, las discográficas le prestaron poca atención.⁶⁷

59. Jorge Göttling. *Tita Merello*. Colección de Tango, vol. 15 (Buenos Aires: Clarín, 2005), 81.

60. Aimaretti, “Sutiles astucias de la voz”, 3.

61. Dos Santos, *La historia del tango* (Tomo 13), 56.

62. Romano, *Se dice de mí*, 89.

63. Liska, “El arte de adecentar los sonidos. Huellas de las operaciones de normalización del tango argentino (1900-1920)”, *Latin American Music Review*, Vol. 35, N° 1 (2014): 28.

64. Un fragmento de “Qué vachaché” dice: “No te das cuenta, que sos un engrupido?/ Te creés que al mundo lo vas a arreglar vos?/ Si aquí ni Dios rescata lo perdido! /Qué querés vos? Hacé el favor! / Lo que hace falta es empacar mucha moneda/Vender el alma, rifar el corazón, Tirar la poca decencia que te queda. . ./Plata, mucha plata! Yo quiero vivir!”. Este tango Tita lo estrenó en el teatro y lo grabó en disco muchos años después: https://www.youtube.com/watch?v=QH00hlUp8NA&ab_channel=TitaMerello-Topic

65. https://www.youtube.com/watch?v=QRtDS6X2tKA&ab_channel=jcptango

66. Oscar del Priore, “Discografía”, *Tita Merello*. Tango de colección N° 15 (Buenos Aires: Clarín, 2005), 114.

67. Héctor Benedetti, *Nueva historia del tango: de los orígenes al siglo XXI* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019).

Las narraciones le van a adjudicar a esta experiencia de Tita la marca de origen de cierta fortaleza, el espectáculo de una Argentina moderna e inclusiva, lugar que igualmente no aceptó de manera condescendiente. Su estatus de artista reconocida no la alejó de la pobreza en términos simbólicos; por el contrario, se proclamó vocera de las clases populares. “Siempre sintió rechazo hacia las clases altas” y lo manifestaba.⁶⁸ En sus comentarios se reitera la valorización de personas de la clase trabajadora, artistas del espectáculo incluidos. De allí se desprende el agradecimiento constante a los hombres que le dieron trabajo.

Luego de sus actuaciones en el teatro de sainete y el viejo cabaret, Tita consiguió participar en *¡Tango!*, la primera película argentina del cine sonoro. El éxito del teatro lo volvió a encontrar en el cine con dos películas: *Así es el tango* (1937) y *La fuga* (1937). En ellas aparece su interpretación dramática, que se consolidó en teatro con la obra Filomena Marturano en el año 1951. Se produce un desdoblamiento de Tita en dos actrices distintas, la comediente y la dramática, pero siempre en personajes en contextos de pobreza y marginalidad. Tanto para Aimaretti como para Dos Santos su primer protagonismo dramático en 1937 implicó la confirmación de su capacidad como actriz cinematográfica.⁶⁹ Pero además, lo que acredita su actuación dramática es otro estatus cultural. Esto nos muestra que la consagración de Tita en esa época coincide con la trayectoria de adcentamiento del tango. Su participación en el cine “serio” le otorgó un tipo de legitimidad aun cuando musicalmente sea todavía recordada por una comicidad sensual y políticamente atrevida. De esta manera, el personaje clave de Tita en el cine, su protagonismo en *La fuga*, representa a la heroína sensual, la “mujer del escándalo”, urbana, frontal y nocturna, en riesgo por su libertad sexual no reproductiva.⁷⁰ Nuevamente, Tita y los personajes que encarna y da voz se parecen, y requieren contextualización.

La poética del tango moderno narró, a partir de la década de los veinte, los peligros que representaba el avance y la autonomía de las mujeres en la vida pública más allá de los círculos familiares. Esta misma narrativa se trasladó al cine de las óperas-tango.⁷¹ El contexto cultural de las décadas del veinte y treinta propuso la idea de una mezcla cultural en la que la modernidad fue también escenario de fantasías reparadoras.⁷² El mundo del espectáculo se presentaba como una nueva carrera abierta a las nuevas generaciones: el pasaje del tango del “arrabal” a la *broadcasting* construyó una idea de popularización de las vías de ascenso socioeconómico

68. Romano, *Se dice de mí*, 101.

69. Aimaretti, “Sutiles astucias de la voz”, 15.

70. Ibid., 56-57.

71. Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion*, 101.

72. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2007), 29.

diferentes a las tradicionales de la oligarquía.⁷³ Esta nueva cultura de masas reprodujo la matriz patriarcal y los valores de la masculinidad alrededor de los cuales se elabora la figura femenina del tango.⁷⁴ Es en este contexto que se entiende que el personaje artístico de Tita Merello, “la milonguita”, sea una continuidad de la historia de su vida: “Nací donde termina el asfalto y comienza el barro” dice su personaje en *Filomena Marturano* (1951).

En la década de 1930, Tita interpreta a la *femme fatale* que “hacía sonrojar a las mujeres púdicas” y a la que se consideraba una mujer liberada. Romano afirma que fue incluso multada por actuar en el teatro sin usar medias.⁷⁵ La portada de la biografía de Romano la presenta así, mostrando las piernas y con un cigarrillo en la boca; una sexualidad femenina no doméstica que también demostraba fotografiándose usando pantalones, cuestión no menos desafiante.⁷⁶ Su ejecución del tango “El choclo” en la película *La historia de tango* (1949) fue una interpretación emblemática de la audacia de su sensualidad para la época.⁷⁷

Tita emplea un cinismo especial para la burla, la hace suya y sintetiza lo que siente esa mujer que dejó de ser esclava para convertirse en ama. De alguna forma marca la independencia femenina que en los años 40’ se insinuaba a pasos rápidos.⁷⁸

De los vínculos de Tita con el peronismo, en las décadas del 40 y 50, existen narrativas sugerentes y también complejas. Romano afirma que Merello floreció durante el peronismo pero no gracias a él.⁷⁹ Lo cierto es que, aunque aparezca en una foto junto a Evita en una reunión convocada por la actriz Fanny Navarro, Tita no participó de actos políticos peronistas. En varias oportunidades Tita contó cómo ayudó a la cantante Libertad Lamarque a irse del país después que el peronismo ascendió al poder,⁸⁰ y cómo defendió al cómico Pepe Arias al que el peronismo censuró por hacer chistes políticos. Romano cuenta que hasta el temido secretario de prensa de Perón, el censor Raúl Alejandro Apold, tuvo miedo de lo que Tita pudiera decir durante el Festival de Cine de Mar de Plata de 1954, debido a la propaganda política utilizada durante el

73. Cecilia Gil Mariño, “Del arrabal y el cafetín a la broadcasting”, *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30* (Buenos Aires: Teseo, 2015), 117.

74. *Ibid.*, 120.

75. Romano, *Se dice de mí*, 29 y 30.

76. Gil Mariño, “Del arrabal y el cafetín a la broadcasting”, 136.

77. La versión que consagra a Merello interpretando “El Choclo” de Ángel Villoldo en la película *La historia de tango* (1949) se puede ver en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=I3PKtEjNtP4>

78. Romano, *Se dice de mí*, 88.

79. *Ibid.*, 79.

80. En sus trabajos como actriz Eva Duarte de Perón, antes de convertirse en una figura de la política, filmó una película junto a Libertad Lamarque en la que ambas se pelearon fuertemente.

evento.⁸¹ Calzón Flores sostiene que la relación entre Tita y el peronismo es más profunda que las simpatías políticas propias, y que es la actriz más representativa del peronismo. Calzón Flores afirma que junto con el melodrama, el tango construyó sentidos negativos en torno al ascenso social, cuestión que aparecía tematizada en los tangos cantados por Tita en los años 30. Quienes ascendían como estrellas de la canción borraban su origen social, mientras que Tita hizo lo contrario: “La lucha contra el desprecio y la humillación es lo que Tita Merello encarna. En este punto la afinidad con el discurso peronista, sobre todo con lo que James identificó como su costado herético, se hace evidente”.⁸² A su vez, el peronismo genera una actitud más comprensiva respecto de las mujeres que se sitúan por fuera de los márgenes de la domesticidad, pero no hay que perder de vista que la caracterización de Tita como mujer independiente debe ser enmarcada en el contexto de exaltación de modelos de afirmación personal que promovía la industria cultural.⁸³

Antes de continuar con su trabajo artístico es necesario hacer un paréntesis y decir que en los años 40, Tita tuvo una relación de pareja con el actor cómico Luis Sandrini, con quien había compartido la filmación de la película *¡Tango!*. Fue una relación que duró ocho años y que fue muy celebrada por el público y avivada por la prensa. Lo interesante es que en esos años Tita trabajó poco y no es casual que la relación haya terminado cuando, en 1948, el actor viajó a España por trabajo y ella decidió quedarse en Argentina porque le habían ofrecido un protagónico en la obra *Filomena Marturano*. Dos Santos sostiene que durante esos años estuvo supeditada a su vida, pero cuando se separan se emparejan en popularidad.⁸⁴ Romano sentencia que Tita no tuvo suerte en el amor, que su relación con Sandrini fue de sumisión, y que después de ésta se re-sexualizó, convirtiéndose en una “acosadora sexual” que la prensa criticaba por sus relaciones con varones más jóvenes que ella, y avivaba rumores de que tenía relaciones sexuales tras las bambalinas del teatro.⁸⁵

La década de los años 50 es su gran momento como actriz, al punto de estrenar películas que se proyectaban simultáneamente en cines ubicados uno frente al otro, el Gran Rex y el Ópera.⁸⁶ Películas como *Arrabalera* (1950), *Los isleros* (1951), *Deshonra* (1951), *Mercado de abasto* (1955) o *Para vestir santos* (1955), además de grandes éxitos comerciales, fueron películas con mucha participación de mujeres en las que aparecen destacadas las conquistas

81. Romano, *Se dice de mí*, 68.

82. Calzón Flores, “El sistema de estrellas en Argentina”, 62.

83. *Ibid.*, 65.

84. Dos Santos, *Las mujeres del tango*, 31.

85. Romano, *Se dice de mí*, 61.

86. Melo, “El vestidor”, *Página 12* (27 de junio de 2014), s.p.

sociales logradas con el peronismo en relación con los derechos laborales.⁸⁷ En 1949 se aprobó el voto femenino y Tita, en cierto modo, encarnaba en la cultura de masas lo que Evita en la escena política. Durante la época peronista, Tita refuerza la autorreferencia a través de canciones como “Arrabalera”, “Pipistrela” o “Se dice de mí”. Aunque de esta milonga hay versiones grabadas en 1943, el tema se hizo popular después de que lo interpretara en la película *Mercado de Abasto*, en el personaje de una puestera del mercado.⁸⁸ “Se dice de mí” ostenta un tono desafiante equiparable a la figura del compadrito. Cantada originalmente por una voz masculina, la versión de Merello cambió el género masculino de la canción.⁸⁹ Ya como milonga de estilo canyengue, el carácter de esta canción se volvió sinónimo de su personalidad:

Se dice de mí
Se dice que soy fea
Que camino a lo malevo
Que soy chueca y que me muevo
Con un aire compadrón.

A menudo, Tita utilizaba las letras de las canciones que interpretaba para auto-representarse. “¿Sabe en qué consiste mi insolencia? En mi fealdad. Esa verdad tantas veces contemplada con impavidez me da la pauta de mi propio valor. A lo que he llegado fue por mí misma”.⁹⁰ “Pipistrela” cuenta las astucias de una mujer para sobreponerse a los hombres y buscar su independencia económica:

Ya estoy seca de tantos mucamos
Cocineros, botones y juardas
Yo me paso la vida esperando
Y no viene, el otario.
Yo quisiera tener mucho viento
Pa’ comprarme sombrero, zapatos
Aniárame algún coso del centro
Pa’ largar a esta manga de patos.⁹¹

87. Romano, *Se dice de mí*; Vargas Vera, *Mujeres del tango*; Karush, *Cultura de clase*.

88. https://www.youtube.com/watch?v=E82nc_sU85M&ab_channel=HugoFern%C3%A1ndez-Tango

89. María Edurne Zuazu y Rubén López Cano, “Las músicas de Betty La Fea”, *Latin American Music Review*, Vol. 35, N° 1 (2014): 26.

90. Dos Santos, *Damas y milongueras del tango*, p.138.

91. Pipistrela significa murciélago en italiano. La canción se puede escuchar en el siguiente enlace:
https://www.youtube.com/watch?v=hl6yVxlymRM&ab_channel=Cachoel22

Tanto en “Se dice de mí” como en “Pipistrela” Tita combina el sarcasmo con la condición de mujer del pueblo alrededor de la metáfora de la fealdad compensada por la astucia que despierta la supervivencia. *Arrabalera* es una película protagonizada por Tita que da pie a la canción del mismo nombre y que Sebastián Piana y Cátulo Castillo compusieron para ella.⁹² Con esta canción (“Arrabalera”) se define una estética musical y una representación femenina asociada al sistema de imágenes plebeyas del peronismo:⁹³

Arrabalera
 Como flor de enredadera
 Que creció en el callejón
 Arrabalera
 Yo soy propia hermana entera
 De chiclana y compadrón
 Si me gano el morfi diario
 Que me importa el diccionario
 Ni el hablar con distinción
 Llevo un sello de nobleza
 Soy porteña de una pieza
 Tengo voz de bandoneón.⁹⁴

Cuando en su entrevista Antonio Carrizo le preguntó a Tita quién le había enseñado a leer, ella contestó: “El diccionario”. De esta manera, la cantante remitía a las letras y expresiones de sus canciones, y a la vez reforzaba una imagen de autonomía didáctica. Tita representa no sólo a la mujer pobre sino a la mujer “inculta” a través de la cual reivindica los saberes de la calle.⁹⁵ Es interesante ver que de la construcción del yo artístico de Tita como mujer del pueblo en los años cincuenta participan músicos y realizadores audiovisuales varones que componen y escriben para ella. ¿Cómo interpretan estos hombres el personaje de Tita Merello? Francisco Canaro, Enrique Santos Discépolo, Sebastián Piana, Cátulo Castillo son algunos de los músicos y letristas con los que Tita logra complicidad creativa para definir un estilo y un personaje musical. En este sentido podemos pensar en una relación de reciprocidad que Tita estableció con esos hombres, poetas y músicos.

92. Dos Santos, *Damas y milongueras del tango*; Romano, *Se dice de mí*.

93. Daniel James, *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976* (Buenos Aires: Sudamericana, 1990), 54-87; Pablo Alabarces, *Peronistas, populistas y plebeyos: crónicas de cultura y política* (Buenos Aires: Prometeo, 2011), 26.

94. https://www.youtube.com/watch?v=UH1x93rRXWg&feature=emb_rel_end&ab_channel=ElCachafaz09

95. Calzón Flores, “El sistema de estrellas en Argentina”, 65.

Imagen 3. Tita Merello en los camarines de una obra de teatro de revista. Archivo General de la Nación. Número de inventario: 321729. S/f



Imagen 4. Visual de la biografía de Néstor Romano (2001).



Imagen 5. Afiche publicitario de la película Arrabalera (1950).



Con el derrocamiento militar del peronismo en 1955 la actividad cinematográfica de Tita disminuyó, por lo que se limitó a hacer modestas presentaciones cantando tangos para las clases populares junto a personajes como Hugo del Carril y Fanny Navarro, a quienes apoyó y defendió

tras la desperonización del país.⁹⁶ *La morocha*, rodada precisamente en 1955 y en la que encarnó a una prostituta y realizó una interpretación del tango homónimo, representa un momento de declive de la carrera de Tita. Tras el derrocamiento del gobierno en ese año, el estreno de esta película quedó demorado hasta la restauración democrática de 1958. Cuando ésta se estrenó, ya no tuvo el éxito de sus anteriores cintas.⁹⁷ El imaginario social de la Argentina había cambiado y Tita tuvo que reinventarse.

Un tema aparte es lo que se ha dicho acerca de su voz y su estilo de cantar. Dos Santos se limita a explicar que Tita impuso una manera singular de decir el tango, asociada al estilo de Sofía Bozán: “El tango chacotón y burlesco de los orígenes se había transformado en un lamento dramático lleno de *pathos* en las voces de la Ñata Gaucha y de Gardel. Pero la veta cómica, aunque relegada a un segundo plano, no había desaparecido, perduraba y era recreada por Tita y por la Negra Bozán”.⁹⁸ Blas Matamoro va más allá al sostener que Tita hace una variante del tango característico impuesto por la Bozán al agregar un matiz de humor cínico y agresivo, propio del pesimismo porteño, que se ríe pintorescamente de lo que le repugna y no puede modificar, sobrepasando así la risa superficial.⁹⁹ Esto está relacionado con lo que se conoce como el “adecentamiento” del tango,¹⁰⁰ el proceso de modernización de letra, música y baile para generar una versión burguesa y blanqueada del tango cómico popular.¹⁰¹

En la entrevista, Tita recuerda que en los años 30 todas las cantonistas reproducían un mismo estilo vocal. Ilustra su declaración con una anécdota sobre una grabación de varias artistas para el sello Victor que le dejó clara esa similitud estilística: “No, miento . . . estábamos Libertad Lamarque, Azucena Maizani. Todas teníamos la misma voz”. Provocando una vocalidad más nasal y más aguda agrega: “Yo cantaba una canción que decía ‘Yo te quiero, no quiero que me casques/ mi papito /pa’ quererte/ mi papito’. Era un mecanismo así”.¹⁰² En la entrevista expresa que fue alrededor de los cuarenta años que encontró lo que considera su “tono” propio para cantar. Se nota que duda de la palabra que utiliza, ajena al lenguaje musical académico. Ella sostiene que logró su estilo imitando con la voz el tipo de emisión sonora del bandoneón y su fueye. La letra de “Arrabalera” confirma esa mimesis, inventiva de su autodidactismo: “soy porteña de una pieza/ tengo voz de bandoneón”. Además, quiere decir que

96. Roman, *Se dice de mí*, 83.

97. *Ibid.*, 78.

98. Dos Santos, *Las mujeres del tango*, 74.

99. Matamoro, *Historia del tango* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971), 77.

100. Matamoro, *La ciudad del tango* (Buenos Aires: Galerna, 1982), 1-114.

101. Gustavo Varela, *Mal de tango* (Buenos Aires: Paidós, 2005), 1-198.; y Liska, “El arte de adecantar los sonidos”, 1-34.

102. Entrevista a Merello, 1984.

Tita define su estética vocal durante el peronismo, pero en su decir va a privilegiar el origen divino de sus cualidades vocales, como la herramienta que Dios le proveyó para ayudarla.

Al respecto de su vocalidad, es importante considerar las valoraciones que se filtran en los comentarios de la mayoría de los autores que han escrito sobre ella. Esto se observa de manera sutil en las apreciaciones que realiza la cantante Tania, cuando afirma que “A medida que en [Tita] ha ido creciendo la actriz teatral y cinematográfica, su voz ha disminuido en emisión y ganado en expresión”.¹⁰³ Romano es mucho más tajante al decir que tiene “Poca voz, compensada con expresión”. Romano presenta un listado de producción artística de Tita sin dar una discografía, lo que muestra que su interés en ella se da a partir de lo escénico, no necesariamente de lo musical.

La subvaloración vocal se hace mucho más evidente cuando se recurre a la opinión de un excelso profesor de canto:

Singular estilo hecho de alternancias entre el recitativo y el canto como tal. Lo hizo al modo de un juego canoro, a veces inasible, que si uno se descuida y no presta atención necesaria al escucharla, puede confundir torpemente tal paso del decir al cantar como si fuese desafinación. El prestigioso maestro de canto Sergio Tulián, sostiene que a una gran artista como Tita Merello, que descolló en el teatro y en el cine y que además cantó por corajuda, sin vueltas, no se la puede juzgar por el detalle superfluo del fiato” . . . “Ella –prosigue Tulián– tenía una enorme intuición femenina, un desarrollado instinto por la supervivencia, que en algunos individuos nace antes que la inteligencia y que precede a toda educación, como estímulo interior en el reino animal. En este desarrollo del instinto se basa gran parte del atractivo carismático de nuestra gran intérprete, que no necesitó de una gran voz”.¹⁰⁴

Más allá de la naturalización con que se suele definir el arte popular, Tita no consideraba su voz como limitada; al contrario, creía que era una voz privilegiada de un estilo cultivado y elegido:

¿Yo imposté la voz? No. ¿Yo aprendí canto? No. ¿Yo fui a estudiar arte dramático? No, el arte dramático está en la calle Corrientes angosta, cuando caminás toda una noche sin tener dónde ir a dormir. Ahí se aprende el drama. Ahí se aprenden las pausas, el tono. En la oración, en la desesperanza se aprende.¹⁰⁵

103. Tania, *Discepolín y yo*, 70.

104. Vargas Vera, *Mujeres del tango*, 113-114.

105. Entrevista a Merello, 1984.

Las palabras de Tita implican que la emisión de su voz fue acorde a la composición de su personaje y no de sus cualidades vocales personales. La mayoría de las descripciones existentes de la vocalidad de Tita en muchas ocasiones pierden de vista esta importante relación entre producción vocal y construcción de personaje, por lo que pueden llegar a ser contraproducentes en una evaluación musical de la cantante.

Sobre el desempeño vocal de las cantantes en el cine, Aimaretti señala que, si existe una coexistencia de sentidos que, por un lado, ratifica el sistema patriarcal y circunscribe de forma esencialista a lo femenino como pasivo y dependiente de lo masculino, el uso de la voz convive de manera tensa con ese imaginario de fragilidad, dado que el canto pone en acto la potencia femenina.¹⁰⁶ Mediante su voz la heroína conmueve y consigue su libertad, y logra sensibilizar al público, cuestión que logra ser más gravitante que la resolución moral de los films que respaldan la ideología dominante.¹⁰⁷ Las canciones que toman cuerpo en las mujeres ofrecen la visión de una subjetividad femenina activa, capaz de tramitar la angustia, la pasión o el amor a través del canto por medio de un uso consciente, inteligente y audaz de su voz que no tiene comparación con las figuras masculinas: “Tita: muerde las palabras y hace con ellas una verdad”.¹⁰⁸ Es interesante que el estilo de la Merello haya sido frecuentemente asociado a características masculinas, como aparece en la entrevista de 1984:

Carrizo: ...un señor mayor le dijo “Qué bárbaro, qué emoción, vi a Tita Merello en *Filomena Marturano*”, y el señor de Montevideo le dijo “el mejor actor del Río de La Plata”.

Merello: Sí, no me había afeitado ese día.

Carrizo: El mejor actor. Y alguna vez a Gardel le preguntaron quién era el mejor cantor del tango y dijo “Tita Merello”, le dijeron “No, no, no, el mejor cantor”, “Tita Merello”. Qué cosa extraña. Se repite. ¿Qué quiere decir eso? Que diste la sensación de la potencia, de la fuerza...?

Merello: Sí, di la sensación de lo que no soy. Yo soy una mujer débil, eh, miedosa, melancólica como buena libriana, llena de miedos, y para pasar en la vida, para pelearla a la vida, tenés que demostrarle a la vida que sos guapa. Porque la vida con los flojos no pelea. Pelea con los bravos la vida. Si no, no es pelea, ya te la lleva ganada de entrada. Qué bárbaro lo que dije. De nada, Merello. [Risas en el estudio].¹⁰⁹

106. Aimaretti, “Sutiles astucias de la voz”, 4.

107. Karush, *Cultura de clase*, 152.

108. Aimaretti, “Sutiles astucias de la voz”, 46.

109. Entrevista a Merello, 1984.

La respuesta de Merello pone en evidencia una apreciación de género dislocada de lo que es la representación social de una mujer independiente. El estilo de Merello enriquece “el arquetipo de la mujer-hombre” que lucha contra la sociedad en ausencia del hombre: la cautivante mujer de la noche.¹¹⁰

El libro de Tita exhibe un discurso de género muy definido que en todo momento interpela a mujeres: “Ustedes mujeres se preguntarán. . .”; “Sí mujeres, la conozco”; “ya ven, mujeres”. Asimismo, la cantante se da el espacio para hacer una reflexión de género: “¿Adónde va la mujer tan emancipada de hoy? . . . ‘Yo fui y soy el hombre de mi casa. Yo también uso pantalones. Seamos, a pesar de la lucha en oficinas, tiendas, fábricas, donde sea que nos toque actuar para ganarnos la vida, muy mujeres’”; “Claro mujeres que soy antigua!”¹¹¹ Se trata de una retórica de género que toma distancia del feminismo pero es influenciada por éste; como todo en ella, esa opinión está muy en sintonía con el contexto pero responde a éste de una manera muy personal. De hecho, la individualidad es el sello de su valor artístico, la “mujer que se construyó a sí misma”.¹¹² Dos Santos contextualiza la cuestión del desarrollo individual de las mujeres en el mundo del tango: “Siempre empezando de cero hasta hoy y cada vez, abriéndole puertas a la zona marginal individualmente, sin poder crear escuela, cada mujer sola -solista- muy pocas pudieron formar equipo con una orquesta y eso que en la década del cuarenta había orquestas para tirar pa’ arriba”.¹¹³

Cuando la actividad cinematográfica de Tita decayó en 1950, realizó unos micros diarios que se llamaban *Habla una Mujer* y más tarde, en los años sesenta, comenzó a trabajar en televisión en el programa *Sábados Circulares*.¹¹⁴ En esta emisión cantaba y narraba anécdotas, además de ofrecer consejos ginecológicos a la audiencia femenina.¹¹⁵ Los consejos de Tita partían de sus propias vivencias pues en un control le detectaron un incipiente cáncer de útero del que se curó: “Por eso, les digo, si todavía no te fuiste a acostar, mujer, no dejes de hacerte todos los años el Papanicolau. Porque yo estoy aquí hoy porque fui justo cuando se presentaba *el que te dije* y los grandes médicos del Hospital de Clínicas, que me da mucha pena cómo está ahora, son los que me salvaron”.¹¹⁶ En definitiva, Tita construye una discursividad de género de sentidos plurales que median entre la experiencia personal y los contextos históricos. Al respecto, Dos

110. Valdez, “Tita Merello. Una soberbia intérprete en España”, 256; Aimaretti, “Sutiles astucias de la voz”, 35.

111. Merello, *La calle y yo*, 159.

112. Vargas Vera, *Mujeres del tango*, 115.

113. Dos Santos, *La historia del tango* (Tomo 13), 2226.

114. Dos Santos, *Damas y milongueras del tango*, 136.

115. Romano, Néstor. *Se dice de mí*, 102.

116. Merello, *La calle y yo*, 38.

Santos nos recuerda que la experiencia musical individual de las mujeres en el mundo del tango es una característica común, aunque en Tita haya sido más notorio.

Se conocen dos tangos de carácter dramático cuya letra fue escrita por Tita: “Llamarada pasional” (1960), con música de Héctor Stamponi, y “Decime Dios dónde estás” (1964), con música de Manuel Sucher. “La voz de un hombre me persigue en el recuerdo”, expresa ese primer tango que estaba dirigido a Sandrini, años después de haber terminado la relación.¹¹⁷ “Decime Dios dónde estás” es también profundamente autobiográfico; y plantea las contradicciones de la vida y la espera de un juez divino que evalúe su obrar.¹¹⁸ Jorge Göttling sostiene que su actuación en la película *La Madre María* (1974), un éxito de taquilla estrenado días después de la muerte de Perón, ayudó a que se desarrollara un halo de misticismo alrededor de Tita.¹¹⁹ En la entrevista de 1984 nombra a Dios en dieciocho oportunidades. Pero además, la religión se hace parte del discurso político de Tita ya sin música: “Pienso que el hombre se alejó de Dios y, en ese sentido, pienso que se ha retrocedido. Fijate cómo está la naturaleza. . . Triste y enojada. Y ella es Dios. Yo sigo con mis rezos por la Humanidad. No soy indiferente”.¹²⁰

En 1961 Tita viajó al festival de cine de Berlín con Isabel Sarli, actriz pionera de la erótica audiovisual argentina. Como Tita no hablaba inglés, Sarli oficiaba de intérprete presentándola como “La Magnani argentina”, en alusión a la cantante y actriz italiana Ana Magnani,¹²¹ con la que siempre fue comparada. Las asociaciones entre Sarli, Merello y Magnani permiten identificar las trayectorias comunes de artistas mujeres que representan y encarnan imaginarios de lo popular plebeyo en la industria cultural.¹²²

Romano sostiene que, a partir de la década del 60, Tita se volvió muy exigente, intolerante, y que dejó de dar entrevistas.¹²³ El biógrafo se explaya en todo tipo de anécdotas y testimonios con personas del ámbito del espectáculo y de su público que acentúan el mal carácter de la cantante. Aunque varias de sus apreciaciones pueden ser leídas como incomprensiones de género —como la enemistad que se ganó al decir que Enrique Santos Discépolo había tenido un hijo en México, cuestión negada por su familia, o sus vínculos con hombres casados que le valieron el rótulo de malvada—, como dicen Laura y Eduardo Viñuela, es importante recordar

117. “Llamarada pasional”, con música de Héctor Stamponi: <https://www.youtube.com/watch?v=FG78OOv7eA8>

118. <https://www.youtube.com/watch?v=Pflr7in7uog>

119. Göttling, *Tita Merello*, 82.

120. Ibid.

121. Vargas Vera, *Mujeres del tango*, 95.

122. https://www.youtube.com/watch?v=u0H8H0Yv06Y&list=RDEM0aGW4VG2dwDIVdCB2yIOqA&start_radio=1&ab_channel=PrinzEugen

123. Romano. *Se dice de mí. La vida de Tita Merello*, 100.

que la figura de la malvada suele asociarse a aquellas mujeres que no se acomodan a los preceptos de la feminidad patriarcal.¹²⁴

Durante los últimos diez años de su vida Tita se auto-internó en una institución médica, la clínica presidida por el reconocido médico y amigo René Favaloro. En esos años recibía la visita de un selecto grupo de personas, en su mayoría hombres, entre los que se menciona a Ben Molar y a Horace Lanne, conocido diseñador de vestuario de películas, quien cuenta que en ocasiones Tita iba a cantarle a los moribundos como despedida.¹²⁵ En cierta manera se puede decir que también murió pobre. Romano dice que en esos años necesitó asistencia económica, recibiendo algunos subsidios estatales y ayuda personal del ex presidente Carlos Menem. En 1991 grabó por última vez una versión con bases electrónicas de “Se dice de mí” junto a Nacha Guevara, para un disco de esta cantante.¹²⁶ En esa grabación se la escucha decir: “Si Canaro escuchara esta versión qué contento se sentiría”, en contrapunto con la postura habitual de los músicos de tango de la época clásica de renegar ante las torsiones de estilo, coherente con su ímpetu de innovadora.

Hasta acá se han podido observar desde distintos ángulos las relaciones entre el nivel individual y el marco macro-social que emerge de las narrativas que hacen de su historia algo central en la historia estética y simbólica del tango. Es muy significativo que la cantante Tania haya afirmado que el tango no puede prescindir de la Merello,¹²⁷ y que la propia Tita haya tenido la certeza de ser ella misma quien encarnara el tango: “yo amo el tango, lo siento, soy, por así decirlo, una mujer-tango”.¹²⁸ De esta manera se ha dado cuenta de las tensiones de género y clase social, en sentido complejo, no lineal, que dan sentido a su vida. Es momento entonces de acercarnos a la narrativa cinematográfica reciente sobre Tita, la cual se estrenó en pleno auge y ebullición mediática de discursos asociados al feminismo.

Tita de Buenos Aires: ¿Una película feminista?

...toda mi vida fue un milagro. ¿O no?

Tita Merello, *La calle y yo* (1972).

Hasta ahora hemos podido ver que el valor de los relatos del yo que construyeron imágenes públicas de Tita Merello, sólo se comprenden si los ponemos en relación con ciertas

124. Eduardo Viñuela y Laura Viñuela, “Música popular y género”, en *Género y cultura popular*, editado por Isabel Clúa (Barcelona: Edicions UAB, 2008), 142.

125. Vargas Vera, *Mujeres del tango*, 117; y Melo, “El vestidor”, s.p.

126. https://www.youtube.com/watch?v=BYHPwJXTK_Y&ab_channel=MercedesSosa-Topic

127. Tania, *Discepolín y yo*, 70.

128. Göttling, *Tita Merello*, 88.

regulaciones sociales. Ahora bien, un relato biográfico siempre es creado en tiempo presente; quien enuncia es alguien en ese momento de su devenir,¹²⁹ en relación abierta con las voces del pasado y con las voces en las que quiere impactar.¹³⁰ En este sentido, la película basada en la vida de Tita Merello que se estrenó en el 2017 construye una verdad narrativa que se presenta explícitamente en relación con el contexto argentino referido a políticas de género. ¿Cómo se establece un discurso de género actual sobre la vida de una artista de otra época? ¿Cuáles son las maneras de imaginar en el presente la experiencia artística de la célebre cantante? ¿Qué es lo que la lectura de género contemporánea permea o habilita respecto a hechos y experiencias musicales ocurridas en el pasado?

El contexto cultural reciente se nutre de una biografización de la sociedad que si bien tiene que ver con la caída de los grandes relatos,¹³¹ se trata ante todo de un fenómeno inédito en que el género biográfico está mediado por la abundancia de narrativas del yo, que por efecto de acumulación de huellas personales de los individuos en el ámbito de la nueva realidad digital viene desarrollando subjetividades de un amplio pensamiento biográfico.¹³² De esta manera, la biografía se convirtió cada vez más en un objeto y el material audiovisual en el soporte prevalente de los relatos de vida.¹³³ En los últimos años proliferaron una serie de documentales biográficos sobre artistas mujeres de la música popular de distintas partes del mundo. En Argentina fue pionero el documental biográfico *No sé qué me habrán hecho tus ojos* (2003), basado en la vida de Ada Falcón, otra de las cantantes de tango de la época de esplendor de los años 30. El audiovisual fue realizado por Sergio Wolf y Lorena Muñoz, quienes construyen un relato en torno a la búsqueda de explicación sobre el repentino abandono de Falcón de su carrera musical para entregarse a la devoción religiosa. La película termina sin una respuesta clara pero la idea que más seduce a los directores es que, producto de una relación traumática con el músico Francisco Canaro (compositor y productor protagónico del tango en las primeras décadas del siglo XX) la desilusión la llevó a recluirse en un convento desde 1942 hasta el final de su vida en 2002. Trece años después, en 2016, Lorena Muñoz presenta la película *Gilda, no me arrepiento de este amor* sobre la vida de una cantante argentina más contemporánea, en otro formato, el de biografía ficcional. En estas biografías tienen un papel central dos géneros musicales que han identificado, por distintas razones, como machistas: el tango y la cumbia. Esta película narró la

129. Arfuch, *El espacio biográfico*, 38.

130. Meccia, *Biografías y sociedad*, 54.

131. Michael Rustin, En *The Turn of Biographical Methods in Social Science. Comparative Issues and Examples*, ed. Prue Chamberlaine, Joanna Bornat y Tom Wengraf (Londres y Nueva York: Routledge, 2005), 55-81.

132. Giddens, *Modernidad e identidad del yo*; Nardacchione y Piovaní, “Las sociologías post contemporáneas”.

133. Meccia, *Biografías y sociedad*, 35 y 37.

vida de Gilda de manera novedosa, aquí se enfatiza la trayectoria de una mujer casada, madre y maestra de clase media que, producto de un desvío en su moralidad, termina subiéndose a los escenarios de la “movida tropical” y la bailanta durante la década de los años 90. Ambas películas abordaron la temática de género enfatizando las situaciones sufrientes a causa del sexismo de matriz heteropatriarcal presente en el ámbito musical y doméstico.

Al año siguiente se estrenó la película sobre Tita que tuvo como favorable telón social la proliferación de discursos feministas que, entre los años 2015 y el 2017, lograron instalarse fuertemente en los medios de comunicación y en las artes del espectáculo en Argentina.¹³⁴ Antes de esta película se estrenaron al menos dos obras de teatro sobre la vida de la Merello: *Tita, una vida en tiempo de tango* (2011), con Nacha Guevara en el papel protagónico, y *Dijeron de mí* (2010) interpretada por Virginia Innocenti. Diez años antes, la telenovela colombiana *Yo soy Betty, la fea* (1999-2001) dirigida por Fernando Gaitán, había utilizado como corte musical principal la canción “Se dice de mí” interpretada por Tita. Por otra parte, como parte de las políticas de género que afloraron en las prácticas de baile del tango en la ciudad de Buenos Aires a principios del 2000, se dio un proceso gradual de desheteronormativización en el que apareció una sutil referencia a la figura de la Merello que no llegó a consagrarse. En el año 2003 se creó la primera milonga gay porteña de una concurrencia mayoritariamente masculina. El bailarín fundador del espacio, Augusto Balizano, cuenta que la elección del nombre de la milonga estuvo entre dos figuras femeninas históricas, la actriz humorística Niní Marshall y Tita, optándose al final por la primera.¹³⁵ Lo que se buscaba, dice Balizano, era un nombre que al mismo tiempo estuviera ligado con la subcultura gay y con el tango.¹³⁶ Dicha referencialidad de Tita es explicada en una nota sobre Horace Lanne, famoso diseñador de vestuario de películas argentinas y amigo de Tita —elegido por ella para vestirla y maquillarla para su velorio—, que enfatiza al mundo de las estrellas femeninas de cine, el teatro de varieté, el espectáculo humorístico o el burlesque, y representan una tradición cultural de disidencia a la heteronormatividad.¹³⁷ Sin embargo, ese no fue ni el momento ni el espacio para una reivindicación de Tita en el ámbito del tango contemporáneo; posiblemente esto haya tenido que ver con el desprestigio de su imagen en razón de su repliegue público y de su carácter algo

134. Ver Paula Rodríguez, *#Ni una Menos* (Buenos Aires: Planeta, 2018); y Bulloni, Liska y Mauro, “Mujeres en las artes del espectáculo”.

135. Guillermo Gasió, *La historia del tango. Siglo XXI, Década I* (Buenos Aires: Corregidor, 2011), 4122.

136. Gasió, *La historia del tango*, 4122.

137. Ver Judith Peraino, *Listening to the Sirens. Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig* (Berkeley: University of California Press, 2006); Alejandro L. Madrid, “Secreto a Voces: Excess, Performance, and Jotería in Juan Gabriel’s Vocality”, *GLQ: Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 24, N° 1 (2018): 85-111.

incomprendido. Fue sólo más recientemente, a partir del 2010 aproximadamente, que Tita pudo reaparecer de la mano de renovaciones en los imaginarios de género.

La película *Yo soy así, Tita de Buenos Aires* se estrenó el 5 de octubre de 2017. Tres meses antes se publicó un artículo en el suplemento de espectáculos del diario *Clarín* anunciando el inminente estreno. Los medios habían mostrado un interés en la actriz que iba a protagonizarla ya que, como en la película sobre Gilda, también se trataba de una biografía audiovisual ficcionada. El título de la nota periodística en el medio de comunicación liberal era elocuente: “Tita Merello, la historia de una mujer libre”. El párrafo inicial de la nota indicaba el imaginario en que se daría la recepción de la película:

No es difícil imaginarla en la era del *Ni una menos*, marchando como una más, despotricando contra esa costumbre de encontrar cadáveres al costado de una ruta. De avanzada, nacida 47 años antes del voto femenino argentino, la figura de Tita Merello no se apaga, sino que se resignifica. Camaleónica, sexualmente libre, brutalmente auténtica, Tita es hoy más que el nombre de un cine que cerró. Es el paradigma de la niñez en orfanatos, del amor sin matrimonio, de la vida sin mandatos, de las campañas domésticas del Papanicolau. La hembra que allanó el camino y cuya causa puede contarse en apenas una anécdota: alguna vez fue multada por mostrar las piernas.¹³⁸

La nota pareciera una promoción paga de la película ya que recurre a todos los elementos discursivos al alcance para demostrar la vigencia de la biografía “merelliana” en el encuadre político actual. Lo llamativo es que la película se aparta notablemente de esta caracterización de Tita y la muestra centralmente como víctima del abuso machista y atada a la dependencia afectiva de la ideología del romance. En cambio, otra nota anticipatoria publicada en el periódico más conservador, *La Nación*, sintetiza el estilo victimizante que protagoniza la película anteponiendo el sesgo ideológico antes que el fin comercial de la nota anterior:

Tita se enteró que su adorado compañero la engañaba. Se dice, nunca nada confirmado. Luis sabía cómo disfrutar sin ser descubierto. No habría sido el único engaño, pero Tita siempre perdonaba. No podía vivir sin ese hombre, aunque el costo a pagar era alto.¹³⁹

138. Marina Zucchi, “Tita Merello, la historia de una mujer libre”, *Clarín* (3 de abril de 2017). Disponible en: https://www.clarin.com/espectaculos/cine/tita-merello-historia-mujer-libre_0_BJeMWTQ2W.html.

139. Pablo Mascareño, “Tita Merello y Luis Sandrini: un amor con la melancolía del tango”, *La Nación* (21 de junio 21 de 2017). Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/personajes/tita-merello-y-luis-sandrini-un-amor-con-la-melancolia-del-tango-nid2024654/>

La directora y guionista de la película es Teresa Constantini, y es relevante decir que las películas mencionadas han sido realizaciones dirigidas por mujeres, porque esto muestra que la recuperación de las historias de vida de dichas artistas también ha sido posible por el avance en la participación de mujeres en la dirección cinematográfica y que no responde solamente al *boom* de las denominadas *biopics*.¹⁴⁰ Sobre la elección de la actriz protagonista hubo muchas controversias. Quien finalmente realizó la interpretación fue Mercedes Funes. La actriz mostró un trabajo dedicado y meticuloso en cuanto al estilo gestual-corporal y vocal interpretativo de Tita, logrando acercarse a sus particularidades expresivas obviando aspectos de clase que fueron importantes para la Tita real. Este aspecto no es menor, ya que la narrativa audiovisual exacerba el discurso de género en detrimento de la pertenencia de clase con todo lo que eso conlleva en relación a su identidad e ideología personales.

A su vez, la película toma un recorte temporal de su vida muy específico —entre 1921 y 1960— que refiere a los años de mayor expansión artística e intensidad político-cultural de Tita. Una de las imágenes de difusión del film contenía la siguiente frase: “Cuando las mujeres no tenían voz la suya resonó en cada rincón” (Imagen 6). La frase, sin embargo, pone en evidencia un cariz reivindicativo feminista de la película que no encuentra coherencia discursiva con el contenido de la misma.

Imágenes 6 y 7. Imágenes de difusión de la película *Yo soy así. Tita de Buenos Aires*, de Teresa Constantini.



140. El término “*biopic*” es utilizado convencionalmente en referencia a producciones cinematográficas que tratan sobre la biografía de una persona.

Imagen 8. Imagen emblemática de Tita Merello intervenida con el pañuelo verde, símbolo de la lucha por el aborto legal en Argentina. Fecha de circulación virtual: Diciembre 2020.



Respecto a la dimensión de clase social, la película comienza en el viejo cabaret marginal en que Tita inició su carrera, presentando las condiciones de escasez material de Tita y su madre. Sin embargo, una de las escenas más significativas del inicio de su carrera muestra a Tita cantando como invitada en una fiesta de la aristocracia en la que se le aplaude de manera auspiciosa, algo que sin lugar a dudas distorsiona insidiosamente las luchas culturales de esos años y los siguientes. Sin ir más lejos, la película construye un encuentro antipolítico y una charla personal entre Tita y Eva Perón —ya primera dama— en la que hablan de sus relaciones de pareja y de la maternidad como el anhelo primordial de Evita. El discurso económico sobre Tita matiza el aplanamiento de las jerarquías sociales y culturales pero en ausencia de lo político éste pierde sentido.

Lo destacado en el relato de la película está marcado por una serie de situaciones de violencia y dependencia a los varones en diferentes momentos de la vida de Tita. Por momentos el guión parece ser la biografía de Romano, pero toma y da centralidad a los vínculos sexo-afectivos de Tita. Si las narraciones biográficas escritas esquivaron la imagen prostibularia de Tita —cuestión que como vimos tiene mucho que ver con la historia social y cultural del tango— la película propone un giro que se apoya en la representación del abuso sexual; es decir, la sitúa en una posición de mayor indefensión y pasividad. De esa manera, muestra los maltratos y abusos en el Bataclán, como amante mantenida por hombres casados de mayor estatus económico, y la presenta como una mujer sufriendo por el enamoramiento de un hombre que la engaña y la abandona. Como hemos visto la vida profesional y afectiva de Tita estuvo poblada de hombres con los que generó complicidad creativa, intercambios comerciales y sexuales en los

que participaba por su propia iniciativa; sin embargo, en la película la agresión física, la dependencia económica, y la dependencia afectiva aparecen ordenando y dirigiendo el mundo de Tita. Otra de las imágenes de difusión muestra a Tita en un teatro y en un segundo plano reproduce una imagen de ella junto al actor que interpreta a Sandrini (Imagen 7), la pareja de Tita que da pie a la historia de amor que articula la tensión argumental de la película.

El criterio de la película maximiza el drama llevándolo a una especie de “melodrama de género”, en el cual los sentidos son ambiguos. La escena de mayor tensión dramática es el diálogo entre Tita y su madre, cuando Sandrini viaja a España y la madre le reprocha la decisión de no seguirlo por quedarse a trabajar en la obra de teatro que, recordemos, dio inicio a su época de mayor intensidad laboral. Es la madre la que, en medio de la tristeza, pronuncia su sentencia:

Madre: La que se arruinó la vida fuiste vos dejándolo a Sandrini, un hombre que te dio tanto.

Y todo por tu carrera.

Tita: ¿Mi carrera? Bien que morfó gracias a mi carrera.

Madre: Quiero ver qué vas a hacer cuando estés sola y vieja como yo, con tu carrera. Ni siquiera tenés un hijo. (1h:24)

¿Qué es lo que Tita tendría que haber hecho? No queda claro si quedarse o irse. Lo que sí queda claro es el sacrificio y el peso de la renuncia. El relato y la experiencia nuevamente se muerden la cola. Este hecho, que podría haber consagrado el acto simbólico de emancipación femenina, queda opacado por la tristeza del amor perdido. Esto nos lleva a despertar sospechas acerca de los sentidos políticos de las narraciones contemporáneas sobre-entendidas auspiciosamente. ¿Por qué un contexto de auge de los discursos de género y de los feminismos produjo una *biopic* tan plana?

La puesta en escena de una Tita sufriente con el objeto de denunciar violencias de género en torno a la música y la historia del tango suspende lo que ella sí pudo hacer aun en el adverso marco estructural, sistémico, de la desigualdad. La película se apoya en un discurso de género predominante en los medios de comunicación de efectos problemáticos, puesto que visibilizar ciertas condiciones de abuso y vulnerabilidad de las mujeres en el mundo de las artes del espectáculo desde la representación de la víctima atenta contra la fortaleza de sus resistencias.

Carolina Justo von Lurzer y Carolina Spataro sostienen que, en el estado reciente de la crítica cultural en torno a géneros y sexualidades en Argentina, los medios de comunicación han instalado fuertemente un discurso en torno a la violencia machista que en muchos casos

perjudica la posibilidad de ampliar los logros de las políticas de género en la vida social contemporánea.¹⁴¹ Una de las miradas dominantes que ofrecen las industrias culturales es la victimización; es decir, que en la cultura de masas las mujeres son mayormente representadas como “víctimas”. Justo von Lurzer y Spataro se preguntan qué ideas sobre géneros y sexualidades sustentan estas representaciones y qué posiciones de sujeto ocuyen dichas retóricas de la cultura de masas. Las autoras sostienen que las representaciones mediáticas violentan a las mujeres, ubicándolas en el lugar de “víctimas” de un conjunto de normas sociosexuales y de género reproducidas en las imágenes y discursos difundidos en los medios masivos de comunicación: “Nos inquieta el hecho de que muchas de las denuncias, intervenciones e investigaciones en torno de la articulación comunicación, géneros y sexualidades recuperan estas retóricas como un punto de partida que aparece como incuestionable”.¹⁴² En este caso podemos hablar de una certeza de la película, y es que Tita sufrió situaciones de violencia machista. Los campos de Justo y Spataro en temas de comunicación y género les permiten cuestionar la figura de víctima, entendida como persona que incorpora y justifica el maltrato de género. El asunto es que problematizar la figura de la víctima muchas veces es visto, como afirman las autoras, como una traición a lo que se presenta como la causa feminista.¹⁴³ Asimismo, una de las consecuencias de estos supuestos, de acuerdo con estas autoras, es la jerarquización entre dos tipos de mujeres: las “sumisas” y las “críticas”. En la película, y siguiendo las lógicas del relato biográfico, la figura de la narradora se ubica por encima de Tita, iluminando su historia y creyendo comprenderla mejor que ella misma. Esto se da porque la construcción del sujeto-víctima como operación retórica que ubica a la mujer representada en un espacio de padecimiento requiere de una intervención externa: “la victimización anula el carácter de sujeto político de las mujeres que ocupan esa posición”.¹⁴⁴

En este sentido, es importante tener en cuenta el planteo de Ratna Kapur por el cual establece que encontrar en la “víctima” una posición de sujeto que sintetice el lugar de enunciación de todas las demandas de derechos de las mujeres comporta varias limitaciones.¹⁴⁵ Kapur menciona cómo algunas de estas limitaciones son útiles para reflexionar sobre las demandas de derechos en materia de comunicación. En primer lugar, el “esencialismo de

141. Justo von Lurzer y Spataro, “Tontas y víctimas. Paradojas de ciertas posiciones analíticas sobre la cultura de masas”, 115.

142. Ibid. 122.

143. Ibid., 134.

144. Ibid., 136.

145. Ratna Kapur, “The Tragedy of Victimization Rhetoric: Resurrecting the ‘Native’ Subject in International/Post-Colonial Feminist Legal Politics”, *Harvard Human Rights Journal*, Vol. 15, N° 1 (2002): 1-38.

género” que implica la generalización de las demandas como si aplicaran a todas las mujeres, lo que supone pensar que sólo existe un tipo de “sujeto mujer” estereotípico, casi mítico.¹⁴⁶ Siguiendo este argumento, Matthew Karush ofrece pistas para entender el modo en que el film sustituye las cuestiones de clase por las violencias de género. Karush afirma que en la lógica melodramática de división de clase de la ópera-tango, cuando la mujer es castigada por ser cantante de tangos, la victimización la lleva a cabo la gente rica, lo que conlleva una persecución clasista.¹⁴⁷ Es decir que la narrativa de género del film produce un blanqueamiento de Tita que no se manifiesta sólo en términos de clase sino también en relación a la moral sexual, situando el romance como centro vital, cuando en realidad sus prioridades eran su trabajo, su solvencia económica y su arte. Las dificultades que a lo largo del siglo XX las mujeres tuvieron que afrontar para conciliar una actividad profesional con la vida personal y familiar es un asunto que la musicología feminista ha trabajado desde hace mucho tiempo.¹⁴⁸

Pilar Ramos sostiene que menudo favor se le hace a los intentos por valorar a las artistas mujeres depositando la mirada en las imposibilidades, en lugar de señalar y destacar lo que sí pudieron hacer,¹⁴⁹ que en el caso de Tita es demasiado relevante. En ese sentido, el pensamiento sobre las artistas de tango que desarrolla Dos Santos toma distancia de la apreciación de víctimas: “Desde todos los lugares que supieron conseguir, las mujeres no cejan. A fuerza de calidad y de paciencia siguen ensanchando la zona marginal. A pesar de la incompreensión, de la falta de promoción, de la rutina varonil del tango”.¹⁵⁰

Consideraciones finales

Alguna que otra vez me propusieron escribir mis memorias. Cuando lo pensé, lo rechacé. Me llenaría de penas.

Tita Merello en *Se dice de mí. La vida de Tita Merello*.

Este trabajo tuvo el objetivo de evaluar el impacto de los discursos de género contemporáneos en la percepción histórica de las artistas musicales argentinas, objetivo por el cual hemos revisado discursos de género recientes sobre la historia del tango. Hemos visto que la participación musical de mujeres en la historia del tango no traza un proceso lineal, sino que se

146. Justo von Lurzer y Spataro, “Tontas y víctimas. Paradojas de ciertas posiciones analíticas sobre la cultura de masas”, 136.

147. Karush, *Cultura de clase*, 122.

148. Eduardo Viñuela y Laura Viñuela, “Música popular y género”, 144.

149. Pilar Ramos, “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”, *Revista Musical Chilena*. Vol. 64, N° 213 (2010): 7-25.

150. Dos Santos, *La historia del tango* (Tomo 13), 2455.

da en distintos momentos de expansión, de repliegue y de reconversión de esa participación. Asimismo, en relación a las cantantes de tango pudimos ver dos planos en interacción: las representaciones cinematográficas de la cantante de tango y las experiencias protagónicas de dichas artistas en la vida musical y cultural de la Argentina en las primeras décadas del siglo XX. En el caso de Tita Merello hemos visto también la imposibilidad de disociar la persona del personaje, del mismo modo que no hay manera de separarla a ella de la historia del tango: su historia de vida le otorga veracidad al discurso del tango.

A lo largo de este artículo hemos querido demostrar que hay diversas posibilidades de representar el género y las desigualdades simbólicas en la historia de la música. En este sentido, vimos cómo la película y los discursos de género contemporáneos privilegian la lectura de victimización y cómo ello genera consecuencias sesgadas que operan dentro de los imaginarios de clase social. Es por eso que planteamos la necesidad de sostener una mirada compleja de las relaciones de género en la historia de la música atravesada por otra de las expresiones de jerarquización cultural. Por otro lado, el estudio sociocultural de la música desde la perspectiva de género requiere una revisión de los métodos de análisis. En este sentido, el anclaje teórico y procesual en el método biográfico orientó el relevamiento de fuentes relegadas y poco analizadas que informan sobre pensamiento de género y sexualidad relacionado a la música en épocas pasadas.

La película sobre Tita moviliza una revisión de la historia del tango y de la música popular que tiene un mérito en sí misma y su contribución debe ser reconocida en el sentido de traer a la memoria en tiempo presente las vivencias de una artista que fue poco recordada y celebrada durante la revitalización del tango en las milongas y ámbitos artístico-musicales. La película hace justicia al contar la historia de una cancionista, un personaje que en la historia cultural había sido relegado, presentándola envuelta en lógicas sociales de opacidad de las resistencias al orden dominante. En este sentido, es interesante ver que los discursos de género contemporáneos tienden a subordinar el relato autobiográfico de Tita, reinterpretando su biografía la mayor parte del tiempo a espaldas de su yo narrativo.

Aún evaluando de manera positiva el aumento de narrativas sobre la participación de las mujeres músicas en la historia cultural de la Argentina, es necesario seguir reflexionando críticamente sobre el tipo de discursos y representaciones que se establecen y se fijan como nuevas verdades. A modo de cierre: en 2018 Susana Rinaldi grabó un video para apoyar el proyecto de ley de cupo femenino en eventos musicales sancionado al año siguiente, en 2019.

Con ochenta y cuatro años, la cantante también actualizaba la interpretación histórica del tango, pero desde el prisma de la dialéctica cultural de la dominación y la resistencia.¹⁵¹

Veo con tristeza que la negación de nuestra posibilidad de cantar e interpretar musicalmente los repertorios que puedan contener nuestra vocación de expresadoras diferentes y entregadas al conocimiento público es inalcanzable en razón de alguna gente que sigue tratando de cerrarnos esa posibilidad. Esa modalidad de hacer a un lado nuestras propuestas musicales por parte de organizadores que se quedaron en la época del siglo pasado, donde la mujer no tenía espacio para su expresión artística sea donde fuere su exposición, y ellos quieren retrotraer al día de hoy esas maniobras que nos atacan. ¡Por Dios! Sin embargo, el mundo entero, sea cual fuese su criterio, hicieron a un lado esta reaccionaria verdad. Y aquí llegamos a celebrar a las grandes comprometidas para siempre con el canto popular argentino. Desde Mercedes Simone a Mercedes Sosa; desde Lidia Borda a Sofía Bozán; desde Rosita Quiroga a Sandra Mihanovich; desde María Elena Walsh a Elena Roger; etc. etc. etc. ¡uhhh! La mujer argentina supo decir cantando desde un lugar impostergable nuestra música popular, que hasta hoy día, gracias a Dios, sigue brillando. Vaya este pequeño dossier una realidad que desmiente a aquellos que siempre han pretendido hacernos a un lado —entre comillas “hacernos a un lado”—, y sin embargo acá estamos y seguiremos estando. Voces como la mía y otras tanto siguen diciendo presente.¹⁵²

Bibliografía

- Alabarces, Pablo. *Peronistas, populistas y plebeyos: crónicas de cultura y política*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- Aimaretti, María. “Sútiles astucias de la voz: potencia y fragilidad en la representación de las cancionistas Libertad Lamarque y Tita Merello en dos films argentinos”. *Revista Imagofagia*, Vol. 17 (2017): 1-35.
- Angilletta, Florencia. “Gilda, la conquistadora”. *Revista Anfibia* (2016): 1-7. Disponible en: <https://revistaanfibia.com/ensayo/gilda-la-conquistadora/>
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

151. Stuart Hall, “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en *Historia popular y teoría socialista*, ed. Raphael Samuel (Barcelona: Crítica, 1984), 93-112.

152. Mensaje difundido por el colectivo de artistas y trabajadoras de la cultura bajo la consigna “X más músicas en los escenarios” que llevó adelante el reclamo de una ley para elevar la participación de mujeres en festivales y ciclos musicales a un mínimo del 30% debido fundamentado en un análisis de porcentajes de grandes eventos realizados entre 2017 y 2018 que daba un promedio menor al 15%. La Ley denominada *Cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales* (27539) fue aprobada por el Congreso de la Nación el 20 de noviembre de 2019: https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/224009/20191220?utm_source=email_marketing&utm_admin=64283&utm_medium=email&utm_campaign=Ley_de_Cupo_N

- Armus, Diego. "Milonguitas en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis". *História, Ciências y Saúde*, Vol. 9 (2002): 187-207.
- Barrancos, Dora. *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
- Benedetti, Héctor. *Nueva historia del tango: de los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019.
- Blázquez, Eladia. *Mi ciudad y mi gente*. Buenos Aires: Editorial Fraterna, 1978.
- Bulloni, Noel, Carolina Justo, Mercedes Liska y Karina Mauro. "Mujeres en las artes del espectáculo. Condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género". *Descentrada. Revista Interdisciplinaria de Feminismos y Género*, Vol. 5, N° 1 (en prensa).
- Cabrera Gustavo. *El mito, la mujer y el cine*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor, 2006.
- Calzón Flores, Florencia. "El sistema de estrellas en Argentina durante los cuarenta y cincuenta: el caso de Tita Merello". *Montajes: Revista de Análisis Cinematográfico*, Vol. 2 (2013): 53-73.
- Carozzi, María Julia. "Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires". *Religão & Sociedade*, Vol. 29, N° 1 (2009): 126-145.
- Cañardo, Marina. *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017.
- Cecconi, Sofia. "Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente". *Trans: Revista Transcultural de Música*, Vol. 13 (2009). Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/art05.htm>
- Citron, Marcia. *Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Delgado, Josefina y Alberto Perrone. *Tita Merello. La morocha argentina*. Buenos Aires: Aguilar, 2006.
- Del Priore, Oscar. "Discografía", 112-134. *Tango de colección: Tita Merello, no. 15*. Buenos Aires: Clarín, 2005.
- Di Núbila, Domingo. *Historia del cine argentino. Vol. I y II*. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959.
- Docampo, Mariana. *Tango Queer Buenos Aires*. Buenos Aires: Madreselva, 2018.
- Dos Santos, Estela. *Damas y milongueras del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.
- . *La historia del tango (Tomo 13): Las Cantantes*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- . *Las mujeres del tango*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972.
- Gasió, Guillermo. *La historia del tango. Siglo XXI, Década I*. Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península, 1995.
- Gil Lozano, Fernanda. "Género y representaciones femeninas en el cine sonoro argentino". En *Historia de luchas, resistencias y representaciones. Mujeres en la Argentina, siglo XIX y XX*, ed. María Celia Bravo, Fernanda Gil Lozano y Valeria Silvina Pita, 391-406. San Miguel de Tucumán: Edunt, 2008.

- Gil Mariño, Cecilia. “Del arrabal y el cafetín a la broadcasting”. En *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*, 115-156. Buenos Aires: Teseo, 2015.
- González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2013.
- Göttling, Jorge. *Tita Merello*. Colección de Tango, vol. 15. Buenos Aires: Clarín, 2005.
- . “Tita Merello”, en *Cine en 2x4*, 93. Buenos Aires: Museo del Cine, 2006.
- Green, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 1997.
- Grignon, Claude y Jean Claude Passeron. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- Guibourg, Edmundo. “Prólogo”. En *La calle y yo, Tita Merello*, 9-16. Buenos Aires: Kier, 1972.
- Hall, Stuart. “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”. En *Historia popular y teoría socialista*, ed. Raphael Samuel, 93-112. Barcelona: Crítica, 1984.
- James, Daniel. *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.
- Justo von Lurzer, Carolina y Carolina Spataro. “Tontas y víctimas. Paradojas de ciertas posiciones analíticas sobre la cultura de masas”. *La Trama de la Comunicación*, Vol. 19 (2015): 113-129.
- Kapur, Ratna. “The Tragedy of Victimization Rhetoric: Resurrecting the ‘Native’ Subject in International/Post-Colonial Feminist Legal Politics”. *Harvard Human Rights Journal*, Vol. 15, N° 1 (2002): 1-38.
- Karush, Matthew. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel, 2013.
- Lamas, Marta. “Cuerpo: diferencia sexual y género”. *Debate Feminista*, Vol. 5, N° 10 (1994): 3-31.
- Liska, Mercedes. *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*. Buenos Aires: Milena Caserola, 2018.
- . “Biografías sobre mujeres músicas: tramas de género y sexualidad en los significados de la obra musical de María Elena Walsh”. *Descentrada. Revista Interdisciplinaria de Feminismos y Género*, Vol. 2, N° 2 (2018): 1-32.
- . “El arte de adecentar los sonidos. Huellas de las operaciones de normalización del tango argentino (1900-1920)”. *Latin American Music Review*, Vol. 35, N° 1 (2014): 27-49.
- Lucio, Mayra y Marcela Montenegro. “Ideología en movimiento: nuevas modalidades del tango-danza”. En *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, ed. Silvia Citro y Patricia Aschieri, 45-64. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- Madrid, Alejandro L. “Secreto a Voces: Excess, Performance, and Jotería in Juan Gabriel’s Vocality”. *GLQ: Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 24, N° 1 (2018): 85-111.
- Mascareño, Pablo. “Tita Merello y Luis Sandrini: un amor con la melancolía del tango”. *La Nación*, 21 de junio de 2017. Disponible en:
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/personajes/tita-merello-y-luis-sandrini-un-amor-con-la-melancolia-del-tango-nid2024654/>

- Matamoro, Blas. *La ciudad del tango*. Buenos Aires: Galerna, 1982.
- . *Historia del tango*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.
- Meccia, Ernesto. *Biografías y sociedad. Métodos y perspectivas*. Santa Fe: Eudeba y Ediciones UNL, 2019.
- Melo, Adrián. “El vestidor”. *Página 12*, 27 de junio de 2014. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3493-2014-06-27.html?fbclid=IwAR3Ics2G6u5A_7-u1YXcnIkir15sZk9odX45-VrrLRGE8-tv
- Merello, Tita. *La calle y yo*. Buenos Aires: Kier, 1972.
- Nardacchione, Gabriel y Juan Piovani. “Las sociologías post contemporáneas: discusiones teóricas, estrategias metodológicas y prácticas de investigación”. *Cuestiones de Sociología*, Vol. 16 (2017): 15-26.
- Nisenson, Ana. *Corazón en llamas. Tita Merello*. Buenos Aires: Editorial del Dragón, 2007.
- Peraino, Judith. *Listening to the Sirens. Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Pérez Pavez, Anahí. *Tango y feminismo*. Buenos Aires: Contemporánea, 2020.
- Ramos, Pilar. “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”. *Revista Musical Chilena*, Vol. 64, N° 213 (2010): 7-25.
- Rodríguez, Paula. *#Ni una menos*. Buenos Aires: Planeta, 2018.
- Romano, Néstor. *Se dice de mí. La vida de Tita Merello*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.
- Rustin, Michael. “Reflections of the Biographical Turn in Social Science”. En *The Turn of Biographical Methods in Social Science. Comparative Issues and Examples*, ed. Prue Chamberlaine, Joanna Bornat y Tom Wengraf, 55-81. Londres y Nueva York: Routledge, 2005.
- Saikin, Magali. *Tango y género. Identidades y roles sexuales en el tango argentino*. Stuttgart: Abrazos, 2004.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- Savigliano, Marta. *Tango and the Political Economy of Passion*. Nueva York: Routledge, 1995.
- . “Jugándose la feminidad en los clubes de tango de Buenos Aires”. *Guaragua*, Vol. 6, N° 5 (2002): 68-101.
- Tania. *Discepolín y yo*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla, 1973.
- Valdez, María. “Tita Merello. Una soberbia intérprete en España”. En *Cien años de cine. Vol. II*, ed. Claudio Pérez. Buenos Aires: La Nación, 1996.
- Varela, Gustavo. *Mal de tango*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Vargas Vera, René. *Mujeres del tango: hasta los años 50*. Buenos Aires: AADI, 2012.
- Viñuela, Eduardo y Laura Viñuela. “Música popular y género”. En *Género y cultura popular*, ed. Isabel Clúa, 139-156. Barcelona: Edicions UAB, 2008.
- Zuazu, María Edurne y Rubén López Cano. “Las músicas de Betty La Fea”. *Latin American Music Review*, Vol. 35, N° 1 (2014): 1-24.

Zucchi, Marina. “Tita Merello, la historia de una mujer libre”. *Clarín*, 3 de abril de 2017. Disponible en: https://www.clarin.com/espectaculos/cine/tita-merello-historia-mujer-libre_0_BJeMWTQ2W.html

Referencias cinematográficas

Constantini, Teresa. *Yo soy así. Tita de Buenos Aires*. Buenos Aires Producciones, 2017.

Demare, Lucas. *Los isleros*. Estudios San Miguel, 1951.

———. *Mercado de abasto*. S/R, 1955.

Demicheli, Tulio. *Arrabalera*. Artistas Argentinos Asociados, 1950.

Ferreira, José Agustín. *Besos brujos*. Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos (SIDE), 1937.

Mogla Barth, Luis José. *¡Tango!*. Argentina Sono Film, 1933.

Morera, Eduardo. *Así es el tango*. Adolfo Z. Wilson, 1937.

Muñoz, Lorena. *Gilda, no me arrepiento de este amor*. Habitación 1520-Smilehood-U Films-INCAA, 2016.

Pappier, Ralph. *La morocha*. S/R, 1958.

Romero, Manuel. *La historia del tango*. Francisco Canaro, 1949.

Saslavsky, Luis. *La fuga*. Pampa Film, 1937.

Tinayre, Daniel. *Deshonra*. Interamericana - Estudios Mapol, 1952.

Torre Nilsson, Leopoldo. *Para vestir santos*, 1955.

Wolf, Sergio y Lorena Muñoz. *No sé qué me habrán hecho tus ojos*. S/R, 2003.

Referencias discográficas

Tita Merello. Colección de Tango, vol. 15. Buenos Aires: Clarín, 2005.

**“La mestiza”: realidades yucatecas con sabor a la cubana.
Recepción y reinención de los géneros musicales cubanos en
la península de Yucatán como vehículo de una nueva
identidad regional**

Claudio Ramírez Uribe

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 2 (2020): 147-175

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

“La mestiza”: realidades yucatecas con sabor a la cubana. Recepción y reinención de los géneros musicales cubanos en la península de Yucatán como vehículo de una nueva identidad regional

Este trabajo busca reflexionar sobre la llegada, adaptación y apropiación de los géneros musicales cubanos en la península de Yucatán y cómo estos, fueron utilizados como medio transmisor para las nuevas identidades socio-culturales locales. El principal de estos estereotipos fue el de “La mestiza”. Con él, los grupos hegemónicos pretendieron tender un puente entre los distintos agentes sociales de una sociedad dividida por el racismo: una minoría “blanca” y oligárquica y una mayoría “india maya” o “mestiza” desposeída y dominada. Lo interesante radica en el uso de los géneros musicales extranjeros (en este caso cubanos) para la consolidación y difusión de dicho estereotipo. Esto último, sin duda, fue ampliamente promovido por la oligarquía peninsular, también responsable, en gran medida, de la importación y contratación de música y músicos cubanos en la península yucateca. A través del análisis de la guaracha “La mestiza” del compositor yucateco Cirilo Baquero “Chan Cil” se puede distinguir cómo convergen todos los puntos aquí referidos.

Palabras clave: Cuba, Yucatán, Guaracha, identidad, Mestiza

“La mestiza”: yucatecan realities with cuban flavor. Reception and reinvention of the cuban musical genres in the Yucatan peninsula as a vehicle of a new regional identity

This research paper discusses the arrival, adaptation and appropriation of the Cuban musical genres in the Yucatan peninsula and how this genres were used as forms of transmission of the new local socio-cultural identities. The most important of these stereotypes was “La mestiza”. Through this stereotype, the upper social classes tried to build a bridge between different social agents in a society divided by racism: a “white” oligarchy, and a dispossessed and dominated “india mayan” and “mestiza” population. The interesting aspect is the use of foreign musical genres (in this case Cuban) for the consolidation and diffusion of such stereotype. This last point was, with no doubt, strongly promoted by the peninsular upper class, also responsible (in many ways) for the importation of music and the hiring of musicians from Cuba to the Yucatan peninsula. It is possible to identify how all the referred statements converge through the analysis of the guaracha “La mestiza” of the yucatecan composer Cirilo Baquero “Chan Cil”.

Keywords: Cuba, Yucatán, Guaracha, Identity, Mestiza

Introducción

Las artes, como reflejo social, han estado presentes en prácticamente todas las etapas históricas del ser humano. En ellas, los códigos semióticos, que ayudan a la sistematización de ordenamiento de las culturas y sociedades humanas, son transmitidos de manera tan sutil que, muchas veces, después de dos o tres generaciones, lo que comenzó como un género o un estilo musical y artístico nuevo y escandaloso, se convierte en una adusta tradición, cuyos orígenes llegan a rozar lo legendario e incuestionable.

El caso que ocupa este trabajo no es la excepción. La identidad regional yucateca, representada en la figura femenina de la mestiza, ha sido una reproducción de un estereotipo local que se desarrolló en el plano artístico a finales del siglo XIX. Uno de los motivos de su construcción fue consecuencia de la inestabilidad social que sufría la región, una vez fuera de la etapa más complicada del conflicto bélico local conocido como “La Guerra de Castas” (1847-1901). El fin de este conflicto, o al menos una relativa calma, coincide con el incremento de la producción y exportación de la fibra del henequén, producto que hará inmensamente rica a una pequeña oligarquía local. Dicho grupo sociocultural hegemónico creó en esta época (1880-1920, aprox.) una nueva identidad regional que respondía a sus necesidades y gustos particulares. Curiosamente, varios elementos de esta nueva identidad yucateca no fueron tomados de otras regiones de México, sino que fueron importados de una manera intensa y sistemática del extranjero. Esto se debía, en parte, a la difícil situación geográfica que vivía la península para la época, pues las selvas y sierras del sureste mexicano, así como los pantanos de la región de Tabasco, hacían muy difícil las conexiones terrestres de Yucatán con el resto del país. Otro motivo fue la necesidad de las clases acomodadas locales de asociarse con un gusto y una estética más internacionalizada.

La particular situación geográfica regional provocó que Yucatán mantuviera una intensa y directa relación con el Caribe (desde la Florida hasta Venezuela y Colombia), sobre todo con la isla de Cuba. De esta manera, los géneros musicales que ayudarán a consolidar una nueva identidad regional (sustentada por las élites urbanas, de la ciudad de Mérida principalmente), serán, en gran medida, cubanos. Estos llegaron a la península por dos vías principales: las compañías teatrales y musicales cubanas, y por los trovadores itinerantes de ambos países que hacían viajes periódicos entre Cuba y Yucatán.

Al acercarse el fin del siglo XIX, los compositores yucatecos comenzarán a utilizar en mayor medida los géneros cubanos para configurar un nuevo repertorio propio. Un repertorio que pudiera responder satisfactoriamente a las demandas y necesidades de la oligarquía local. En los salones de las casas acomodadas y los teatros de la región se multiplica la presencia de guarachas, danzones, habaneras, contradanzas, criollas, e incluso el incipiente bolero y la canción oriental cubana. Es tan importante la influencia musical proveniente de Cuba en Yucatán que sus géneros serán utilizados, junto con los locales, para comenzar a configurar un nuevo estereotipo local (tan necesitado por las élites) desde la música: la mestiza. Este personaje femenino es el objeto de estudio del presente trabajo. Esto se debe a que alrededor del referido personaje gira el contenido temático de la guaracha homónima del compositor yucateco Cirilo Baqueiro Preve “Chan Cil”. Esta composición parece ser un reflejo de las inquietudes socioculturales hegemónicas, sobre todo urbanas, de la Yucatán de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

La punta de lanza: los primeros pasos de la danza cubano-yucateca

La Península yucateca siempre ha tenido una fuerte relación con ciertas influencias culturales externas a su geografía. Esta dinámica era promovida, desde mediados del siglo XIX, por una poderosa oligarquía local. Este grupo socio-económico cimentaba su riqueza principalmente en las ganancias generadas por el auge de la producción y comercio del henequén y sus derivados.¹ Las redes comerciales creadas por esta industria, ligarán a la península con varias regiones del mundo, pues los nexos comerciales eran directos con los puertos norteamericanos, europeos,² y, de manera muy especial, del Caribe.

Lo alejado del territorio yucateco con respecto al interior de país fue un factor crucial para el desarrollo de una identidad regional diferenciada a la del resto del territorio mexicano. Aunque, en el plano musical, existían algunas similitudes con el resto de la música nacional, ya que las canciones yucatecas de mediados del siglo XIX poseían una influencia importante de las arias italianas, junto con diversas canciones y

-
1. Juan José Cervera, “La Mérida de Chan Cil”, en *Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca-Cancionero*, coord. Álvaro Vega, ed. Enrique Martín (Mérida, Yucatán: Escuela Superior de Artes de Yucatán-Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales “Gerónimo Baqueiro Foster”, 2007), 83.
 2. Sergio Quezada, *Historia breve de Yucatán* (Ciudad de México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2010), 177.

danzas de corte europeo.³ No obstante, la región mantuvo un nexo especial con la música y la cultura cubanas. Sobre todo al acoger a los refugiados de las guerras de independencia de la isla, pues como lo señala Bernardo García Díaz:

La salida de los cubanos hacia México a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX —y, sobre todo, a partir de 1868—, estaría en relación directa con las guerras de Independencia de Cuba. Éstas fueron la Guerra de Diez Años —1868 a 1878—, la llamada “Guerra Chiquita” —que solo duró un año: de 1879 a 1880— y la Guerra Final —entre 1895 y 1898—. ... Veracruz sería, en la última década del siglo, la entidad que recibió el mayor número de inmigrantes cubanos (41% en 1900); lo seguiría, Yucatán y la Ciudad de México.⁴

El cómo se vivió el proceso independentista de la isla en sus últimos años, tanto por los refugiados cubanos como por la sociedad yucateca anfitriona, es descrito por Ricardo Pérez Montfort de la siguiente manera:

no cabe duda que la lucha independentista cubana fue particularmente celebrada en Yucatán. El 20 de mayo de 1901. ... cuando se izó en Cuba por primera vez la bandera de la estrella solitaria. Los cubanos residentes en Mérida dieron una gran reunión. ... Pero aún después de su independencia Cuba siguió vinculándose estrechamente con Yucatán. Los registros señalan que sólo entre 1903 y 1910, 4551 cubanos se establecieron en Mérida.⁵

Una parte importante del caudal musical cubano que se fue gestando a lo largo del territorio insular, principalmente en el siglo XIX y comienzos del XX, tuvo un eco de gran repercusión en la región del Golfo y el Caribe mexicano,⁶ teniendo en la Península yucateca uno de sus más importantes recipientes. Estas influencias musicales extranjeras: el bel canto europeo, la zarzuela, las danzas y canciones cubanas y colombianas y las canciones del interior del país, serán absorbidas y reinterpretadas por los compositores yucatecos. Estos, a su vez, las pondrán al servicio de los versos de los

3. Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2005), 27-38.

4. Bernardo García Díaz, “El puerto de Veracruz, cabeza de playa de la música cubana”, en *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, coord. Freddy Ávila, Ricardo Pérez y Christian Rinaudo (México: CIESAS-IRD-ANR-Universidad de Cartagena-Colegio de Michoacán, 2011), 249.

5. Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez Ensayos* (Ciudad de México: CIESAS, publicaciones de la Casa Chata, 2007), 240.

6. Como son los géneros del danzón, bolero, canción trovadoresca oriental, habanera, criolla, guaracha, etc.

poetas, tanto locales como extranjeros, dando como resultado la futura “Trova yucateca”, la cual “...se convertirá en la más importante aportación de la península a la música popular mexicana”.⁷ Todo esto favorecido por la oligarquía local henequenera, también conocida con el apelativo de “Casta divina”. Inclusive, se podría pensar que el motor artístico, al menos de la capital yucateca, fue en gran medida las clases acomodadas, lo que provocó que los músicos locales se vieran en la necesidad de llenar esta demanda. Por lo tanto, la canción yucateca es, desde sus orígenes, una corriente artística aristocrática, la cual era desarrollada por los nuevos grupos económicamente poderosos de la región.⁸

Este sector socioeconómico fue el principal impulsor y consumidor de música externa a la península.⁹ Al mismo tiempo, un grupo de músicos urbanos tanto profesionales como diletantes, así como varios poetas provenían de estos círculos acomodados. Esto no quiere decir que el grueso de la población estuviera ajena a esta revolución artística, pues como lo señala Enrique Martín:

Las noches meridanas eran animadas por la Banda de Música del Batallón 1º de Guardias Nacionales, que dirigía José Agustín de las Cuevas –hermano de José Jacinto–, a la vez director de la orquesta del teatro, y existía además otra banda llamada de Santiago. ... Aparte, en la esfera de lo público, existía otra forma culta del consumo de la música, la cual –como las retretas de la banda– era disfrutada por todas las clases sociales de Mérida (juntas, pero no revueltas): el teatro.¹⁰

Precisamente, el principal campo de acción de estas primeras influencias musicales extranjeras serán los escenarios de los teatros donde se montaban zarzuelas, comedias y espectáculos de bufos;¹¹ espacios donde los ritmos cubanos tuvieron un papel coyuntural en la conformación de los géneros locales por venir. Mario Quijano señala el año de 1873 como el momento en que comienzan a llegar compañías de

7. Álvaro Vega, “La canción en Yucatán a principios del siglo XX”, en *Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca-Cancionero*, op. cit., 49.

8. Roger A. Martínez Peniche, *La magia de la canción yucateca. Noventa años de historia: 1890-1980* (Ciudad de México: CONACULTA, 2014), 39.

9. Enrique Martín, “Nuevos ricos, nuevos gustos: La afición musical en Mérida durante el porfiriato”, *Heterofonía, revista de investigación musical*, Vol. 127 (Julio-diciembre de 2002): 57-75.

10. *Ibid.*, 59-61.

11. Sobre el incremento de las compañías europeas en la península, Roger A. Martínez Peniche nos dice: “Fluía el dinero en el estado, lo que provocó la presencia en la península de compañías artísticas europeas de ópera, zarzuela y comedia, que influyeron en los incipientes compositores de las tierras mayenses quienes empezaron a componer a finales del siglo XIX romanzas, polkas, vales, mazurcas y chotis”. Martínez Peniche, *La magia de la canción yucateca*, 38.

zarzuela a Yucatán, teniendo su cenit en el último cuarto del siglo XIX. Exclusivamente en el Teatro Peón Contreras se montaron más de cuatrocientos títulos diferentes de 1873 a 1918.¹²

La vida literaria de la región da cuenta de la grata recepción que se hacía de los géneros provenientes de la mayor de las Antillas. Las publicaciones periódicas locales informaban que los compositores yucatecos ya estaban produciendo música con elementos cubanos desde 1861. Por ejemplo, en la revista literaria yucateca *La Guirnalda*, se publican las danzas “La linda Josefa” (compas en 2/4), “La Paquita” (compás en 2/4) y “El dos de junio” (compás en 6/8).¹³ En ese mismo año, la revista publica también la canción yucateca “El amor paternal” con música de José D. Sierra y letra de Apolinar García García.¹⁴

Como se puede apreciar, el gusto por las músicas cubanas y su asimilación por parte de los músicos y melómanos yucatecos estaba ocurriendo prácticamente en paralelo con la creación de los géneros en la isla de Cuba.¹⁵ Géneros cubanos como la danza o danza-habanera,¹⁶ el danzón y el bolero, serán moldeados y reinterpretados por los músicos yucatecos a lo largo del siglo XIX y principios del XX. Precisamente, una de las familias a las que se puede dar crédito por esta simbiosis entre cubanos y

12. Mario Quijano Axle, “La zarzuela y otros juguetes musicales para escena en Yucatán (1850-1940)”, en *Discanto. Ensayos de investigación musical*, coord. Ricardo Miranda y Luisa Vilar-Payá (Xalapa: Editorial UV, 2005), 120.

13. Álvaro Vega, “Danzas y danzones de la familia Cuevas,” en *...y la música se volvió mexicana*, ed. Juan Guillermo López (Ciudad de México: CENIDIM-INBA-CONCAULTA-INAH, 2010), 253.

14. Vega, “La canción en Yucatán”, 49.

15. Pues en la década de 1860, compositores cubanos responsables de la experimentación y desarrollo de géneros como la contradanza, la habanera, como Manuel Saumell estaban activos. Alejo Carpentier, *Ese músico que llevo dentro 3. La música en Cuba*. Obras completas tomo XII (Ciudad de México: Siglo veintiuno editores, 1987), 388. Igualmente entre 1870 y 1880 son los años en que se comienza a configurar el género del danzón por la orquesta de los hermanos Faílde en Matanzas, Cuba. Maya Roy, *Músicas Cubanas*, trad. Iciar Alonso Araguas (Madrid: Akal, 2003), 91-92. También se puede consultar a María Teresa Linares, *La música y el pueblo* (La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1974), 59.

16. La situación de la danza en la península es descrito por Luis Pérez Sabido: “El término habanera no sólo se utilizó para definir un tipo de canción popular cubana, sino que también se le llamaría así, fuera de Cuba, a la contradanza y la danza que bailaban la burguesía y aristocracia cubanas. La danza se caracteriza por su melodismo expresivo que, unido al cadencioso balance de su ritmo, le otorgan lirismo y elegancia. Su estructura métrica es binaria (Luis Pérez Sabido, *Diccionario de la canción popular yucateca* (Mérida: Gobierno del Estado de Yucatán-Instituto de Cultura de Yucatán-ESAY-Yucatán-CONACULTA, 2010), 139). La forma más estandarizada de las habaneras la describe Joel Almazán Orihuela: “...es una pequeña pieza escrita en dos secciones, normalmente denominadas A y B. La construcción formal de cada sección es de 16 compases, aunque en ocasiones alguna de las secciones (sobre todo la A) puede estar construida con 8 compases más 8 compases a través de una repetición (es decir 24 compases escritos que dan 32)”. Joel Almazán Orihuela, “Diversidad e identidad en la danza mexicana para piano del Porfírito”, en *...y la música se volvió mexicana*, op. cit., 202.

yucatecos es sin duda la familia Cuevas. A lo largo del siglo XIX supieron mantener su presencia en todos los ámbitos musicales de Mérida: desde editores y profesores, hasta compositores, directores musicales y ejecutantes.

Álvaro Vega señala que fue Mariano Cuevas, cubano contratado a principios del siglo XIX por la catedral meridana, el fundador de la dinastía en México.¹⁷ Posteriormente su hijo José Jacinto Cuevas (1821-1878) será recordado, no sólo como compositor del himno yucateco (1867), sino también como el fundador del primer Conservatorio de Música de Yucatán (1873),¹⁸ el cual cerró sus puertas en 1882.¹⁹ A pesar de la muerte de José Jacinto y del cierre del Conservatorio, la familia mantuvo la tradición musical. En 1888 nace el semanario *J. Jacinto Cuevas: composiciones musicales para piano forte por varios autores yucatecos*, editado por Juan D. Cuevas como respuesta a la creciente demanda de partituras en Yucatán. En dicha publicación se editaron obras de estilo cubano de autoría de algunos miembros de la familia, como “...el danzón *Los ojos de Josefa* y las danzas *Mercedita* y *A bordo del Washinton* [sic], de Juan D. Cuevas, José Jacinto y María Cuevas, respectivamente. A estas se suman las danzas *Carlota Regil* y los danzones *Ternura* y *Aquí está Satur*, de Justo Cuevas”.²⁰ Esta revista dejó de publicarse en 1894.²¹

Los bufos cubanos a la conquista de Yucatán

Como se expuso previamente, a la par de la labor que la familia Cuevas realizaba en la región con respecto a la publicación de música y la difusión de su educación “formal”, se comenzaba a vivir un incremento en el número de refugiados cubanos. Sobre este fenómeno Ricardo Pérez Montfort señala que:

Varias migraciones pudieron percibirse en la península yucateca durante el Porfiriato tardío y los años revolucionarios mexicanos. La lucha por la independencia de Cuba, los conflictos políticos en Santo Domingo y la “Guerra de los mil días” en Colombia tan solo para mencionar tres grandes procesos que

17. Vega, *Danzas y danzones*, 225.

18. Ibid.

19. Cervera, “La Mérida de Chan Cil”, 90-91.

20. Vega, *Danzas y danzones*, 254.

21. Ibid.

afectaron al Caribe, provocaron una primera diáspora que afectaría sensiblemente el ámbito cultural yucateco.²²

La presencia de estos grupos migratorios en Yucatán favoreció la difusión de sus tradiciones y gustos musicales en la región, principalmente las compañías de bufos cubanos.²³ Por su relación estrecha con el teatro de revista y popular, estos espectáculos ofrecían, de facto, una panorámica general de los ritmos y géneros más populares de la Cuba decimonónica.

Es asumible que esta diáspora de compatriotas cubanos a México no pasara desapercibida por los promotores y directores de estas compañías,²⁴ ya que trazaron sus giras más exitosas entre los puertos de la Habana, Veracruz y Progreso, y las ciudades de Mérida, San Juan Bautista de Tabasco (hoy Villahermosa) y el propio puerto de Veracruz.²⁵ En la ciudad de Mérida, estas compañías cubanas se presentaban en el Circo Orrín, el teatro Peón Contreras y el Circo-Teatro Yucateco. En este último solían alternar funciones con corridas de toros, obras teatrales, y exhibiciones cinematográficas.²⁶

Alejo Carpentier fija el año de 1882 como la fecha en que una primera compañía de bufos cubanos se presenta en México, con *Los negritos catedráticos*,²⁷ Juan Liborio, *Caneca*, *La duquesa de Haití*, y otras zarzuelas del mismo tipo.²⁸ No obstante, Raúl Martínez propone que el primer contacto entre los bufos cubanos y el público mexicano se produjo en el año de 1869, más de diez años antes de lo que apunta Carpentier.²⁹

Uno de los ejemplos de las giras escénicas de grupos bufos y zarzueleros cubanos a Yucatán fue el de una “pequeña Compañía Bufo-Cubana de Salsas”, la cual ofrecía en Abril de 1885 sus “juguetes cómicos” como: *El chiflado*, *El dr. Garrido*,

22. Pérez Montfort, *Expresiones populares*, 237.

23. Aunque ya realizaban giras a la península desde varios años atrás, es en esta época (fines del siglo XIX, inicios del XX) donde gozaran de sus mejores tiempos.

24. Ibid.

25. Jesús Flores y Escalante y Pablo Dueñas, “Los ritmos afrocaribeños durante el Porfiriato”, en ...y la música se volvió mexicana, op. cit., 244.

26. Cervera, “La Mérida de Chan Cil”, 89.

27. Sobre esta obra en particular, Reynaldo González señala: “La expresión humorística disfrazaba la intencionalidad discriminatoria. Es el caso de *Los negros catedráticos* (1868), de Francisco Fernández Vilaros, absurdo cómico que los satirizó por su forma de vestir, demasiado llamativa, y el errático uso de palabras cuyos significados desconocían. Fueron sainetes que hallaron sitio destacado en la escena”. González, *Contradanzas y latigazos* (La Habana: Instituto Cubano del Libro-Editorial Letras Cubanas, 2012), 171.

28. Carpentier, *Ese músico que llevo dentro*, 413.

29. Raúl Martínez Rodríguez, *Para el alma divertir* (La Habana: Instituto Cubano del Libro-Editorial Letras Cubanas, 2004), 35.

Tanto le dan al buey y manso, Ataques de nervios, El caneca y las guarachas: “El saludo de Anáhuac”, “Aguanta hasta que te mueras”, “La Angelita”, y “La Risa de la Vieja”, además de la presentación de danzones al estilo habanero.³⁰ Una de las compañías de bufos más populares en México fue la que presentara Arquímedes Pous en el Teatro Principal en 1919. En esa temporada se estrenaron las zarzuelas *El tabaquero*, *Las mulatas de Bombay*, y *Molde de suegras*, junto con cuarenta obras, entre las que destacan *El tamalero*, *El Negro Miguel*, *La clave de oro*, *El submarino cubano*, *Mérida en Carnaval*, *Qué malas son*, *La chambelona*, *La última rumba*, y *El lechonero*.³¹ Los títulos de estas obras indican que llegó un momento en que las tramas y escenas con ambiente yucateco alternaban con las cubanas, compartiendo y retroalimentándose entre ellas.

Sobre el impacto y desarrollo que venían desarrollando estas compañías cubanas en la península, Mario Quijano señala:

A principios del siglo XX se empieza a desarrollar un teatro regional y de revista. Ya anteriormente la visita de las compañías Bufos Cubanos de Salsas en 1885 y Bufos Cubanos en 1889, demuestran la presencia de los juguetes cómicos antillanos. Ya sea para sainetes o revistas yucatecas, los compositores regionales escribieron música para ellas. El comienzo de un nuevo género, el de la trova yucateca, compenetrada en el romanticismo de finales del siglo XIX, y derivada de la cultura musical cubana y colombiana, procreó una serie de canciones que fueron incluidas en las revistas musicales.³²

En Yucatán —de la misma manera que ocurría en Cuba—³³ los números y *sketches* de estas compañías, se caracterizaban por ser de contenidos jocosos y cómicos. Eran miradas al mundo costumbrista y cotidiano popular. El espectador no esperaba un diálogo de metáforas recargadas o tramas complejas, más bien era el disfrute de la escena como simple reflejo cómico de la sociedad. Un reflejo escénico que era

30. Jesús Flores y Escalante, *Historia Documental y Gráfica del Danzón en México: Salón México* (Ciudad de México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A. C.), 1993, 8.

31. Flores y Escalante y Dueñas, “Los ritmos afrocaribeños durante el Porfiriato”, 248-249.

32. Quijano Axle, “La zarzuela y otros juguetes musicales”, 123.

33. Sobre la música que acompaña las puestas en escena de los bufos, Carpentier señala que: “La seguidilla, el villancico, el aria tonadillesca, han cedido su puesto a la guajira, la guaracha, a la décima campesina, a la canción cubana, cuando no a ciertas composiciones más libres que pretenden expresar el carácter de los negros cheches, horros, o de nación, así como de los negritos catedráticos erigidos en tipos tradicionales equivalentes al roto chileno, al pelado mexicano”. Carpentier, *Ese músico que llevo dentro*, 396.

acompañado por música en los estilos cubanos de moda, como el danzón, la habanera, la canción oriental, etc.

En el salón y el teatro yucateco se baila a ritmo cubano: el danzón, el bolero y la canción

En vista de la rápida asimilación que los yucatecos hacían de los géneros cubanos, no es difícil asumir que al poco tiempo de haber llegado estos géneros a la península los compositores locales los hubiesen utilizado como modelos para materializar sus inspiraciones. En el caso del danzón, por ejemplo, su apropiación por parte de la comunidad yucateca no se limitó a las clases acomodadas y al favor del salón burgués. Por el contrario, como lo deja ver Jesús Flores, el gusto popular por este género se comenzó a sentir en los carnavales meridianos entre 1899 y 1904.³⁴ No obstante, como se puede apreciar en las publicaciones de las composiciones de la familia Cuevas (ya revisados), la presencia del danzón (al menos como nombre de una composición y con ciertas características estilísticas), ya era conocida entre los lectores de su *Semanario*, publicado entre 1888 y 1894.³⁵ Sin embargo, Luis Pérez, propone que este género tuvo su primer impacto en los salones de las clases acomodadas en la década de 1890:

Hacia 1890, el danzón aparece en el carnet de baile de las encopetadas damas porfirianas en los suntuosos salones de Mérida y Campeche. Filiberto Romero compone los danzones *Carmen* y *La chata* para los bailes del Liceo; ambos se publican en el semanario *J. Jacinto Cuevas*. Cirilo Baqueiro Preve escribe los danzones *Ay! Qué chica tan graciosa y bella*, de la que sólo se recuerda la letra y *Pedrito* (1895), dedicado a su hijo, que también se bailan en el Liceo. ... En 1915, con la llegada del general Salvador Alvarado, las cosas del porfiriato pasan a mejor vida y aquel danzón de visos aristocráticos cultivado en Mérida, llega al pueblo con las danzoneras de David R. Valladares, Ismael G. Amattón, Ernesto Mangas y, especialmente, con los hermanos Everardo, Juan de Dios y Pedro Concha³⁶

Tanto el formato orquestal como la forma de bailar el danzón tuvieron características muy particulares, acopladas al medio peninsular. Por ejemplo, el formato

34. Flores y Escalante, *Historia documental*, 10.

35. Ver cita 20.

36. Pérez Sabido, *Diccionario de la canción popular yucateca*, 140-141.

de las orquestas danzoneras seguía siendo cubano aunque fue readaptado al contexto de la jarana yucateca.³⁷ Esto provocó que las orquestas de la península intercalaran en sus repertorios jaranas y danzones por igual, práctica que se sigue repitiendo en la actualidad, sin duda como un producto de la dinámica musical sincrética de la época en cuestión. Sobre el arribo del danzón a la península yucateca, Rafael Figueroa opina:

Penetró en México primero por el puerto de Progreso, en la península de Yucatán, donde tuvo una época de auge importante, pero debido quizá a que la composición étnica y cultural de la península no tenía demasiados elementos negroides en su tejido, no pasó de ser una moda que, si bien dejó una reconocible estela, nunca tuvo los niveles de aceptación que esta sensual danza alcanzó en el puerto de Veracruz y su zona de influencia.³⁸

En el caso de la canción oriental cubana y el bolero, la penetración al espacio cultural yucateco se dio por dos puentes que de vez en cuando se conectaban entre sí. La primera eran los conocidos bufos cubanos y la segunda, los trovadores itinerantes que viajaban de la isla a la península y viceversa. Un caso importante fue el del trovador cubano Alberto Villalón, quien realizó viajes a Yucatán en 1902 y 1904.³⁹

Por el lado yucateco, uno de estos trovadores trashumantes fue Fermín Pastrana “Huay Cuuc” (1857-1925), quien junto con Cirilo Baqueiro “Chan Cil” es considerado uno de los grandes precursores de la canción yucateca. De su viaje a Cuba, Baqueiro Foster señala que “recordaba canciones cubanas, entre las que tenía como preferidas, *En el tronco de un árbol* de Eusebio Delfín, *La bayamesa* de Sindo Garay⁴⁰ y la habanera

37. Flores y Escalante, *Historia documental*, 10.

38. Rafael Figueroa, “Rumberos y jarochos”, en *La Habana-Veracruz, Veracruz-La Habana. Las dos orillas*, coord. Bernardo García Díaz y Sergio Guevara Vilaboy (Veracruz, México: y La Habana: Universidad Veracruzana-Universidad de La Habana, 2010), 385. Opinaría que esta aseveración sobre la rápida decadencia del gusto por el danzón en la región sería excesiva, ya que los danzones yucatecos llegan a la ciudad de México de la mano de los hermanos Concha, quienes, incluso, logran grabar en los Estados Unidos en la década de los 20 del siglo pasado. Del mismo modo, como lo señala Luis Pérez Sabido, orquestas cubanas graban en Nueva York danzones de autores yucatecos. Pérez Sabido, *Diccionario de la canción popular yucateca*, 141.

39. Francisco García Marañón, “México: de la Danza a la Canción”, en *El bolero, clave del corazón*, dir. Federico Krafft Vera (Ciudad de México: Fundación Alejo Peralta y Díaz Ceballos-IBP, 2004), 67.

40. Sobre el nacimiento de esta canción el propio Sindo Garay comenta: “A mi mente acudió la imagen de la mujer bayamesa con su sacrificio, con su coraje y su patriotismo. La valoré como la verdadera heroína que fue y que no titubeó en hacer de su dignidad una tea para incendiar su propia ciudad. Pensé en el estímulo que debió de ser para los mambises, y el acicate que les dieron a éstos con su amor y su valentía cuando la guerra”. Carmela de León, *Sindo Garay: Memorias de un trovador* (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1990), 107-108.

Tú de Eduardo Sánchez de Fuentes”.⁴¹ Precisamente, sobre el arribo de estos primeros boleros y canciones a Yucatán, Luis Pérez Sabido señala:

La presencia en Mérida, de compañías bufas cubanas a principios del siglo XX, y la comercialización de discos de boleros procedentes de La Habana, consolidan el gusto de los yucatecos por ese género sensual y romántico. Correspondió al compositor Enrique Galaz Chacón escribir, en 1918, el primer bolero yucateco que se conoce hasta la fecha, *Madrigal*, con letra en verso del periodista Carlos R. Menéndez.⁴²

Por lo tanto, los compositores yucatecos activos en el cambio de siglo estaban más vinculados con los estilos y tradiciones caribeñas que con el resto de la república mexicana.⁴³ Dentro de los más importantes exponentes de esta *camerata* peninsular, de fines del siglo XIX y comienzos del XX, puede nombrarse al ya mencionado Fermín Pastrana, Antonio Hoil, Marcial Cervera Buenfil, Alfredo Tamayo,⁴⁴ Filiberto Romero, Francisco Quevedo, Juan Manuel Vargas, Aurelio Benítez, Gil María Espinoza⁴⁵ y Arturo Cosgaya,⁴⁶ entre otros. No obstante las valiosas aportaciones que estos trovadores y músicos dieron al nuevo estilo musical yucateco, actualmente existe un consenso entre los interesados en el tema en señalar como “padre de la canción yucateca” a Cirilo Baqueiro Preve “Chan Cil” —El pequeño Cirilo— (1848-1910).

“Chan Cil” y su guaracha “La mestiza”

Cirilo nació en el puerto de Campeche en la víspera de Navidad del año de 1848, aunque, desde muy temprana edad, fue llevado a la ciudad de Mérida;⁴⁷ urbe que durante toda su vida será su gran escenario y campo de inspiración. Sobre su formación musical hay muchas incertidumbres. Sin embargo se sabe que dominó la guitarra, el

41. Pérez Montfort, *Expresiones populares*, 245.

42. Pérez Sabido, *Diccionario de la canción popular yucateca*, 61-62.

43. Pérez Montfort, *Expresiones populares*, 257.

44. Vega, “La canción en Yucatán”, 53.

45. Martín, “Un fúlgido raudal”, 38.

46. Mario Quijano señala a Arturo Cosgaya como uno de los principales representantes del género de la zarzuela yucateca a principios del siglo XX: “...se inició como autor teatral al realizar un arreglo de la zarzuela *Los dos pilletes* para la compañía de Esperanza Iris cuando actuó en Mérida en 1907. Enseguida escribió su primera zarzuela, *Rebelón*, estrenada en 7 de marzo del mismo año, con libreto de Lorenzo Rosado Domínguez, inspirado en temas de la vida cotidiana de Yucatán. En 1908 organizó la Compañía Juvenil Yucateca, con la que presentó por lo menos otras cinco obras propias, habiendo escrito para la misma sus zarzuelas *Capricho Floral*, *El Imperio del Amor*, *Cabecita de Pájaro*, *Crisis* y *El Príncipe Rojo*.” Quijano Axle, “La zarzuela y otros juguetes musicales”, 122.

47. García Maraón, “México: de la danza a la canción”, 61.

violín y la mandolina, y que era socio del Conservatorio Yucateco de Música y Declamación.⁴⁸

Como buen observador, “Chan Cil” logró plasmar en su música la vida alegre y popular de los barrios bohemios meridianos, así como los géneros de moda en los espacios populares y aristocráticos de la región. Ejemplo de ello es un amplio repertorio de composiciones que incluye danzones, vales, canciones, habaneras, danzas, barcarolas, música de comparsa para los carnavales y demás géneros que podían escucharse en los salones de las casas, en las calles al pardear la tarde y en los jardines y carpas de los fines de semana de la afrancesada Mérida porfiriana.

No obstante, uno de los géneros más importantes dentro de su repertorio es, sin duda, la guaracha; género cuya función principal es satírica y escénica. Esto último no sólo dentro de su *corpus* compositivo, sino del fenómeno del teatro musical yucateco en general, tal como ocurría con su homólogo cubano.⁴⁹ La recepción y adaptación de este género en la península, fue gestándose a todo lo largo del siglo XIX, teniendo precisamente a “Chan Cil” como uno de sus máximos exponentes en la región. Sobre la guaracha en Yucatán, Luis Pérez Sabido comenta:

Llega a Yucatán en la segunda mitad de esa centuria [siglo XIX] con las compañías de teatro bufo. En Mérida, “Chan Cil” lo utiliza en las últimas décadas del siglo XIX y en los primeros años del XX, para componer numerosos temas festivos que interpretan sus estudiantinas durante las fiestas del carnaval, tales como *La mujer y la casa* y *Los tres besos*. Algunas guarachas las escribe en maya y en español,

48. Martín, “Un fúlgido raudal”, 28.

49. La guaracha es uno de los géneros más antiguos desarrollados en Cuba. Isabelle Leymarie la ubica en el siglo XVIII en las tabernas del puerto de La Habana como una danza de pareja que también se cantaba. Isabelle Leymarie, *CUBAN FIRE. La música cubana y sus estilos* (Madrid: Akal), 2005, 20. Lo interesante de la guaracha, es que se convertirá en el transmisor ideal de la picaresca y el sentir popular, sobre todo de la zona urbana de La Habana. Por consiguiente, la guaracha será un elemento fundamental para el llamado teatro bufo cubano. Inclusive, me atrevería a opinar que esta es la característica fundamental de las guarachas (ya que se puede presentar en distintos compases métricos o utilizando características metrorrítmicas de diversos géneros musicales). Victoria Eli, haciendo referencia a las investigaciones de Fernando Ortiz, propone que el origen tanto del nombre, como del baile de este género son productos de un proceso transcultural más amplio: “Fernando Ortiz se refiere al término guaracha como forma de denominación de un baile americano de los siglos XVI y XVII que pasó a España y se caracterizó por los movimientos de los pies, calzados con el tipo de sandalia mexicana llamado guaracho o guarache. De tal manera de bailar, según Ortiz, pudo pasar a La Habana, con las guarniciones de la plaza de la que formaban parte numerosos campechanos y guachinangos. Estas guarachas, expresión de canto y baile, encontraron un sitio en las adaptaciones del teatro tonadillero y quedaron dentro del teatro bufo con personajes y argumentos de la escena criolla”. Victoria Eli Rodríguez, “Nación e identidad en las canciones y bailes criollos,” en *La música en Hispanoamérica, Siglo XIX, Vol. 6*, ed. Consuelo Carredano Fernández y Victoria Eli Rodríguez (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010), 94.

como *Ko'oten boox* (Vente, negra) y otras totalmente en maya. Otras más, le sirven para satirizar situaciones políticas, como *La Rafaelita* y *A los señores diputados del congreso*.⁵⁰

Como vemos, el complejo satírico-musical de la guaracha se insertó de manera clara y sin inconvenientes en la vida cultural y cotidiana del yucateco del periodo finisecular, llegando a permear en el gusto musical de prácticamente todas las clases sociales urbanas de la península.

Los usos y costumbres cubanos, así como los personajes típicos del teatro bufo, fueron dando paso a personajes de raigambre local.⁵¹ Entre estos personajes, la mestiza es el más importante. En él se recrea un imaginario identitario que ha moldeado, a lo largo del tiempo y de los distintos discursos históricos, una parte importante de la autopercepción yucateca. Por lo tanto, no fue una coincidencia que “Chan Cil” titulara a su guaracha más famosa como “La mestiza”. Al parecer, la búsqueda de lo mestizo como una definición “ideal” que reflejara una unidad en la región, se debió a la gran polaridad racial que ocasionó y fue producto de la “Guerra de Castas” entre los “blancos” y los “indios” mayas.⁵² Por definición, el término “mestizo” vino a establecer un puente racial-cultural entre los antagonistas del conflicto. Parecería que al utilizar el término, los grupos dominantes buscaron cambiar o suavizar la imagen del “indio” peligroso y temido por la de uno mucho más “ladino” y cercano a ellos, pues como lo señala Guadalupe Reyes: “En esta coyuntura, los sectores dominantes se ‘apropian’ de la imagen de lo mestizo para definir el carácter y la identidad de la cultura yucateca”.⁵³ Sobre el cambio de percepción que se tuvo del término a lo largo del siglo XIX y principios del XX, la misma autora comenta que:

el término *mestizo* fue ampliándose hasta llegar a hacer referencia “a todo aquel que viste el traje regional y reconoce su vinculación total o parcial con el grupo maya. . . para fines del siglo XIX, en Mérida las distinciones y diferencias entre

50. Pérez Sabido, *Diccionario de la canción popular yucateca*, 205.

51. Lo mismo que ocurrió entre la zarzuela española y el propio bufo cubano aproximadamente cien años antes.

52. Guadalupe Reyes, *Carnaval en Mérida. Fiesta, espectáculo y ritual* (Ciudad de México-Mérida: CONACULTA-INAH-UAY, 2003), 108.

53. *Ibid.*, 109.

mestizos e indígenas habían perdido su importancia. Mestizos e indios juntos componían la clase baja y eran denominados mestizos...⁵⁴

No obstante, pasado el tiempo, el traje de la mestiza (el terno) comenzó a ser utilizado por las clases acomodadas. Sabiéndose diferenciables de ese estatus marginado podían recrear un imaginario de “tradición” y “unidad” sin preocuparse de ser confundidas con mestizas auténticas y ser discriminadas por cuestiones raciales o socioeconómicas que saltaban a la vista:⁵⁵ como el color de la piel, por ejemplo. Precisamente, Cirilo Baqueiro provenía, en principio, de una de estas familias acomodadas, ya que su padre, Cirilo Baqueiro Cámara, fue jefe de las operaciones militares de Campeche a mediados del siglo XIX.⁵⁶

Nos encontramos pues frente a una invención de una tradición,⁵⁷ que tendrá tres puntos importantes:

1. La influencia musical cubana, reflejada en el uso de sus patrones metrorrítmicos. La cual fue favorecida por las clases acomodadas primero y asimilada por sus miembros, para posteriormente ser presentada y difundida en todas las clases sociales, especialmente desde el teatro. Este fue un espacio donde lo culto y lo popular se mezclaban de una manera que muchas veces no podía ser aceptada en otros espacios.⁵⁸
2. El uso de ciertas imágenes o estereotipos costumbristas locales del momento para ser presentadas sobre un escenario. De la misma forma en que se utilizaba en los teatros de zarzuela, bufos cubanos y de comedias, tanto mexicanos como cubanos y hasta europeos.

54. Ibid.

55. Ibid., 110.

56. Pérez Sabido, *Diccionario de la canción popular yucateca*, 48.

57. Eric Hobsbawm. “La invención de tradiciones”, en *La invención de la tradición*, coord. Erich Hobsbawm y Terence Ranger (Barcelona: Editorial Crítica, 2002), 7-21.

58. Pues como lo señala Víctor Sánchez Sánchez sobre la zarzuela española: “Como teatro musical de carácter popular en la zarzuela española ... no existe una diferenciación entre lo popular y lo culto, siendo un lugar de encuentro entre ambos, creando, asimilando y difundiendo músicas populares”. Víctor Sánchez Sánchez, “La habanera en la zarzuela española del siglo diecinueve: idealización marinera de un mundo tropical”, *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, Vol. 3, N° 1 (octubre-marzo de 2005): 7.

3. La creciente idea de lo mestizo como un rasgo que puede generar “unidad” e identidad entre el grueso de la población yucateca. Noción que tenía la intención de poder cohesionar a todos los sectores sociales sin riesgo para los grupos hegemónicos, ya que las clases acomodadas se sentían seguras de no ser totalmente asociadas con las de inferior clase.

Estos tres elementos (lo extranjero, lo escénico, lo local), se clarifican al hacer un análisis de la obra en cuestión, la cual fue publicada en 1895 y se resguarda en el Fondo Gerónimo Baqueiro Foster de la ciudad de Mérida, Yucatán. Su letra es de autoría de Miguel Nogués,⁵⁹ aunque Luis Pérez Sabido le adjudica letra y música a “Chan Cil”.⁶⁰ El compositor escribió esta pieza expresamente para la tiple cubana Amadita Morales, quien “la interpretó en el Peón Contreras ataviada con terno (el traje de gala de la mestiza yucateca)”.⁶¹

En ese mismo año se editó la versión para voz y piano (con número de prensa 2) en la revista *La Gaceta Musical*, aunque en un principio fue compuesta como parte de una revista teatral.⁶² En la esquina inferior derecha de la página cinco, aparece la leyenda EDICIÓN A. COSGAYA, lo que indica que el editor de la reducción fue el compositor y director de orquesta yucateco Arturo Cosgaya. Además de figurar como editor, el nombre de este compositor aparece en los créditos de los apuntes de la última página. En esta misma página, se transcribe la letra de la pieza, mostrando en el título: LA MESTIZA/ GUARACHA YUCATECA/ (De la revista inédita titulada “Mérida al vuelo”)/ MÚSICA DE CHAN CIL. (Fig. 1).⁶³

Figura 1. “La Mestiza. Guaracha yucateca”, en *Gaceta Musical*.



59. Martín, “Canciones yucatecas”, 263.

60. Pérez Sabido, *Diccionario de la canción popular yucateca*, 205.

61. Martín, “Canciones yucatecas”, 263.

62. Ibid.

63. Mérida, Yucatán, Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales “Gerónimo Baqueiro Foster, Cirilo Baqueiro “Chan Cil”, “La mestiza”, *La Gaceta Musical*, número de prensa 2. EDICIÓN A. COSGAYA, [s/n]. La partitura completa aparece en el anexo al final de éste trabajo.

Es importante señalar que falta la portada. Por lo tanto se omiten datos importantes: como el nombre del autor de la letra o la fecha de edición. Aunque de esta última se infiere que se trata de una edición cercana a su estreno en junio de 1895 en el teatro Peón Contreras, pues, como se señala en la misma partitura, se trata de una publicación de una pieza que formaba parte de una revista teatral inédita, y, al mismo tiempo, era común la publicación de la reducción para voz y piano de alguno de los temas del espectáculo para familiarizar al público.

Concretamente, esta guaracha presenta, durante todo el acompañamiento, el ritmo de habanera, así como la leyenda de “Tiempo de Habanera” como indicación para su interpretación (Fig. 2). Esto parece confirmar que el término genérico “guaracha” es determinado por la temática coloquial y cómica (generalmente para ser escenificada), y no por elementos musicales como patrones metrorrítmicos o cadencias armónicas particulares.

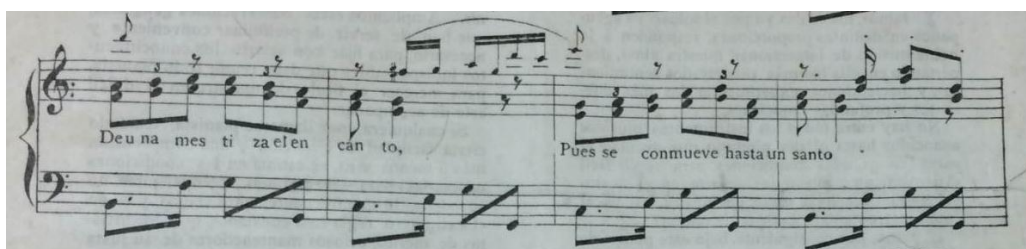
Figura 2. Indicación de “Tiempo de Habanera”, ca. 1895, p. 5.



Es interesante a su vez que se utilice el ritmo de habanera para esta guaracha escénica, pues como lo señala Víctor Sánchez, las habaneras fueron utilizadas en las zarzuelas y bufos como piezas para ser cantadas.⁶⁴ Otra característica importante de esta guaracha yucateca es el uso constante del tresillo de corchea en la melodía (Fig. 3).

64. Sánchez Sánchez, “La habanera”, 6.

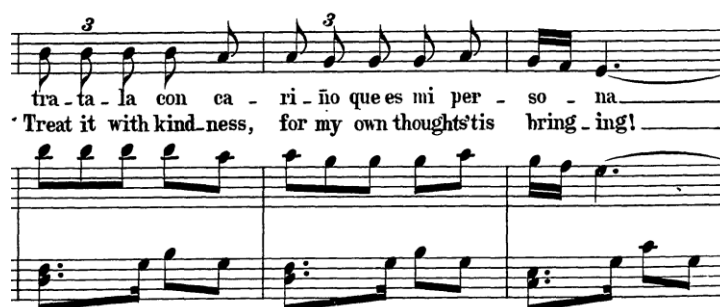
Figura 3. “La mestiza”, ca. 1895, p. 7, compases 50-53.



Se puede apreciar el uso del tresillo de corchea en la melodía, en contraposición del ritmo de habanera en la mano izquierda del piano.

Este recurso se presenta de manera simultánea al acompañamiento binario de habanera, creando así una polirritmia usual en otras habaneras iberoamericanas. Un ejemplo es “La paloma” de Sebastián Yradier, la cual gozó de gran aceptación en el México decimonónico (Fig. 4).

Figura. 4. Sebastián Yradier: “La paloma”, ca. 1885, p. 4, compases: 39-41.⁶⁵



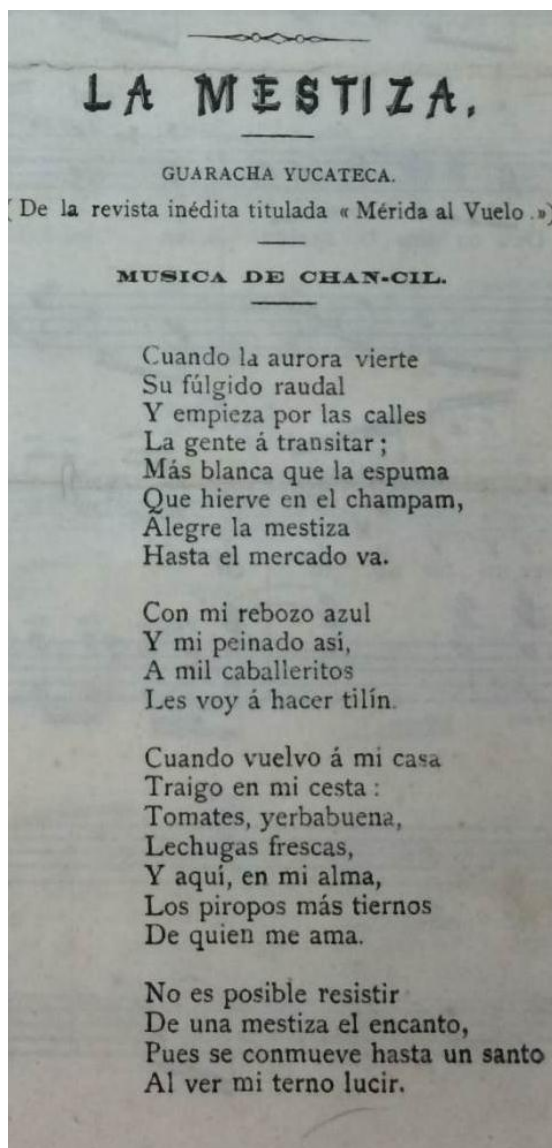
Formalmente, podemos entender a “La mestiza” de dos maneras: la lírica y la musical. En primer lugar, la letra está dividida en dos partes, que agrupan a su vez una octeta y una cuarteta respectivamente, o lo que es lo mismo: son dos secciones con una estrofa de ocho versos con un estribillo de cuatro (8+4) + (8+4) (Fig. 5). En ella, se presenta una escena popular, donde nuestro personaje principal es adjetivizado como una mujer “más blanca que la espuma”. Por lo tanto no es una mestiza “auténtica”,⁶⁶ sino que se trata de la construcción estereotípica promovida por las élites locales. Posteriormente, la mestiza, con gran coquetería, describe su vestuario, las viandas que compra en el mercado y las zalamerías de su amante. Finalmente el personaje se jacta de

65. Sebastián Yradier, “La paloma”, traducción al inglés de Harrison Millard (1830-1895), editorial Boston: Ditson? (ca. 1885), Último acceso: 10 de enero de 2020. Disponible en: [https://imslp.org/wiki/La_paloma_\(Yradier%2C_Sebasti%C3%A1n\)](https://imslp.org/wiki/La_paloma_(Yradier%2C_Sebasti%C3%A1n))

66. Entendiendo esto como la descendencia sincrética étnico-racial europeo-indígena americana.

que su coquetería y seducción hace que incluso un santo caiga en la tentación de su figura femenina, enmarcada en su terno yucateco.

Fig. 5. Letra de “La mestiza”, *ca.* 1895, p. 8.



Su forma musical es quizás un poco más compleja. Podríamos dividir esta guaracha en nueve compases de introducción a solo,⁶⁷ parte A y parte B. Coincidiendo con la división formal de la letra, cada una de ellas ocupa una octeta y una cuarteta respectivamente. Otra manera de organizar su estructura podría ser conforme a los centros tonales, lo que daría como resultado una forma tripartita, además de los nueve compases de introducción ya señalados:

67. El noveno compás puede ser entendido como una reafirmación de la tonalidad inicial y así justificar la asimetría de la introducción.

- A. Con centro tonal en do mayor y que correspondería a la primera octeta y a la primera cuarteta (primera estrofa y estribillo).
- B. Con centro tonal en fa mayor y corresponde con la segunda octeta (segunda estrofa). Esta sección es donde se presenta mayor número de cromatismos en la melodía.
- C. Regreso a la tonalidad inicial (do mayor); correspondiente a la segunda cuarteta (segundo estribillo). En esta sección final se utiliza el último verso “al ver mi terno lucir” como *coda*. En la palabra “lucir” el compositor coloca un calderón. En él, la cantante puede sostener la nota o adornar la melodía en la medida de sus posibilidades, lo que reafirma el uso histriónico de esta guaracha.

Conclusiones

La vida musical yucateca de finales del siglo XIX y comienzos del XX es por demás interesante. En ella, podemos ver cómo una poderosa oligarquía local, enriquecida por la fibra henequenera, fue capaz, en poco tiempo, de crear una tradición regional utilizando elementos culturales externos a su geografía y, a su vez, externos a México como país. En la música, vemos que una de las principales influencias extranjeras importadas con gran éxito a la península fue la cubana. En este sentido, los bufos cubanos y el teatro cómico-musical jugó un papel crucial, ya que fue el espacio donde los tópicos netamente heredados de la zarzuela y el teatro lírico español van a comenzar a compartir espacios con sus homólogos cubanos del siglo XIX (negros, mulatas, chinos, mexicanos, etc.). Justamente, a través de las expresiones artísticas populares, es que las sociedades van retroalimentando la percepción que tienen de sí mismas y, a su vez, estas expresiones pretenden ser un reflejo de estas dinámicas sociales creándose así, un círculo continuo entre creadores-arte-espectadores que ayuda a conformar una identidad popular. Esta nueva identidad popular “cubana” fue la que, a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX, se importó a Yucatán con gran éxito. Las compañías zarzueleras y de bufos fueron, sin duda, unas de las principales responsables de dicha difusión; junto con las oleadas de migrantes y refugiados cubanos que huían de los horrores de la guerra o de la persecución que de ellos se hacía en la isla por sus ideas independentistas.

Poco a poco, la presentación de agrupaciones y géneros cubanos comenzaron a dar paso a la producción musical local. Ya no bastaba con la mera reproducción de las influencias musicales isleñas. Al contrario, era tiempo de que los autores locales comenzaran a utilizarlas para crear sus propios repertorios. Se desarrolló así una generación de músicos y poetas yucatecos, en su mayoría provenientes de los círculos urbanos acomodados de la región o apoyados por estos, quienes utilizaron los géneros cubanos como el danzón, la guaracha o la habanera para componer su música. No obstante, existe un consenso en proponer a Cirilo Baqueiro “Chan Cil” como el compositor que logró destacar sobre los demás por el alcance y amplitud de su obra. Con esto no me refiero solamente a la cantidad de géneros que podemos encontrar en su producción musical, sino que, en la obra de Cirilo Baqueiro vemos el reflejo de los gustos y preferencias artísticas de los yucatecos de prácticamente todas las clases sociales del periodo de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Este nuevo repertorio yucateco ayudará de manera importante a la configuración de la nueva identidad local promovida por sus elites económicas. Lo extranjero tiene preponderancia pero debe ser asimilado a la realidad yucateca. Por otro lado, una nueva identidad regional homogénea empieza a ser más que necesaria para los sectores acomodados. Estas preocupaciones de la oligarquía peninsular están fundamentadas en la gran división social que vivía la región después de salir del conflicto de la “Guerra de Castas”, donde se enfrentaron en una guerra racial de exterminio “blancos” e “indios mayas”. Por lo tanto, se debía crear un tópico que ayudara a establecer un nuevo *status quo* en la región.

En este sentido, la noción de lo mestizo como una unión racial y cultural de ambos polos fue la solución encontrada por las élites locales. El estereotipo regional de la mestiza yucateca, vestida en un elegante terno, se convertirá en la identidad y la nueva tradición local. Justamente este estereotipo es el que encontramos representado en la guaracha “La mestiza” de Cirilo Baqueiro, quien utiliza influencias musicales de origen cubano (una guaracha en ritmo de habanera) para darle vida.

A partir de las primeras décadas del siglo XX y con el estallido de la revolución mexicana, los cambios de paradigmas de identidad local se modificaron. Lo indígena cobró preponderancia y la imagen de la mestiza, como elemento coyuntural de la identidad yucateca, se estableció definitivamente (como lo deja ver la consolidación local del género musical de la “Evocación maya”, por ejemplo). Curiosamente lo mismo sucede con las influencias musicales extranjeras, las cuales, para las primeras décadas

del siglo XX ya no serán sólo cubanas, sino colombianas también; y para la década de 1920 se configurará definitivamente lo que Álvaro Vega considera el mayor aporte musical de la península a la historia musical de México: “La trova yucateca”, cimentada en lo que para mí serían sus tres pilares fundamentales: el bambuco yucateco, la clave yucateca y el bolero yucateco.

Bibliografía

- Almazán Orihuela, Joel. “Diversidad e identidad en la danza mexicana para piano del Porfiriato”. En *...y la música se volvió mexicana*, ed. Juan Guillermo López, 200-208. Ciudad de México: CENIDIM-INBA-CONCAULTA-INAH, 2010.
- Carpentier, Alejo. *Ese músico que llevo dentro 3. La música en Cuba*. Obras completas tomo XII. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores, 1987.
- Cervera, Juan José. “La Mérida de Chan Cil”. En *Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca-Cancionero*, coord. Álvaro Vega, ed. Enrique Martín, 83-96. Mérida, Yucatán: Escuela Superior de Artes de Yucatán-Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales Gerónimo Baqueiro Foster, 2007.
- De León, Carmela. *Sindo Garay: Memorias de un trovador*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1990.
- Eli Rodríguez, Victoria. “Nación e identidad en las canciones y bailes criollos”. En *La música en Hispanoamérica, Siglo XIX, Vol. 6*, ed. Consuelo Carredano Fernández y Victoria Eli Rodríguez, 71-124. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Figuerola, Rafael. “Rumberos y jarochos”. En *La Habana-Veracruz, Veracruz- La Habana. Las dos orillas*, coord. Bernardo García Díaz y Sergio Guevara Vilaboy, 383-399. México: Universidad Veracruzana-Universidad de La Habana, 2010.
- Flores y Escalante, Jesús. *Historia Documental y Gráfica del Danzón en México: Salón México*. Ciudad de México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A. C., 1993.
- Flores y Escalante, Jesús y Pablo Dueñas. “Los ritmos afrocaribeños durante el Porfiriato”. En *...y la música se volvió mexicana*, ed. Juan Guillermo López, 243-251. Ciudad de México: CENIDIM-INBA-CONCAULTA-INAH, 2010.
- García Marañón, Francisco. “México: de la Danza a la Canción”. En *El Bolero, Clave del corazón*, dir. Federico Krafft Vera, 55-100. Ciudad de México: Fundación Alejo Peralta y Díaz Ceballos, IBP, 2004.
- García Díaz, Bernardo. “El puerto de Veracruz, cabeza de playa de la música cubana”. En *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, coord. Freddy Ávila, Ricardo Pérez y Christian Rinaudo, 247-267. México: CIESAS-IRD-ANR-Universidad de Cartagena-Colegio de Michoacán, 2011.

- González, Reynaldo. *Contradanzas y latigazos*. La Habana: Instituto Cubano del Libro-Editorial Letras Cubanas, 2012.
- Hobsbawm, Erich. “La invención de tradiciones”. En *La invención de la tradición*, coord. Erich Hobsbawm y Terence Ranger, 7-21. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.
- Linares, María Teresa. *La música y el pueblo*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1974.
- Leymarie, Isabelle. *CUBAN FIRE. La música cubana y sus estilos*. Madrid: Akal, 2005.
- Martín, Enrique. “Nuevos ricos, nuevos gustos: La afición musical en Mérida durante el porfiriato”. *Heterofonía, revista de investigación musical*, Vol. 127 (julio-diciembre de 2002): 57-75.
- . “Un fúlgido raudal. Chan Cil en la aurora de la canción yucateca”. En *Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca-Cancionero*, coord. Álvaro Vega, ed. Enrique Martín, 27-47. Ciudad de México: Escuela Superior de Artes de Yucatán-Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales Gerónimo Baqueiro Foster, 2007.
- . “Canciones yucatecas durante el Porfiriato.” En *...y la música se volvió mexicana*, ed. Juan Guillermo López, 258-264. Ciudad de México: CENIDIM-INBA-CONCAULTA-INAH, 2010.
- Martínez Rodríguez, Raúl. *Para el alma divertir*. La Habana: Instituto Cubano del Libro-Editorial Letras Cubanas, 2004.
- Martínez Peniche, Roger A. *La magia de la canción yucateca. Noventa años de historia: 1890-1980*. Ciudad de México: CONACULTA, 2014.
- Mendoza, Vicente T. *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez Ensayos*. Ciudad de México: CIESAS, publicaciones de la Casa Chata, 2007.
- Pérez Sabido, Luis. *Diccionario de la canción popular yucateca*. Mérida, Yucatán: Gobierno del Estado de Yucatán-Instituto de Cultura de Yucatán-ESAY-Yucatán-CONACULTA, 2010.
- Quijano Axle, Mario. “La zarzuela y otros juguetes musicales para escena en Yucatán (1850-1940)”. En *Discanto. Ensayos de investigación musical*, ed. Ricardo Miranda y Luisa Vilar-Payá, 119-125. Xalapa: Editorial UV, 2005.
- Reyes, Guadalupe. *Carnaval en Mérida. Fiesta, espectáculo y ritual*. Ciudad de México-Mérida: CONACULTA-INAH-UAY, 2003.
- Roy, Maya. *Músicas Cubanas*, trad. Iciar Alonso Araguas. Madrid: Akal, 2003.
- Sánchez Sánchez, Víctor. “La habanera en la zarzuela española del siglo diecinueve: idealización marinera de un mundo tropical”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, Vol. 3, N° 1 (octubre-marzo de 2005): 4-26.
- Vega, Álvaro (coord.) y Enrique Marín (ed.). *Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca-Cancionero*. Mérida, Yucatán: Escuela Superior de Artes de

Yucatán-Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales Gerónimo Baqueiro Foster, 2007.

———. “La canción en Yucatán a principios del siglo XX”. En *Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca-Cancionero*, coord. Álvaro Vega, ed. Enrique Martín, 49-68. Mérida, Yucatán: Escuela Superior de Artes de Yucatán-Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales Gerónimo Baqueiro Foster, 2007.

———. “Danzas y danzones de la familia Cuevas”. En *...y la música se volvió mexicana*, ed. Juan Guillermo López, 252-257. Ciudad de México: CENIDIM-INBA-CONCAULTA-INAH, 2010.

Páginas Web

Yradier, Sebastián. “La paloma”, traducción al inglés de Harrison Millard (1830-1895), editorial Boston: Ditson? (ca. 1885). Último acceso: 10 de enero de 2020.

Disponible en:

[https://imslp.org/wiki/La_paloma_\(Yradier%2C_Sebasti%C3%A1n\)](https://imslp.org/wiki/La_paloma_(Yradier%2C_Sebasti%C3%A1n))

Fuentes de archivo

Mérida, Yucatán, Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales Gerónimo Baqueiro Foster, Cirilo Baqueiro “Chan Cil”, “La mestiza”, *La Gaceta Musical*, número de prensa 2. EDICIÓN A. COSGAYA.

Anexo: “La mestiza”. Cirilo Baqueiro “Chan Cil” (ca. 1895).⁶⁸

5

LA MESTIZA.
GUARACHA YUCATECA.
MUSICA DE CHAN GIL.

Tiempo de Habanera.

Piano

1. 3. 2. 3. Cuando la au ro ra vierte Su
fúl gi do rau dal Y empieza por las calles La gente á tran si
tar ; Más blanca que la es pu ma Que hierve en el cham pam, P
2. EDICIÓN A. COSGAYA.

68. Mérida, Yucatán, Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales “Gerónimo Baqueiro Foster, Cirilo Baqueiro “Chan Cil”, “La mestiza”, *La Gaceta Musical*, número de prensa 2. EDICIÓN A. COSGAYA.

6

A le gre la mes ti za Has ta el merca do va va.

Con mi re bo zo a zul Y mi per na do a si, A

mil ca ba lle ri tos Les voy á hacer ti lin

Cuan do vuelvo á mi casa Traigo en mi ces ta

To ma tes, yerba buena Le chugas fres cas,

Ya quien mi al ma Los pi ro pos mas tiernos De quien me

7

ma. ma. No es po si ble re sis tir

Deu na mes ti za el en can to, Pues se conmueve hasta un santo

Al ver mi terno lu cir. No es po si ble re sis tir

Deu na mes ti za el en can to, Pues se con mueve hasta un san to al

ver mi ter no lu cir. mi ter no lu cir al ver mi

ter no lu cir

FIN.

APUNTES

SOBRE EL ARTE DE ACOMPAÑAR AL PIANO.

EN la música, entre todas las bellas artes, es la que comprende más variados y diversos ramos, los cuales ya por sí solos ó ya agrupados en distintas proporciones, responden á la noble misión de impresionar nuestra alma, despertando en ella los más encontrados sentimientos, y haciéndonos experimentar las más diferentes y profundas emociones.

No hay entre todos los instrumentos músicos conocidos hasta el día, ninguno que aventaje al piano en grandes condiciones para suplir fácil y convenientemente á la *orquesta*, en el acompañamiento de toda clase de música, así vocal como instrumental, llamada de *concerto*.

El piano, por consiguiente, bajo este punto de vista considerado, tiene una gran importancia y merece una muy señalada preferencia de cuantas personas se interesan por la propagación y por los adelantos del *divino arte*.

Pero inútil sería, y aún perjudicial á veces, tener un buen piano para acompañar á la voz humana, ó á un instrumento músico cualquiera, si sus teclas sonoras no fuesen movidas por hábiles manos, impulsadas, guiadas y sostenidas por un acertado estudio, una inteligente práctica y un delicado sentimiento artístico.

En estas tres esenciales cualidades se reasumen las muchas é importantes que deben adornar á un *pianista*, para que pueda con tanta verdad como justicia ser calificado de *maestro* en el difícil arte de acompañar.

El por sí solo constituye uno de los principales ramos que abrazan y forman el arte musical en general, y á su examen y consideración concreta y determinadamente, se dirigen estos lijeros apuntes que sometemos al imparcial juicio del lector benévolo.

Lo que comunmente se entiende hoy entre nosotros por un *acompañante*, no es otra cosa, por lo general, que un mediano pianista que conoce un tanto el mecanismo de dicho instrumento, y que tiene más ó menos facilidad para leer a primera vista, ó bien después de un lijeró ensayo, las piezas musicales que se le presentan.

En prueba de ello, observaremos, que, cuando se trata de organizar algún concierto ó sesión musical, nadie se preocupa de la persona que ha de acompañar al piano; así es que, cualquier pianista, tenga ó no las dotes necesarias para desempeñar bien tan difícil cargo, hallándose presente, es al punto elegido como maestro director de la fiesta. A sus manos se entregan con la mayor confianza instrumentistas y cantantes, sin ocurrirles siquiera que podrán hallar, en vez de una necesaria protección y una defensa legítima, una enemistad implacable, y un verdadero suplicio en que se pierdan y perezcan las más brillantes facultades y los más bellos efectos. Este deplorable error, del que desgraciadamente participan artistas y aficionados en general, es causa, entre otros males, de la poca consideración que, así en los conciertos públicos como en los salones particulares, tienen y se les dispensan á los maestros acompañantes.

No son ciertamente muchos los que se consagran al estudio de esta rara especialidad del arte, tan apreciada y recompensada en general por los verdaderos *dilettanti*, y su limitado número no aumentará seguramente, en tanto una mayor ilustración en los artistas, y una estimación más señalada hacia los acompañantes, en el público, no les haga concebir fundadas esperanzas de un lejano, próspero y halagüeño porvenir. Ampliemos estas observaciones generales, que han de servir de preliminar conveniente y necesario, para fijar con acierto los conocimientos indispensables que debe reunir todo pianista, para merecer el título de maestro en el difícil arte de acompañar.

Si cualquiera, por llamarse pianista, teniendo cierta facilidad de ejecución y una comprensión más ó menos viva, se estima en las condiciones necesarias para ser un buen acompañante, no sucedería lo que frecuentemente vemos, y es en el extranjero regla casi constante, que los artistas de mérito, celosos mantenedores de su justa fama, siempre llevan consigo quien los acompañe (como parte integrante de su voz ó instrumento,) rechazando este concepto todo el que no goza de reputación en tan importante especialidad. Conocen perfectamente que al acompañante fian su triunfo ó derrota. Esta es una verdad que todos los que como nosotros haya frecuentado los conciertos y academias musicales, reconocen y proclaman como indudable.

Continuará.

LA MESTIZA.

GUARACHA YUCATECA.

(De la revista inédita titulada «Mérida al Vuelo.»)

MUSICA DE CHANCIL.

Cuando la aurora vierte
Su fúlgido raudal
Y empieza por las calles
La gente á transitar;
Más blanca que la espuma
Que hierve en el champam,
Alegre la mestiza
Hasta el mercado va.

Con mi rebozo azul
Y mi peinado así,
A mil caballeritos
Les voy á hacer tilín.

Cuando vuelvo á mi casa
Traigo en mi cesta:
Tomates, yerbabuena,
Lechugas frescas,
Y aquí, en mi alma,
Los piropos más tiernos
De quien me ama.

No es posible resistir
De una mestiza el encanto,
Pues se conmueve hasta un santo
Al ver mi terno lucir.

**El aspecto social y estético de la música de vanguardia según
Leopoldo Hurtado: Su visión crítica en la *Revista de Arte*
(1936) y otros escritos**

María Laura Disandro

Revista Argentina de Musicología, Vol. 22 Nro. 1 (2021): 177-200

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

El aspecto social y estético de la música de vanguardia según Leopoldo Hurtado: Su visión crítica en la *Revista de Arte* (1936) y otros escritos

El advenimiento de las diversas corrientes musicales de modernidad y vanguardia en Argentina durante la primera mitad del siglo XX fue motivo de numerosas publicaciones en revistas musicales de la época que abordaban dicha temática. En el presente trabajo analizaremos el artículo titulado “La música contemporánea y sus problemas” del crítico musical argentino Leopoldo Hurtado, incluido en el número 11 de la *Revista de Arte* en el año 1936. Según Hurtado, los tradicionales cánones de recepción de la música de concierto se habían visto modificados a partir de la llegada de la nueva música, lo que ocasionó un distanciamiento entre ésta y la audiencia general. De esta manera, reflexionaba sobre las características sociales y estéticas de las nuevas tendencias musicales de la época.

Nuestro trabajo toma como eje este artículo de Leopoldo Hurtado y complementa con otros de sus escritos en los que afianza su ideología en el campo de la estética publicados a lo largo de la década de 1930 y principios de la década de 1940. Asimismo, establecemos un diálogo con las ideas plasmadas por Juan Carlos Paz, en otro artículo publicado en el mismo número de la revista, para contraponer ambas miradas acerca de la problemática planteada.

Palabras clave: música de vanguardia, Argentina, primera mitad del siglo XX, Leopoldo Hurtado, estética

The Social and Aesthetic Aspects of Avant-Garde Music According to Leopoldo Hurtado: His Critical View in *Revista de Arte* (1936) and Other Texts

The emergence of various modern and avant-garde musical trends in Argentina throughout the first half of the 20th century triggered numerous publications in music journals of the time that addressed this topic. In this article, we are going to analyze the paper entitled “La música contemporánea y sus problemas” (Contemporary music and its problems) by the Argentine music critic Leopoldo Hurtado, included in no. 11 of *Revista de Arte*, published in 1936. According to Hurtado, the traditional reception canons of concert music had been modified upon the arrival of new music, thus leading to a detachment between this and the general audience, and reflecting upon social and aesthetic characteristics of the new music trends of the time.

Our work centers particularly on this particular paper by Leopoldo Hurtado, complemented by other of his articles, in which he reinforces his ideology in the field of aesthetics over the course of the 1930s and in the early 1940s. Likewise, we establish a dialogue with the ideas expressed by Juan Carlos Paz in another paper published in the same number of the journal to contrast both perspectives.

Keywords: avant-garde music, Argentina, first half of the 20th century, Leopoldo Hurtado, aesthetic

Introducción

La discusión en torno al advenimiento de las diversas corrientes musicales ligadas a los ideales de modernidad y vanguardia en Argentina ha quedado reflejada en numerosos artículos, columnas de opinión y críticas de revistas de música en las que compositores, filósofos, pensadores y críticos musicales plasmaron su posicionamiento ideológico frente al cambio de paradigma que estaba aconteciendo. A través del análisis de dichas fuentes es posible señalar la repercusión social generada a partir de la crisis de la tonalidad y el posterior surgimiento de las diversas vanguardias musicales en Argentina en las primeras décadas del siglo XX.

Las revistas de música constituyen una valiosa fuente de información que permite acercarnos, por medio de la visión propia de la crítica, a diversos acontecimientos, pensamientos e ideologías relacionados con la música y la sociedad en un espacio y tiempo determinados. Tal como reflexiona Leandro Donozo:

A través del análisis de los usos y funciones de las diferentes publicaciones, los públicos a los que se dirigían, los modos de circulación y distribución, los discursos acerca de la música, y las relaciones con otros medios de comunicación puede conocerse mejor la relación de las prácticas musicales tanto de profesionales como de músicos amateurs o del público mismo con la cultura y la vida social de cada época.¹

La espontaneidad característica de la prensa periódica, aunque siempre mediada por intereses de índole principalmente política y económica, se constituye como un fiel reflejo de los hechos ocurridos en un determinado momento histórico, lo que posibilita emplear la visión crítica de las revistas de música como base y fundamento de una investigación musicológica.

De acuerdo con las musicólogas Carredano y Eli en referencia a los primeros indicios de música moderna a comienzos del siglo XX en Argentina, “[l]a irrupción de este repertorio en la vida musical porteña fue consignada por la crítica. Las publicaciones periódicas recogieron diferentes enfoques y éstas asumieron la connotación de verdaderos campos de batalla donde se dirimía la legitimidad y valor

1. Leandro Donozo, “Once conclusiones provisionarias sobre las revistas de música”, en *Dar la nota: El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*, dir. Silvina Luz Mansilla (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012), 16-17.

estético de la música”.² El progresivo abandono de la tradición musical y el surgimiento de la llamada nueva música generaron una gran cantidad de escritos que se pronunciaron en referencia al panorama actual de la música de aquel momento. Expresiones tales como “problemas”, “crisis”, “ruptura”, etc., comenzaron a inundar las páginas de estas publicaciones, planteando interrogantes acerca del verdadero sentido de la música, su función social, la identidad de la música argentina y la recepción generada por la audiencia.

El abandono de la capacidad empática de la música, la pérdida de la música como transmisora de emociones y la incompreensión por parte del público general de las nuevas corrientes musicales son algunas de las problemáticas planteadas en torno a la recepción de las mismas. La falta de “emotividad” y excesivo tecnicismo se presentan como un tema recurrente en las diversas publicaciones y posible causante del distanciamiento ocasionado entre la música de vanguardia y el espectador. Otros motivos de este distanciamiento pudieron haber sido la preferencia por lo que es conocido y el rechazo a lo nuevo, la escasa programación de nueva música en los conciertos, la repetición de repertorios acordes con el gusto de la mayoría y la influencia en el oyente de la opinión crítica de la prensa.

En el presente trabajo, analizaremos el artículo “La música contemporánea y sus problemas”³ del crítico musical argentino Leopoldo Hurtado, incluido en el número 11 de la *Revista de Arte* publicada en el año 1936, y complementaremos con otros de sus escritos correspondientes a la década de 1930 y principios de la década de 1940. Las publicaciones de Leopoldo Hurtado a lo largo de la primera mitad del siglo XX son numerosas. Sin embargo, hemos decidido centrarnos en este periodo, ya que nos interesa abordar el temprano impacto generado por la recién llegada nueva música, así como las reflexiones del autor en un momento en el que comenzaban a perfilarse los primeros lineamientos de las nuevas tendencias musicales de la época. Asimismo, dedicamos un apartado a las ideas publicadas por el compositor argentino Juan Carlos Paz unas páginas antes, en el mismo número de la revista, para contraponer ambas miradas sobre esta temática.

2. Consuelo Carredano y Victoria Eli, “La música en Hispanoamérica en el siglo XX”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Vol. 8, dir. Juan Ángel Vela del Campo (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015), 180.

3. Leopoldo Hurtado, “La música contemporánea y sus problemas”, *Revista de Arte*, Vol. 2, N° 11, (1936): 19-24.

Consideramos importante aclarar que, en los escritos analizados, Leopoldo Hurtado utilizaba el término “música contemporánea” para referirse no solo a la música de vanguardia, en la cual la ruptura con la tradición en su dimensión armónica resulta evidente (como sucede con la atonalidad o el dodecafonismo), sino también a las corrientes neoclásicas que habían optado por expandir el sistema tonal. Al abordar la cuestión estética de la música contemporánea, el autor empleaba dicho término en un sentido general sin especificar a qué estilo aludía; no obstante, muchos de los ejemplos utilizados para definir los parámetros de esta nueva música se basan en obras de Stravinsky y Schönberg, entre otros, lo que refleja que el crítico consideraba este término en un sentido amplio. En las diferentes fuentes citadas, se hace referencia a las nuevas tendencias musicales de la época con denominaciones como “nueva música” o “música contemporánea”; en consecuencia, nuestro artículo respetará tal terminología.

De acuerdo con Omar Corrado, los límites entre modernidad y vanguardia en Argentina son generales y no restrictivos, si bien es posible destacar determinados acontecimientos como significativos:

Así, por momentos, la descripción cronológica más específica sería 1925 —fecha de regreso de compositores como Juan Carlos Paz y Juan José Castro de París, coincidente con la mayor visibilidad pública del debate vanguardístico en las revistas culturales más influyentes— y 1937, año de los Conciertos de la Nueva Música, primera escisión explícita de un campo modernizador por otro.⁴

En este sentido, los artículos analizados en nuestro trabajo se sitúan en medio de un debate hacia el interior de las corrientes musicales más innovadoras que incluían las creaciones musicales de compositores inclinados hacia el neoclasicismo musical y la vanguardia más radicalizada.

La visión crítica de Leopoldo Hurtado en la *Revista de Arte* y otros escritos

La *Revista de Arte*, perteneciente a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, incluyó cuatro volúmenes y veintidós números editados entre los años 1934 a 1939, fecha en que cesó sus publicaciones debido a las dificultades económicas

4. Omar Corrado, *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010), 13.

aparejadas con el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Con motivo de la incorporación de la Facultad de Bellas Artes a la Universidad de Chile, la *Revista de Arte* se creó como un medio de difusión para dar a conocer principalmente obras de artes plásticas e ideas en torno a la música y la literatura. Como detallaba en su primer número, “[e]lla [la *Revista de Arte*] estará destinada a ser para el público un guía comprensivo, que lo incite a interesarse por los problemas artísticos, los cuales se propone desarrollar en vasto panorama histórico sin excluir nada que presente un aspecto significativo, y dedicando especial atención a toda manifestación valiosa del arte de nuestro país”.⁵ Más allá de la motivación de estar dirigida a un público amplio que incluyera tanto a las personas abocadas al arte como al lector general, su contenido era de un alto nivel intelectual conformado por artículos de opinión escritos por reconocidos músicos, artistas plásticos, pensadores y críticos de Chile, como también de otras partes de Latinoamérica y Europa.

Su undécimo número, publicado en el año 1936, se encontraba catalogado dentro de sus números especiales y constaba de cincuenta y cuatro páginas organizadas en cuatro apartados: artículos, crónicas, reseña bibliográfica y anexos. La totalidad de los artículos (a excepción de uno) se referían al arte argentino y abordaban disciplinas como las artes plásticas, la música y la arquitectura; los correspondientes a la música se deben a la autoría del crítico y musicólogo Leopoldo Hurtado y del compositor Juan Carlos Paz, ambos figuras representativas del arte de vanguardia argentino. El resto de las crónicas, reseñas y anexos remitían al arte chileno y europeo.

La dimensión estética de la música

Leopoldo Hurtado (Misiones, 1894 – Buenos Aires, 1980) fue un reconocido crítico y musicólogo argentino autor de numerosos libros vinculados al arte y a la estética contemporánea.⁶ Se desempeñó como crítico musical del diario *La Prensa*, y fue director de las revistas *Fonos* y *Pauta*.⁷ Redactó diversos artículos para revistas

5. [Comité Editorial], “Cultura artística”, *Revista de Arte*, Vol. 1, N° 1 (1934): 1.

6. Leopoldo Hurtado, *Estética de la música contemporánea: curso dado en el Colegio Libre de Estudios Superiores*, agosto-septiembre de 1934 (Buenos Aires: Biblioteca del Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras, circa 1934); *Espacio y tiempo en el arte actual* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1941); *Introducción a la estética de la música* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951); *Realidad de la música* (Buenos Aires: Emecé Editores S.A, 1953); *Apuntes sobre la crítica musical* (Buenos Aires: Grupo Editor latinoamericano, 1988).

7. Carmen García Muñoz, “Hurtado, Leopoldo”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir. Emilio Casares Rodicio (Madrid: SGAE, Vol. 6, 2000), 373.

literarias y musicales de la época como *Conducta*, *Latitud*, *Martín Fierro*, *Nosotros*, *Revista de Arte*, *Revista Musical Chilena* y *Sur*, entre otras. Se lo considera un crítico cercano a los ideales de vanguardia y al compositor Juan Carlos Paz, con quien compartía su visión crítica acerca de la realidad musical de la época y de quien se convertiría en su “aliado incondicional”.⁸

Su artículo titulado “La música contemporánea y sus problemas” se encuentra repartido en dos números de la *Revista de Arte* (números 11 y 12)⁹ en los que Hurtado exponía las dificultades de índole estética, económica y técnica a las que se debía enfrentar la música contemporánea en el temprano siglo XX en Argentina. Nuestro trabajo se ocupará de la primera parte de este escrito, ya que es donde el crítico reflexiona sobre las características sociales y estéticas de las nuevas corrientes musicales de la época. El aspecto económico y técnico analizado en la segunda parte del artículo lo reservaremos para futuras investigaciones.

El autor planteaba que, a partir de las modificaciones dadas en la música desde comienzos del siglo XX, se había producido un cambio en la relación tradicionalmente establecida entre el compositor, la obra de arte y el oyente, lo que alteraba el concepto y sentido de la obra producida por el artista y receptada por el oyente.¹⁰ Al describir el encuentro entre la música contemporánea y el espectador, el crítico precisaba que “[h]emos escuchado música, buena o mala, y este hecho apenas si ha rozado nuestra epidermis sensitiva ... ¿Es que nuestra condición de hombres modernos, nos habrá hecho perder parte de nuestra sensibilidad?”¹¹ Hurtado consideraba que la experiencia musical frente a la nueva música no apelaba a nuestras emociones: “En ningún momento nos sentimos radicalmente afectados por nuestra percepción auditiva”.¹² De esta manera, el autor se posicionaba en el lugar del receptor expresando lo que experimentaba la audiencia al enfrentarse a las nuevas tendencias musicales de la época. Traducía en palabras su propia experiencia, que transfería a la del público en general, y reflexionaba y se cuestionaba al respecto.

8. Corrado, *Música y modernidad en Buenos Aires*, 50.

9. Leopoldo Hurtado, “La música contemporánea y sus problemas”, *Revista de Arte*, Vol. 2, N° 11, (1936): 19-24; y “La música contemporánea y sus problemas (continuación)”, *Revista de Arte*, Vol. 2, N° 12 (1936): 25-37.

10. Hurtado, “La música contemporánea y sus problemas”, 19.

11. Ibid.

12. Ibid.

Según el crítico, la música de antaño se dirigía a nuestra sensibilidad y a nuestra capacidad simpática, buscando que el oyente vibrara y se emocionara con ella: “En cambio, la música contemporánea deja en paz nuestra aptitud patética. Los sectores de lo patético en nuestra alma permanecen quietos y callados. Sólo entra en juego una especial manera de sentir y juzgar la obra de arte, que es la actitud estética”.¹³ Y cerraba con esta idea: “Nuestra posición ante la música ha cambiado, pues, fundamentalmente: en el primer caso, es decir, ante la música antigua, estábamos en actitud de recepción simpática; ante la música moderna, nos replegamos en actitud crítica”.¹⁴

Esta idea sobre el aspecto estético de la nueva música también se encuentra presente en otros escritos del autor pertenecientes a la década de 1930, algunos de los cuales detallaremos a continuación.

Una de las publicaciones más significativas de Leopoldo Hurtado en este período fue su libro titulado *Estética de la música contemporánea*,¹⁵ en el que aunaba diversas ideas presentadas en un curso brindado en el año 1934. En el mismo, el autor especificaba los lineamientos generales a los que se orientaba la labor creativa de aquel momento a partir de una comparación de las características formales y estéticas entre la música del siglo XIX y del siglo XX. En este sentido consideraba que “[...] el arte tradicional y especialmente el subjetivo, como ha sido el arte de épocas pasadas, es una incitación para que el oyente salga de sí mismo, e ingrese en el ambiente emotivo en que se inserta la obra”,¹⁶ mientras que en la música contemporánea, el compositor “[o]frece su obra a la contemplación desinteresada del público, y exige de éste el empleo, la ejercitación de una facultad que el arte del siglo pasado había echado en el olvido: es la facultad de percibir estéticamente la obra de arte”.¹⁷

Por otra parte, encontramos los escritos de Leopoldo Hurtado para la revista *Sur* en la década de 1930: un total de cinco publicaciones que incluyen un artículo, una crítica y tres reseñas. En su reseña titulada “Las crónicas autobiográficas de Igor Stravinsky”,¹⁸ el autor se refería a esta “recepción estética” del nuevo arte: “En la

13. Ibid., 20.

14. Ibid.

15. Leopoldo Hurtado, *Estética de la música contemporánea: curso dado en el Colegio Libre de Estudios Superiores, agosto – septiembre de 1934* (Buenos Aires: Biblioteca del Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras, circa 1934).

16. Ibid., 12.

17. Ibid., 13.

18. Leopoldo Hurtado, “Las crónicas autobiográficas de Igor Stravinsky”, *Sur*, Año V, N° 12 (1935): 81-85.

actitud contemplativa, sólo cabe expresar juicios de este carácter: ‘Me agradan’ o ‘me desagradan’. Incluso cabe razonar sobre este agrado o desagrado, extraer de ellos un principio o esencia, y hasta tratar de elevar esa esencia a la categoría de norma. Es el fin de la estética”.¹⁹ Y añadía: “Me empeño en creer que la obra musical del futuro se apoyará, más que en una desordenada experiencia sentimental, en la aceptación lisa y llana de una fuerte vocación artística, apoyada en la técnica más segura y perfecta”.²⁰

Tal como lo expresamos anteriormente, el impacto generado a partir de la llegada de la nueva música provocó interrogantes acerca de la situación actual de la música culta a comienzos del siglo XX en Argentina. La problemática en torno al abandono de una identificación emocional con las nuevas creaciones ocasionó diversos cuestionamientos sobre el sentido y el destino de este nuevo arte. A este respecto, Leopoldo Hurtado se pronunciaba así:

En todos los órdenes de las cosas, se ha llamado crisis al paso de un sistema o norma a otro distinto, al tránsito entre un estado de organización a uno diverso, así sea en economía, en ciencia, en arte, en política. Vemos ahora con claridad que en música ha sucedido lo mismo. El tercio de siglo transcurrido nos permite dibujar, con relativa seguridad, las nuevas normas, líneas y propósitos de la música actual, de la que responde a nuestro tiempo. Cuando hablamos de la música contemporánea nos referiremos a esa música que se diferencia de la de otra época por cualidades específicas, y a la que pretende ser no sólo del presente sino que mira también hacia los años que vendrán. Y esta relativa claridad, este diseñarse algo orgánico, coherente, en la caótica y desenfadada agitación musical de pocos años atrás, es lo que nos induce a creer que la época de crisis está pasando, y que las fuerzas destructivas y constructivas desencadenadas tienden a recobrar su quicio en un sentido nuevo²¹

Ya a mediados de la década de 1930 la crisis aparejada a dicho cambio de paradigma comenzaba a disiparse, lo que le permitía a Hurtado determinar algunos de los principios que regían la música contemporánea una vez transcurrido el primer impacto a partir de su llegada. Creemos importante destacar que, en los escritos analizados en el presente trabajo, Leopoldo Hurtado no se circunscribía al campo musical argentino, sino que se refería a la música culta de Occidente en términos

19. Ibid., 82.

20. Ibid., 83.

21. Hurtado, *Estética de la música contemporánea*, 31-32.

generales. Casi la totalidad de ejemplos musicales citados correspondían a la música europea; sin embargo, podemos considerar válidas dichas apreciaciones para las nuevas tendencias musicales en Argentina ya que, en *Estética de la música contemporánea*, el autor detallaba: “... si en este libro se habla exclusivamente de la música europea, es porque creo que los principios y las normas que la rigen son válidos asimismo para la música de nuestro país”.²²

Este primer acercamiento a las ideas de Leopoldo Hurtado acerca de la modificación en la relación establecida entre la nueva música y el oyente nos habla de un interés por el aspecto social de la música, donde un cambio en su aspecto estético modifica su sentido social y la manera de vincularse con la sociedad. En los diferentes textos analizados, Hurtado remarcaba la capacidad simpática de la música del siglo XIX en contraposición con la puramente estética de las nuevas creaciones musicales, lo que no le permitía al oyente identificarse emocionalmente con ellas. Esta relevancia del aspecto sociológico de la música será una constante a lo largo de la mayoría de sus publicaciones, abordado desde diversas perspectivas.

La música de vanguardia y el elitismo

Una vez determinada la problemática estética de la nueva música, Leopoldo Hurtado, en su artículo “La música contemporánea y sus problemas”, alegaba que, “[l]a primera consecuencia que este cambio acarrea, y la más grave, es la de que el hombre-masa se desentiende de la música culta ... Una música de este carácter requiere cierto nivel de cultura artística para ser captada; hay que distinguir cuidadosamente entre lo puramente estético y lo sentimental o emocional y esa distinción no puede hacerla el hombre de la calle”.²³

La creencia de que para apreciar el nuevo arte se necesita de cierto nivel cultural, así como la categorización de “hombre-masa” u “hombre de la calle”, nos remite a los ideales elitistas expresados por el filósofo español Ortega y Gasset, quien en el año 1924 ya había advertido acerca de “la impopularidad de la nueva música”,²⁴ analizando con rigor el nuevo arte recientemente surgido desde un punto de vista sociológico. Estas ideas, expresadas en diversos artículos del diario *El Sol*, fueron luego compiladas y

22. Ibid., 24.

23. Hurtado, “La música contemporánea y sus problemas”, 20.

24. José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (Madrid: Espasa Calpe, 2016), 52.

completadas bajo el título *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* en el año 1925.²⁵ Ortega y Gasset afirmaba que el rechazo del nuevo arte, no poseía relación con una cuestión de gustos individuales, sino con su incompreensión por parte de la mayoría.²⁶ Lejos de connotar peyorativamente esta “impopularidad” del nuevo arte, consideraba que era allí donde reposaba su más profundo significado, obrando “en virtud de su destino esencial”.²⁷

La influencia del pensamiento de Ortega y Gasset en Latinoamérica se generó a través de diversos diarios y revistas que se difundían y circulaban con frecuencia en dicha región:

La *Revista de Occidente* —nos dice Carpentier— fue durante años nuestro faro y guía. Estableció un nuevo orden de relaciones intelectuales entre España y América Latina. . . . La influencia de Ortega y Gasset en el pensamiento, las orientaciones artísticas y literarias, de los hombres de mi generación fue inmensa²⁸

Particularmente en Argentina, el pensamiento orteguiano se difundió principalmente a través de la revista *Sur*, fundada por Victoria Ocampo en el año 1931 y de la cual Ortega y Gasset fue uno de sus referentes más prestigiosos durante su primera etapa. Posteriormente, la neutralidad mantenida por el filósofo frente a los acontecimientos que estaban ocurriendo en España y su relación con grupos y dirigentes pro-franquistas y católicos, ocasionaron su alejamiento de dicha revista. Tal como lo relata Corrado, “[e]sto, sumado a la exaltación producida por la explícita toma de partido de *Sur* por los Aliados en 1939, provoca la ruptura de la colaboración de Ortega con la revista”.²⁹

De acuerdo con Hurtado, el elitismo se había convertido en el reparo de las manifestaciones musicales más innovadoras, mientras que la gran audiencia, ajena a estas nuevas tendencias, había emigrado hacia expresiones de carácter popular: “De allí que las preferencias musicales de este hombre [de la calle] no discurren ya por las vías

25. Ibid.

26. Ibid., 54.

27. Ibid., 52.

28. Alejo Carpentier, *El Nacional* (Caracas: 20 de octubre de 1955). Citado en Carlos Villanueva, “La problemática nacionalista en la Edad de Plata: la traslación del lenguaje identitario español a México”, en *El amor brujo, metáfora de la modernidad: estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*, eds. Elena Torres Clemente, Francisco Giménez Rodríguez, Cristina Aguilar Hernández y Dácil González Mesa (Madrid y Granada: INAEM-Fundación Archivo Manuel de Falla, 2017), 19.

29. Corrado, *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*, 301.

de la música [culta] sino que recaigan en la música popular, y que entre estas dos variedades de la actividad musical haya surgido un abismo que se ahonda y ensancha cada día más”.³⁰ El autor apuntaba que, en el pasado, la música culta y popular se encontraban emparentadas: reconocidos compositores académicos como Mozart, Wagner o Beethoven empleaban materiales provenientes de expresiones populares en sus obras, y esto constituía un vínculo con las audiencias más generales, “... pero ahora, el divorcio que existe entre ambas hace que el hombre-masa se vea excluido de los círculos cultos, y que no entienda ni haga nada por entender la música que esos círculos cultivan”.³¹ Este gradual distanciamiento entre lo culto y lo popular remarcaba la distinción social a la que se refería Ortega: “Así, el hombre-masa que hoy reina y domina en todos los sectores de lo social, ha perdido interés por la música culta, y el artista sabe por anticipado que permanecerá sordo a su llamado. Huérfano de apoyo en la mayoría del público, el artista debe refugiarse en lo que se ha llamado ‘minorías selectas’”.³²

La distinción de clase realizada por Ortega, según la cual existía una minoría capaz de receptar bajo preceptos estéticos la obra de arte dejando de lado todo sentimentalismo y, por otro lado, una masa incapaz de discernir tal distinción, no era considerada como un aspecto positivo por Leopoldo Hurtado, más allá de que compartía con el pensamiento orteguiano la existencia y caracterización de ambos estratos sociales. Hurtado se mostraba fuertemente influenciado por las ideas y conceptos de Ortega y Gasset, pero, a diferencia de este último, señalaba contraproducente esta “impopularidad” del nuevo arte y alegaba:

Ya en ese divorcio con el pueblo hay un gravísimo riesgo para el porvenir del arte mismo. Un arte no puede vivir substraído a lo popular, en el buen sentido de la palabra, porque pierde su vitalidad, ese aliento humano que surge de lo profundo de la vida de todos los hombres, y se convierte en preciosidad, en cosa de vitrina o de “boudoir”.³³

Ortega y Gasset afirmaba que “lo característico del arte nuevo ‘desde el punto de vista sociológico’, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo

30. Hurtado, “La música contemporánea y sus problemas”, 20.

31. Ibid.

32. Ibid., 21.

33. Ibid., 21.

entienden y los que no lo entienden”.³⁴ Estas ideas acerca de la capacidad o incapacidad de comprensión de la música de vanguardia se difundieron, repitieron y cuestionaron ampliamente en la prensa latinoamericana, lo que generó una marcada distinción social en los espectadores de música culta. Más allá de estar a favor o en contra de las ideas propugnadas por Ortega y Gasset, nadie cuestionaba o negaba la incomprensión y posterior rechazo hacia la música de vanguardia por parte de ciertos sectores sociales. La problemática en torno a la recepción de la nueva música era un tema recurrente en las diversas publicaciones de la época que permitió abrir el debate acerca de la cuestión social de la música de vanguardia y la relación establecida entre ésta y la audiencia.

El aspecto social de la música

Hasta el momento, Leopoldo Hurtado ha reflexionado en su artículo sobre el panorama actual de la música de vanguardia a comienzos del siglo XX, poniendo de relieve diversas cuestiones. En primer lugar, se refería al cambio ocasionado en la relación entre música culta y oyente, en donde la recepción simpática propia de la música de tradición se transforma en una recepción puramente estética. Esta modificación ocasionaba una marcada distinción social según la cual la música culta quedaba reservada a una minoría selecta, mientras que el público general emigraba hacia expresiones musicales populares, distanciándose de ella. Considerando contraproducente esta situación generada alrededor del nuevo arte, el crítico se cuestionaba “¿[c]ómo hacer que la música culta actual retome contacto con el pueblo, surja de lo popular y vuelva a él, sin perder por ello las calidades que la distinguen precisamente como música culta?”.³⁵

El autor exponía diversos intentos de recuperación. El primero señalaba a las artes llamadas populistas: “como no pueden obligar a la masa a elevarse a la percepción de los puros valores estéticos, deben rebajar éstos hasta el nivel de lo popular y el resultado es, desde el punto de vista artístico, completamente anodino. Es un arte bien intencionado, pero pobre en sus resultados”.³⁶

Desde otra perspectiva, detallaba la imposición por parte del Estado:

34. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, 54.

35. Hurtado, “La música contemporánea y sus problemas”, 21-22.

36. *Ibid.*, 22.

Una de las particularidades de las formas últimas de gobierno que se han implantado en el mundo, ha sido la de someter la actividad artística a la coerción social. Tanto el comunismo como el fascismo, para citar los tipos extremos, han pretendido encauzar la actividad artística, hacerla servir a los fines políticos y sociales que persiguen. Pues bien, el resultado ha sido contraproducente.³⁷

Finalmente, subrayaba el fomento en materia de educación por parte del Estado como una de las opciones más apropiadas: “La actividad estatal puede concretarse a la formación de un medio musical apropiado, difundiendo la enseñanza de la música y fomentando, por todos los medios las actividades musicales cultas”.³⁸

El autor concluía que “[e]l problema más difícil que tendrán ante sí los músicos del futuro será restablecer el perdido contacto entre el pueblo y el arte superior. Para que ese contacto se restablezca, es necesario suponer capacidad en la masa para entender a los músicos cultos y la creación de obras que reúnan, en una convivencia estética, a compositores y oyentes”.³⁹

Años más tarde, en un artículo publicado en la revista *Nosotros*, Leopoldo Hurtado nuevamente se refería a la importancia de la formación de “un público apto para la comprensión de la nueva música y un cuerpo de intérpretes que esté familiarizado con ella y la difunda”.⁴⁰ El artículo dialogaba con las ideas expresadas por el compositor vienés Ernst Krenek, “serio defensor de la música novísima”,⁴¹ en su libro *Music here and now* (1939). Con respecto a la inclusión de la música de vanguardia en el sistema de educación musical Hurtado precisaba:

No es posible que la enseñanza original de la música siga ignorando a Schoenberg y continúe enseñando un sistema musical creado y perfeccionado para la comprensión de la música del siglo 18. El problema, entre nosotros, es mucho más complejo todavía porque no hemos llegado siquiera al caos; estamos en el período previo de la absoluta nada.⁴²

Resguardando la libertad necesaria del artista y sin dejar de lado el compromiso social que debía afrontar, Hurtado, en su artículo “La música contemporánea y sus

37. Ibid.

38. Ibid., 23.

39. Ibid.

40. Leopoldo Hurtado, “En defensa de la atonalidad”, *Nosotros*, 2ª época, N° 72 (1942): 324.

41. Ibid., 316.

42. Ibid., 324.

problemas”, aseveraba que era posible recuperar el vínculo entre música culta y espectador:

Ahora bien, el camino directo que yo hallo para una reconciliación entre el pueblo y el arte superior, consiste en reconstruir ese antiguo sentido social del arte. El artista deberá entender su tarea como una actividad social, que le está encomendada y que debe realizar de la manera más bella posible. El individualismo moderno ha sido fatal en este punto: ha escindido de una manera nociva al artista y su medio y ha vuelto incompatible lo que el artista debe a sí mismo y lo que debe a la comunidad. Dando absoluta prioridad al yo sobre todo orden de valores, se ha aislado orgullosamente, y ahora está pagando caras las consecuencias de este aislamiento.⁴³

Sostenía que el artista debía encontrar su puesto y función dentro de la comunidad a la que pertenecía para generar un equilibrio entre sus propios intereses y las necesidades de su propia época:

En esta forma, sin esperar a que nuevas y problemáticas condiciones sociales planteen esta cuestión en nuevos términos, imprevisibles para nosotros, podremos conseguir que el pueblo acceda paulatinamente a la comprensión de la nueva música, lograremos que el artista se reintegre a la colectividad, y no consuma sus días en una soledad angustiada y rencorosa.⁴⁴

La preocupación por la cuestión estética de la música de vanguardia y la reflexión acerca de los principios que la rigen se encuentran reflejadas en casi la totalidad de escritos de Leopoldo Hurtado y conforman uno de los principales ejes de su pensamiento. Hurtado transmitía la certeza de una separación entre música de vanguardia y público general, y la necesidad de recuperar dicho vínculo, lo que denotaba una preocupación por conservar el sentido social del arte. Sin dejar de lado la importancia de elevar el nivel cultural de la audiencia para que le permitiera la comprensión de la nueva música, las conclusiones de este artículo se dirigían en su totalidad al compositor, a quien consideraba capaz de recuperar a través de sus creaciones esta relación coartada y revertir dicha situación. La voluntad de encontrar un equilibrio entre la libertad creadora y el compromiso social del compositor nos lleva a

43. Hurtado, “La música contemporánea y sus problemas”, 24.

44. Ibid.

percibir que Hurtado dejaba principalmente en manos de éste el destino de la música, aunque en aquel momento se tratase de algo totalmente incierto.

Las dudas acerca de los cambios que se estaban produciendo en la música tanto de parte del espectador y de la crítica como de los propios compositores generaban un enigma en torno al futuro de la música culta. En este sentido, Leopoldo Hurtado, en su reseña del libro *Music in western civilization* (1941) de Paul Henry Lang, reflexionaba unos años más tarde:

comparada esta época, toda ella de tentativas, de ensayos, con la opulenta riqueza de épocas pasadas, pareciera que la música moderna, llegado el siglo XX, se disgrega en el caos ... ¿Esto es así, realmente, o es el resultado de la proximidad de los hechos, del estar metidos nosotros mismos en la actividad viviente de la música? El historiador que estudie esta época, de aquí a un siglo, podrá valorarla a la par de las del pasado o tendrá que reconocer que estos años han sido negativos y vacíos? La primera mitad del siglo XX, ¿es uno de esos periodos huecos de los cuales el historiador debe decir: aquí no ocurrió nada importante, fueron solamente años de experimentación y de desorden; o por el contrario, han sido la génesis de una nueva y gloriosa etapa? En medio de las tremendas convulsiones sociales de esa primera mitad ¿qué papel estuvo reservado a la música?⁴⁵

Los interrogantes planteados por Leopoldo Hurtado sobre la música de vanguardia determinan su perfil como crítico y musicólogo y son aspectos que se mantendrán y profundizarán a lo largo de toda su vida.

La visión de Juan Carlos Paz en la *Revista de Arte*

Unas páginas antes, y en el mismo número de la revista, el compositor Juan Carlos Paz publicaba un artículo en el cual detallaba la labor realizada por el Grupo Renovación, al que definía como sección argentina adscrita a la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC). Creada en el año 1923 en Londres, la SIMC:

se compone de un cierto número de Secciones Nacionales, independientes y autónomas y organizadas según sus medios y sus intereses; y cuya actividad principal debe ser la de ofrecer audiciones de música contemporánea, debiendo informar al “Boureau [*sic*] Centrale” (Londres) de la marcha de sus actividades y

45. Leopoldo Hurtado, “La música en la civilización Occidental”, *Nosotros*, 2ª época, N° 74 (1942): 162.

de la aparición de obras interesantes producidas en el seno de cada sección nacional.⁴⁶

El Grupo Renovación, al que Paz hace referencia, fue fundado en septiembre del año 1929 por los compositores Gilardo Gilardi (1889-1963), Jacobo Ficher (1896-1978), José María Castro (1892-1964), Juan Carlos Paz (1897-1972) y Juan José Castro (1895-1968).⁴⁷ Sus objetivos buscaban estimular y fomentar la creación de la música moderna y de vanguardia, así como generar un vínculo entre la composición local y la europea.⁴⁸ En cuanto a la labor del grupo, Carredano y Eli señalan que “... se trató de dar atención preferente a la producción del país, propiciando un intercambio que contribuyese al desarrollo y consolidación de la cultura musical ...”.⁴⁹ Más adelante se incorporaron Alfredo Pinto (1891-1968), Honorio Siccardi (1897-1963), Julio Perceval (1903-1963), Luis Gianneo (1897- 1968), y Washington Castro (1909-2004). La agrupación no se enmarcaba bajo una línea estética común, a excepción de una cierta inclinación general hacia el neoclasicismo, buscando siempre la innovación de técnicas y tendencias compositivas.⁵⁰

El Grupo Renovación formaba parte de la SIMC desde el año 1932, adhesión que, sumada a la incorporación de nuevos integrantes, le significó provechosos avances: “Hacia finales de 1931 el Grupo había realizado solo cuatro conciertos dobles en los que exclusivamente figuraban composiciones de los cinco miembros fundadores. Pero al salir de ese *impasse* se multiplicaron los conciertos y las obras”.⁵¹

En su artículo para la *Revista de Arte* de 1936, Juan Carlos Paz realizaba un recorrido detallado por las recientes creaciones de algunos de los compositores integrantes del Grupo (Carlos Zozaya,⁵² Honorio Siccardi, Jacobo Ficher, José María Castro, Luis Gianneo, y él mismo), al tiempo que informaba de las diversas actividades

46. Juan Carlos Paz, “La Sociedad Internacional de Música Contemporánea de Buenos Aires y el ‘Grupo Renovación’”, *Revista de Arte*, Vol. 2, N° 11 (1936): 6.

47. Debido a que existen divergencias tanto en las fechas de nacimiento como en los años de composición de las obras de los compositores del Grupo Renovación, nuestra investigación tomará las fechas consignadas en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.

48. Carredano y Eli, “La música en Hispanoamérica en el siglo XX”, 180.

49. *Ibid.*

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*, 182.

52. En este artículo, Juan Carlos Paz integró a Carlos Zozaya (1893-1951, mexicano residente en Argentina desde la década de 1930) junto al resto de los miembros del Grupo Renovación; sin embargo, nunca fue integrante del Grupo, aunque sí se mantuvo cercano a él (razones correctamente explicitadas en Guillermo Scarabino, *El Grupo Renovación (1929-1944) y la “nueva música” en la Argentina del siglo XX* (Buenos Aires: Educa, 1999), 83-85).

y actuaciones realizadas en pos de la difusión de “todas las escuelas y tendencias”⁵³ de la música contemporánea. El artículo buscaba difundir la labor del Grupo haciendo hincapié en su carácter pionero en Argentina y sus estrechas relaciones con el exterior.

Creemos pertinente subrayar algunas reflexiones realizadas por Juan Carlos Paz en ese texto. Luego de remarcar la acción de la SIMC, el compositor sostenía que:

[l]a música considerada anormal en 1922 es perfectamente lógica y comprensible para nosotros. La hostilidad a la nueva música continúa, y ello da idea de la importancia de la misión que los “pionners” [sic] de la Sociedad Internacional se han impuesto en todos los países donde haya una Sección afiliada.⁵⁴

Además de la promoción de la música contemporánea, se evidenciaba que otra de las metas de la SIMC (que el Grupo Renovación tomaba como modelo y traducía a su propia realidad) consistía en revertir esta hostilidad generada hacia la nueva música. De esta manera se destacaba, en primera instancia, la existencia de un rechazo hacia las nuevas corrientes musicales, así como una marcada distinción social entre un público general que la consideraba “anormal” y una minoría para la que esta música era totalmente “lógica y comprensible”. Estas ideas concuerdan con lo anteriormente establecido por Leopoldo Hurtado, quien precisaba la existencia de un distanciamiento entre la música contemporánea y el espectador ocasionado por el abandono de su capacidad empática.

Otra de las ideas planteadas por Juan Carlos Paz señalaba la postura estética adoptada por el Grupo Renovación:

Por “música de problemas” entendemos aquélla en que el sujeto emocional no es quien origina los medios adaptables a su expresión, subordinándolos a sus exigencias, (como en los románticos y los impresionistas), sino la que procede justamente a la inversa, como un canon espejo: que hace que el planteamiento, desenvolvimiento y solución de un problema musical, originen o logren el estado emocional, que será abstracto, naturalmente, y por ello desligado de toda realidad inmediata ... Entendemos, también, que el compositor es quien deba crearse “sus” problemas sin tener que recurrir a los de los demás, bajo pretexto de demostrar, en

53. Paz, “La Sociedad Internacional de Música Contemporánea de Buenos Aires y el ‘Grupo Renovación’”, 11.

54. Ibid., 7.

sucesivos “retornos”, lo que podría hacerse con el estilo de tal o cual artista del pasado.⁵⁵

Aquí resulta interesante el uso de la denominación “música de problemas” para referirse a la música contemporánea, más aún si recordamos que en el mismo número de la revista Leopoldo Hurtado titulaba su artículo “La música contemporánea y sus problemas”. Mientras que Juan Carlos Paz afirmaba que “el compositor es quien debe crearse ‘sus’ problemas”, considerando tan solo la relación establecida entre el compositor y su obra, Hurtado analizaba los problemas de la música contemporánea, poniendo de relieve las consecuencias sociales aparejadas con dicho cambio de paradigma. Juan Carlos Paz llamaba “música de problemas” a aquella en la que el estado emocional derivaba de su aspecto intelectual, formal y estructural, a la vez que generaba una diferencia con la música de la tradición en la que el sujeto emocional, es decir, el compositor, adaptaba y subordinaba los medios formales al servicio de su propia meta expresiva. Hurtado señalaba la misma idea, pero desde la perspectiva del público, quien debía adoptar una actitud receptiva estética y crítica dejando de lado el vínculo simpático y emotivo. De acuerdo con lo expresado por Juan Carlos Paz en su artículo, la búsqueda e innovación estética (a diferencia de Hurtado, quien proponía “la creación de obras que reúnan, en una conveniencia estética, a compositores y oyentes”)⁵⁶ no incluía al receptor, sino que se centraba en una postura formalista según la cual lo que primaba era la obra de arte.

Este característico formalismo que habían adoptado las nuevas tendencias musicales a partir del siglo XX ya había sido precisado por Leopoldo Hurtado en su libro *Estética de la música contemporánea*. En el mismo, el autor sostenía que, en el siglo XIX, los elementos expresivos de la música habían trascendido a los puramente formales lo que, inclusive, había llevado a los compositores a revelarse contra la forma por no poder ésta contener las necesidades expresivas del lenguaje romántico.⁵⁷ Por el contrario, el autor manifestaba que “objetividad” era la palabra más adecuada para definir la nueva modalidad musical en su contemporaneidad:

55. Ibid., 10.

56. Hurtado, “La música contemporánea y sus problemas”, 23.

57. Hurtado, *Estética de la música contemporánea*, 58-59.

Consideramos la objetividad como la tendencia de la música a valer por sí misma, a deducir todos sus valores exclusivamente de las relaciones y combinaciones entre los diversos elementos sonoros, sin referencia a ningún otro factor o elemento extramusical. La obra musical objetiva es la que pretende autonomía, existencia *per se*, la que se ofrece a nuestra contemplación estética como un todo concluso, como un objeto que capta nuestra atención, pero con el cual no nos identificamos.⁵⁸

Esta idea de objetividad será complementada por el autor algunos años más tarde en su libro *Espacio y tiempo en el arte actual* publicado en el año 1941.⁵⁹ En el mismo, Hurtado precisaba que la contemplación estética del arte contemporáneo se conformaba de dos momentos: “por un lado, lo que nos es dado inmediatamente en la experiencia estética; por otro, la intencionalidad del dato estético, en su referencia a cosas, seres, episodios, etcétera, que actúan en el campo del sentimiento”.⁶⁰ Este primer momento, en el que el receptor “invalida o suspende toda consideración intencional, toda toma de posición con respecto al contenido o referencia que trascienda a la obra misma”,⁶¹ se corresponde a lo anteriormente desarrollado por Hurtado respecto al predominio del aspecto formal despojado de toda significación extramusical del arte contemporáneo y a la necesidad de una actitud puramente crítica por parte del espectador. Sin embargo, Hurtado añadía que, una vez transcurrido este primer momento, iniciaba un segundo paso “... hacia los modos de intención o representación que contengan esas formas, es decir, entrar en el otro momento de la captación estética, que consistiría en trascender la pura emoción formal, yendo hacia zonas adyacentes, ya extra estéticas, pero concomitantes y necesarias al objeto artístico”.⁶² Aunque esta idea merece un estudio detallado y escapa a las dimensiones del presente artículo, consideramos fundamental enunciar esta variante en el pensamiento estético del autor desarrollada durante las ediciones de ambos escritos incluidos en el periodo propuesto en nuestro trabajo.

En conclusión, muchas de las ideas en torno a la nueva música plasmadas por Leopoldo Hurtado en sus escritos coinciden con la visión presentada por Juan Carlos Paz en su artículo. La existencia de cierta hostilidad hacia la nueva música y su característico formalismo y la distinción entre un público general y otro minoritario son

58. Ibid., 56.

59. Leopoldo Hurtado, *Espacio y tiempo en el arte actual* (Buenos Aires: Editorial Losada S. A, 1941).

60. Ibid., 10.

61. Ibid., 17.

62. Ibid.

algunas de las temáticas en las que concuerdan ambos pensadores pero sobre las que adoptan diferentes perspectivas: mientras que Hurtado se centraba en la posición del receptor y en lo que éste le demandaba a la nueva música, Paz tomaba como eje principal la relación entre la obra musical y el compositor.

Finalmente, Gilardi, Juan José Castro, Perceval y Pinto se alejaron del Grupo Renovación en el año 1933 y continuaron su labor creativa fuera de él. Por su parte, Juan Carlos Paz se separó del grupo en el año 1937 por divergencias de índole estética, consecuencia de su determinante adopción del dodecafonismo como sistema compositivo.⁶³ Poco después inauguró los llamados Concierptos de la Nueva Música, que finalmente conformarían la Agrupación Nueva Música en el año 1944, una entidad que "amplió la labor de creación y divulgación en el medio argentino introduciendo el atonalismo, el dodecafonismo, la escritura atemática, la técnica serial y, posteriormente, la música electrónica".⁶⁴

Conclusiones

En primer lugar, concluimos en que Leopoldo Hurtado afirmaba la existencia de un distanciamiento entre la llamada música contemporánea y el oyente a partir de la crisis de la tonalidad y el surgimiento de las nuevas tendencias musicales en Argentina a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. En futuras investigaciones será necesario determinar: ¿A qué se debía la certeza por parte de Hurtado de la separación entre música de vanguardia y público general?, ¿cuáles fueron los acontecimientos que, en pleno año 1936, llevaron a Hurtado a establecer la presente problemática? Más allá de que Hurtado sostuviera que sus reflexiones en torno a la música culta europea eran válidas para la realidad argentina, es necesario preguntarnos: ¿es posible dotar a este dilema de un contexto propiamente latinoamericano?

63. Carredano y Eli, "La música en Hispanoamérica en el siglo XX", 183. Ana Cláudia de Assis y Susana Castro Gil señalan que la separación de Juan Carlos Paz no se debió a un único motivo sino a una sumatoria de eventos que lo llevaron a abandonar el grupo, entre los que detallan, además de las divergencias estéticas, razones personales y discrepancias internas entre sus integrantes. A partir del análisis de la correspondencia entre Francisco Curt Lange y Paz, las musicólogas complementan las investigaciones realizadas por García Muñoz (1989), Scarabino (1999) y Corrado (2012) respecto al debate en torno a la salida de Juan Carlos Paz del Grupo Renovación. En palabras de las autoras: "La correspondencia entre Curt Lange y Paz nos revela una visión diferente de los hechos, no diametralmente opuesta, sino complementaria con la versión naturalizada en la historia de la vida de Paz". Para acceder al análisis completo véase Ana Cláudia de Assis y Susana Castro Gil, "Mi estimado Juan Carlos... Estimado amigo Lange: Los entramados de una correspondencia (1933-1969)", en *Recorridos: Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*, comp. Omar Corrado (Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2019), 139-142.

64. Ibid.

A partir de la formación del oyente y de un cambio en la actitud creativa de los compositores, Hurtado consideraba posible recuperar el vínculo entre música culta y público general; esta idea era definida por el autor como la función o el sentido social de la música, que cumple un determinado papel en la sociedad. Independientemente de la renovación técnica y lingüística experimentada por la nueva música, para Leopoldo Hurtado la dimensión social era un aspecto común a todas las corrientes musicales y a todos los tiempos. En este aspecto, el crítico disentía de las posturas más radicalizadas, ya que, más allá de la técnica compositiva utilizada, según Hurtado la música no debía prescindir de su vínculo con la sociedad. El gran enigma para Leopoldo Hurtado, que dejaba principalmente en manos de los compositores, era de qué manera una música que precisa de una actitud crítico-estética —y que requiere cierto nivel intelectual para ser comprendida— es capaz de conservar su sentido social. Las dudas del autor acerca del destino de la nueva música —en definitiva, el autor se cuestionaba sobre la validez de dicho cambio de paradigma— guardan relación con la carencia de un vínculo con la sociedad y la falta de reconocimiento del espectador en dicha música. Muchos de sus escritos plantean este dilema y probablemente se haya tratado de una inquietud surgida a partir de su propia experiencia estética como receptor de música contemporánea. Este aspecto constituye el eje transversal de todo el pensamiento hurtadiano, en donde la existencia de un vínculo entre compositor, obra y espectador en un tiempo y espacio determinados conforman el fundamento de la propia experiencia estética.

Por otra parte, podemos establecer algunas diferencias entre las ideas de Leopoldo Hurtado y Juan Carlos Paz. Mientras que el primero centraba su pensamiento en el aspecto social de la música y su relación con el oyente, el segundo nucleaba su postura en la relación entre el compositor y la obra de arte, dejando de lado el aspecto receptivo. A pesar de que ambos coincidían conceptualmente en los lineamientos que caracterizaban a la nueva música, diferían respecto a su sentido y función social y a la relación establecida con el oyente.

Finalmente, encontramos algunas variantes en las reflexiones de Leopoldo Hurtado dentro del periodo comprendido en el presente trabajo. En *Estética de la música contemporánea* Hurtado subrayaba que, en plena década de 1930, ya era posible vislumbrar con cierta claridad el sentido del nuevo arte una vez atravesada la crisis ocasionada a partir de la ruptura de la tonalidad. Sin embargo, en la revista *Nosotros* del año 1942, el autor nuevamente expresaba su preocupación acerca del destino incierto de las nuevas tendencias musicales de la época y la validez de dicho cambio de paradigma.

Por otra parte, consideramos importante destacar que la idea de una recepción puramente crítica y estética de la nueva música, presentada a mediados de 1930 en su artículo “La música contemporánea y sus problemas” y en su escrito *Estética de la música contemporánea*, será complementada, algunos años más tarde, en *Espacio y tiempo en el arte actual* en donde el autor añade el aspecto significativo e intencional de dicha contemplación estética que, inclusive, actúa en el campo de lo extra-musical. Esto refleja una constante revisión y autorreflexión por parte de Leopoldo Hurtado de sus propias ideas, lo que permitió al autor profundizar y enriquecer su postura sobre el aspecto social y estético de la nueva música.

Bibliografía

- Carredano, Consuelo y Eli, Victoria. “La música en Hispanoamérica en el siglo XX”. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Vol. 8, dir. Juan Ángel Vela del Campo. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- De Assis, Ana Cláudia y Castro Gil, Susana. “Mi estimado Juan Carlos... Estimado amigo Lange: Los entramados de una correspondencia (1933-1969)”. En *Recorridos: Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*, comp. Omar Corrado, 119-157. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2019.
- Corrado, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010.
- Donozo, Leandro. “Once conclusiones provisionarias sobre las revistas de música”. En *Dar la nota: El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*, dir. Silvina Luz Mansilla, 16-17. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012.
- García Muñoz, Carmen. “Hurtado, Leopoldo”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir. Emilio Casares Rodicio, Vol. 6, 373-374. Madrid: SGAE, 2000.
- Scarabino, Guillermo. *El Grupo Renovación (1929-1944) y la "nueva música" en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Educa, 1999.
- Villanueva, Carlos. “La problemática nacionalista en la Edad de Plata: la traslación del lenguaje identitario español a México”. En *El amor brujo, metáfora de la modernidad: estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*, ed. Elena Torres Clemente, Francisco Giménez Rodríguez, Cristina Aguilar Hernández y Dácil González Mesa, 17-46. Madrid y Granada: INAEM-Fundación Archivo Manuel de Falla, 2017.

Fuentes

- [Comité Editorial]. “Cultura artística”. *Revista de Arte*, Vol. 1, Nº 1 (1934): 1.
- Hurtado, Leopoldo. *Estética de la música contemporánea: curso dado en el Colegio Libre de Estudios Superiores, agosto – septiembre de 1934*. Buenos Aires:

Biblioteca del Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras, circa 1934.

———. “Las crónicas autobiográficas de Igor Stravinsky”. *Sur*, Año V, N° 12 (1935): 81-85.

———. “La música contemporánea y sus problemas”. *Revista de Arte*, Vol. 2, N° 11 (1936): 19-24.

———. “La música contemporánea y sus problemas (continuación)”. *Revista de Arte*, Vol. 2, N° 12 (1936): 25-37.

———. *Espacio y tiempo en el arte actual*. Buenos Aires: Editorial Losada S. A, 1941.

“En defensa de la atonalidad”. *Nosotros*, 2ª época, N° 72 (1942): 316-324.

———. “La música en la civilización Occidental”. *Nosotros*, 2ª época, N° 74 (1942): 155-162.

Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa Calpe, 2016.

Paz, Juan Carlos. “La Sociedad Internacional de Música Contemporánea de Buenos Aires y el ‘Grupo Renovación’”. *Revista de Arte*, Vol. 2, N° 11 (1936): 6-12.

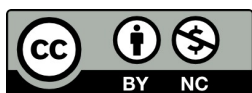
Gerardo Delgado (selección y revisión). *La ópera argentina. Antología. Arias para soprano*. Buenos Aires: Barry Editorial, 2019. 196 páginas, ISBN: 978-950-540-034-8.

Una selección de dieciséis arias para voz de soprano con acompañamiento pianístico tomadas de distintas obras lírico-escénicas correspondientes al enorme y, en gran parte desconocido, patrimonio artístico argentino constituye la base de este libro destinado a la edición crítica de música. Gestionado desde el Instituto de Investigación en Etnomusicología —IIET— que depende de la Dirección General de Enseñanza Artística del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el volumen ve la luz a través de la editorial Barry, en un formato cuidado, bilingüe y con buena calidad material.

El revisor, editor y responsable de la selección, Gerardo Delgado, es un conocido repertorista y preparador de ópera, pianista con amplia trayectoria en distintas compañías líricas argentinas y que se desempeña como docente-investigador en el IIET. La supervisión general estuvo a cargo del director de dicho instituto, Lucio Bruno-Videla, quien es autor de la introducción del libro y gestor de la ardua obtención de las fuentes primarias. La traducción de la totalidad de los textos al inglés corresponde a María Soledad Francovig Valero.

Pensado como un libro que formará parte de una serie dedicada a trozos de óperas argentinas para distintos registros vocales, la reunión de arias para soprano en la presente entrega combina textos informativos de utilidad para el lector, así como un cuadro de tesituras y tipologías vocales sugeridas. Luego de un diagnóstico de las necesidades urgentes de la edición musical en Argentina, en el prólogo Delgado comenta que con la producción de estos volúmenes antológicos se busca revertir “esa situación, socializando una parte pequeña, pero significativa, de ese legado cultural” (p. 7). Aunque se echa de menos una bibliografía general para conocer las fuentes secundarias empleadas, que sustenten las afirmaciones ofrecidas en los textos históricos que acompañan cada obra, se aprecia la practicidad del formato de presentación a dos columnas que armoniza el texto en español e inglés, la explicación suficiente sobre los criterios de edición musical utilizados, la mención de las distintas localizaciones de las partituras y la inclusión, en cada obra, de un breve, útil, glosario.

Como se dijo, el libro contiene dieciséis partituras, que están ordenadas cronológicamente y agrupadas en dos partes atendiendo al estreno o no de las obras de pertenencia. Así, la primera parte se compone de trece composiciones correspondientes



a óperas que fueron estrenadas en Argentina, mientras que la segunda se integra por tres trozos de óperas no estrenadas y de las que realmente se tenían escasas o nulas noticias hasta el momento. Sorprende que en este segundo grupo se encuentre una ópera (que fue un proyecto, en realidad) de autoría de Alberto Williams: conocer sobre su interés en trabajar imaginariamente la mítica destrucción de la Biblioteca de Alejandría, a través de un género cercano a la *grand-opéra* francesa, resulta una novedad significativa para señalar en su extenso y contundente derrotero artístico. Aunque los bocetos manuscritos de *Mirta* —hallados en 2012, tanto de partitura como de libreto— estén musicalizados una y otra vez, como nos explica el revisor (p. 182), el hecho de conocer estos experimentos del compositor permitirá quizá repensar en algún modo su producción, desde ciertos aspectos musicológicos. En el fragmento incluido, se reconoce la melodía de un número de la suite *En la sierra*, op. 32, para piano solo.

Desde el punto de vista de la comunicación visual, una partitura es una pieza sumamente compleja y, como dice James Grier, la solución no es reducir esa complejidad sino favorecer una captación eficiente por parte del usuario.¹ Es por ello que, sobre la edición en sí, debe valorarse positivamente la claridad de la escritura musical, así como la prolijidad en la distribución de los compases, aspectos que se acompañan por el hecho de haber elegido un tamaño de papel específico y holgado (31 x 23 cm.) y un tipo de encuadernación que permite la apertura y pasaje fluido de páginas.

Se trata sin duda de aspectos dirigidos a producir un material de uso, según los conceptos contemporáneos de la filología musical. En tal sentido, el resultado general ofrecido concilia la restauración crítica de los fragmentos elegidos con los criterios propios del editor, que ha tomado en cuenta la dinámica del texto en el tiempo, con sus mutaciones, vacíos y continuidades. Como expresa Caraci Vela,² el trabajo filológico es antes que nada una investigación crítica en la que es irrenunciable que las operaciones realizadas para recuperar el nivel textual más cercano posible a la idea del compositor se pongan en ejercicio junto con la exégesis textual.

El corpus se conforma con arias y solos de soprano, de músicas concebidas en un amplio arco cronológico: desde la ópera argentina más antigua que se conserva completa (*Chaquira Lieu*, de Miguel Rojas, de 1879), hasta la última ópera estrenada en

1. James Grier, *La edición crítica de música. Historia, método y práctica* (Madrid: Akal, 2008).

2. Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici. I. Fondamenti storici e metodologici della Filologia musicale* (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005).

el siglo XX en el Teatro Colón de Buenos Aires (*Don Juan*, de Juan Carlos Zorzi, de 1998). No obstante, podríamos decir —apelando a lo que en su momento se acordó desde muchos ámbitos científicos— que el tercer milenio comenzó en 2001 y que, por tanto, la última ópera argentina estrenada en el Teatro Colón en el siglo pasado sería *Liederkreis*, de Gerardo Gandini, que subió a escena en noviembre de 2000. Como sea, sin interés en ingresar en la lógica de las discusiones bizantinas, lo que se quiere señalar es cierta tendencia del autor a establecer acontecimientos a la manera de hitos fundantes o mojones históricos, sin alguna clase de problematización conceptual o basándose en lo que parecen solo apreciaciones personales que son expresadas por lo general mediante adjetivaciones positivas. Comprendemos que se trata de textos de divulgación que intentan presentar de un modo sintético y con finalidad pedagógica una multitud de datos, en su mayoría nuevos o poco conocidos. Pero no puede dejar de señalarse la sorpresa ante afirmaciones discutibles o que requerirían una demostración o encuadre histórico (según nuestro conocimiento, quizá incompleto), como aquella según la cual “Casella es el mejor exponente del *primitivismo* en la música académica argentina” (p. 84).

Un trabajo primordial ha sido el abordaje de las partes pianísticas, que requirió un minucioso trabajo comparativo, en cada caso, entre la partitura vocal y la partitura orquestal. Como resulta esperable, se encontraron diferencias armónicas y texturales que, luego de estudiadas en detalle, en general dieron lugar a privilegiar la variedad de la partitura orquestal. En algún caso, nos explica el editor (p. 9) que la partitura resultante es una restitución total a partir de la partitura orquestal, ante la falta de una reducción para canto y piano (el fragmento de *La angelical Manuelita*, de Eduardo García Mansilla); o bien, que se arribó a una suerte de reescritura que permitiera un mayor ajuste en la parte del piano (el caso de las arias de *Pampa*, de Arturo Berutti, y *Tabaré*, de Alfredo Schiuma).

Más allá de las escasas observaciones antes sugeridas, el libro conjuga un material atractivo para estudiantes, intérpretes e investigadores interesados en la ópera argentina. Pequeñas reproducciones fotográficas presentan también a los compositores y a algunas sopranos paradigmáticas (Isabel Marengo e Hina Spani, entre otras), que en su hora asumieron comprometidamente la interpretación de estos repertorios. Asimismo, la inclusión del orgánico que tendría a cargo la parte orquestal, al inicio de cada partitura y de los timbres instrumentales en algunos pasajes, ofrece información valiosa para el

pianista en su aproximación interpretativa al clima propuesto por cada compositor. Los distintos idiomas de los trozos (italiano, español, francés) lucen correctos y están prolijamente adecuados a la música, destacándose la labor de la traductora en el caso de los textos que fueron llevados al inglés en las explicaciones teóricas de cada obra.

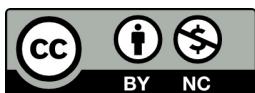
Aguardamos por consiguiente las nuevas entregas, que sumen a este oportuno panorama ya iniciado, nuevos descubrimientos musicales de un género presente en la creación musical argentina, a pesar de su escasa visibilización y su difícil circulación y puesta en valor.

Silvina Luz Mansilla

Matteo Paoletti. *A Huge Revolution of Theatrical Commerce: Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America*. Cambridge: Cambridge University Press, University of Cambridge, 2020. 80 páginas, ISBN 978-1-108-79048-2.

“Colossale rivoluzione del commercio teatrale” fue como describió *Il Teatro Illustrato* en noviembre de 1907 a la recientemente inaugurada Sociedad Teatral Ítalo Argentina (STIA). No tan sorprendentemente, tanto la revista como la institución respondían a los intereses de Walter Mocchi (1871-1955), un carismático empresario italiano que, a partir de ese momento, pasaría a ser una figura notablemente influyente en las industrias sudamericana e italiana de teatro musical. En este sintético estudio, el primero de la serie *Elements in Musical Theatre*, dirigida por William A. Everett, Matteo Paoletti se encarga de reconstruir la carrera profesional del hombre, con el objetivo de demostrar su rol fundamental en el desarrollo comercial de las artes dramático-musicales.

La argumentación está dividida en tres secciones claramente delimitadas: introducción, desarrollo y epílogo. En la primera el autor resume brevemente todos los acontecimientos profesionalmente relevantes de la vida de Mocchi, que se examinan en profundidad durante el desarrollo. Este último se divide a su vez en seis capítulos. En el primero “Crisis in Italy, Opportunity in South America: Theatrical Economies at the Turn of the Twentieth Century”, Paoletti explica el contexto general de la industria de teatro musical de entre-siglo. Debido a múltiples factores, entre los que se incluyen la



quita de subsidios municipales y el descenso de la audiencia, la industria operística italiana estaba atravesando una grave crisis. Tras la aprobación de las leyes de derecho de autor a fines del siglo XIX, los empresarios habían perdido poder e influencia frente a las casas editoriales (lideradas por Ricordi y Sonzogno), por lo cual empezaron a buscar ganancias en otros mercados. Sudamérica apareció entonces como un destino idílico para hacer dinero. Además de la alta demanda de compañías italianas por parte de élites enriquecidas que veían en la ópera un símbolo de prestigio, las leyes de derecho de autor sudamericanas eran más frágiles que las italianas, lo que disminuía el poder de los editores.

En este contexto Walter Mocchi fundó la STIA, el 23 de septiembre de 1907. Paoletti relata la corta vida y el funcionamiento de esta institución en el segundo capítulo “Mocchi in South America: The Sociedad Teatral Ítalo-Argentina”. En pocas palabras, la Sociedad quería “transformar el mercado —que ha sido hasta ahora un puñado de hombres aislados y paupérrimos— en una industria liderada por una fuerte organización capitalista”.³ En consonancia con la aparición contemporánea de fusiones y *trusts* en varios sectores de la economía capitalista, algunos de los empresarios de espectáculos más importantes de Argentina (entre otros, Charles Séguin, Faustino da Rosa y Cesare Ciacchi) confluyeron con Mocchi en este intento por monopolizar el mercado teatral sudamericano. En poco tiempo, la organización se hizo con el control de los principales teatros de Argentina, Chile, Brasil y Uruguay, con los cuales creó una red por la que circulaban las compañías provenientes de Italia, también contratadas por la STIA. A pesar de la importancia de la Sociedad en el desarrollo del mercado teatral, el capítulo es bastante breve (siete páginas). Esto se debe a que, tal como advierte el autor, no se conserva un archivo oficial completo de la compañía, por lo cual la información que tenemos es parcial y más bien escasa. Antes que significar un desaliento, esto debería motivarnos a buscar otras fuentes (hemerográficas, epistolares, etc.) que completen la imagen que tenemos de la STIA y de su funcionamiento e influencia.

Precisamente es la abundancia de acervo documental lo que caracteriza al tercer capítulo “Mocchi in Italy: The Early Years of the Società Teatrale Internazionale” (o STIn). Aquí el autor describe la conformación y los primeros años de funcionamiento de la STIn, fundada en Roma el 24 de julio de 1908. Pensada como una organización

3. “La grande Società teatrale Italo Argentina”, en *Il Teatro Illustrato*, 15 de noviembre de 1907.

independiente de la STIA (aunque fuertemente vinculada a ella), la STIn fue la pata italiana del imperio transoceánico de Mocchi. Además de controlar varios teatros importantes y la circulación intra e internacional de las compañías, esta organización se ocupó también de la creación de nuevos espectáculos. Paoletti señala aquí tres elementos que se volvieron importantes en esta etapa de la carrera de Mocchi: la opereta, el Teatro Costanzi y el compositor Pietro Mascagni (1863-1945). El éxito de ventas de la primera funcionaba como un contrapeso a la tendencia deficitaria de la ópera, por lo cual las compañías de opereta pasaron a ocupar un lugar de preeminencia en el esquema financiero de la STIn. A su vez, el Costanzi se convirtió en el centro de operaciones de la organización y la decisión de nombrar a Mascagni como su director durante la temporada de 1909-10 le dio aún más legitimidad al *trust*.

Paoletti llega al punto más alto de la exposición en este capítulo, el cual sobresale ya desde la extensión: con veintiún páginas, es el más largo del desarrollo. Esta riqueza proviene del pormenorizado estudio hecho por el autor del archivo de la STIn, conservado en el Archivio Storico Capitolino de Roma. Se trata de uno de los archivos teatrales privados más grandes de Italia (cuarenta y un cajas, cuatrocientas veintidós carpetas, 5,5 metros de longitud) y contiene no sólo los registros oficiales de la actividad de la organización, sino también correspondencia epistolar entre directivos y colaboradores, entre otros documentos. La abundancia se expresa también en los anexos del capítulo: incluye tres fotografías de personas importantes de la institución (en comparación, los primeros dos capítulos tienen una imagen cada uno) y tres tablas realizadas por el autor que detallan distintos aspectos financieros de las temporadas 1908-9 y 1909-10. Buena parte de lo que se describe en este capítulo y en los siguientes está desarrollado con mayor profundidad en la tesis doctoral de Paoletti, “Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti” (Universidad de Bolonia, 2015).

Con dos fotografías y una ilustración, el cuarto capítulo, “Becoming the ‘Buffalo Bill’ of Italian Impresarios: Mocchi and La Teatral”, narra la creación de una nueva organización: La Teatral. A pesar de su importante papel en la creación de redes comerciales, la STIA tuvo una existencia breve y plagada de dificultades financieras, motivo por el cual Mocchi decidió traspasar su capital a este nuevo emprendimiento. Paoletti se encarga en este apartado de narrar el desarrollo de los tres elementos presentados en el capítulo anterior: el éxito comercial de la opereta, la relación de Mascagni con Mocchi y el lugar central del Teatro Costanzi en el esquema de negocios.

Toma una mayor importancia la figura de Emma Carelli (1877-1928), reconocida soprano y esposa de Mocchi devenida en directora de la principal casa de ópera romana. Se mencionan también aquí los pormenores que llevaron al estreno de la ópera *Isabeau* de Mascagni en el Teatro Coliseo de Buenos Aires en 1911, cuestión que se explica por la complicada relación del compositor con el presidente de la STIn, Enrico di San Martino (1863-1947).

En “Mocchi and World War I: New Challenges, New Cooperations” el autor resalta la sorprendente capacidad del empresario para adaptarse a todo tipo de situaciones. A pesar del estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914, Mocchi logró establecer un convenio entre cinco de las principales casas de ópera del momento: el Costanzi de Roma, la Scala de Milán y el Colón de Buenos Aires, a los que se sumaron en 1916 tanto la Ópera como la Ópera Comique de París. Fueron también protagonistas de este arreglo Uberto Visconti di Modrone (1871-1923) y Faustino da Rosa (1861-1936), representantes de la Scala y del Colón, respectivamente. Buena parte de las fuentes citadas en este capítulo provienen del Archivo Visconti di Modrone, conservado en la Universidad Católica del Santo Corazón en Milán. Este arreglo propiciado por Mocchi generó polémica en varios sectores de la vida musical italiana. Particularmente fuerte fue la queja del famoso director Arturo Toscanini (1867-1957), que calificó a Mocchi de ser “el más singular exponente de la especulación teatral”⁴ y se manifestó en contra de lo que él consideraba una traición a los ideales culturales y la misión artística de la Scala. A pesar de no incurrir en el riesgo de representar óperas y operetas austro-germanas en sus teatros durante la guerra, Mocchi empezó a ser tildado en este momento de “germanófilo” por sus preferencias musicales.

Estas preferencias se transformaron en intereses comerciales durante la primera mitad de la década del 20, cuando Mocchi llevó de gira por Sudamérica a varios artistas alemanes, entre los que se destacaron Felix von Weingartner (1863-1942) y Richard Strauss (1864-1949) como directores de la Filarmónica de Viena. Si bien esto le valió varios elogios por parte de un sector de la alta sociedad porteña, influido por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, también fue intensa la polémica con sus compatriotas, la cual derivó en el establecimiento del Congreso de Arte Lírico (1923) y del Congreso de Teatro Dramático y Opereta (1924). Paoletti explica esto en el último capítulo del desarrollo “New Initiatives, New Controversies: Mocchi in the 1920s and

4. Harvey Sachs, *Reflections on Toscanini* (Nueva York: Grove Weidenfeld, 1991), 54-57.

1930s”, junto con un panorama general de la actividad de Mocchi durante las últimas décadas de su vida. Luego del colapso de su imperio comercial y de la venta de las acciones del Costanzi a mediados de los 20, Mocchi siguió trabajando con distintos teatros en Italia y Brasil, donde estableció la Società Teatrale Italo-Brasiliana en 1925. A pesar de su nombre, esta sociedad no tenía relaciones con ningún teatro italiano. Durante la década del 30, Mocchi se mantuvo activo a ambos lados del océano y colaboró con el régimen fascista en varios emprendimientos. Tras la caída de éste en 1943, se estableció permanentemente en Brasil hasta su muerte en 1955. En el epílogo que sigue al desarrollo, Paoletti menciona brevemente tres conceptos que, a su criterio, reflejan las innovaciones de Mocchi dentro de la industria: la movilidad cultural (tal como la define Stephen Greenblatt),⁵ la integración vertical y la diversificación de la oferta de géneros dramático-musicales.

Matteo Paoletti sintetiza de una manera concisa y con una prosa transparente el desarrollo de la industria del teatro musical a comienzos del siglo pasado, con un particular énfasis en el período 1907-1925. Con Mocchi como hilo conductor, el autor profundiza el estudio de los diferentes *trusts* teatrales (STIA, STIn, La Teatral) y su influencia en las redes de producción y distribución de espectáculos entre Italia y Sudamérica, ubicándose en la línea de autores pioneros en este tema de estudio, iniciada con el trabajo de John Rosselli (1927-2001). En cuanto aporte, la investigación demuestra con éxito la importancia de Walter Mocchi en la reconfiguración del campo operístico en los albores del siglo XX, mientras que, simultáneamente, describe el funcionamiento de estas nuevas organizaciones y su influencia en las redes comerciales entre empresarios, compañías, cantantes, teatros y casas editoriales.

A pesar de que el autor no lo explicita, es posible encontrar ciertas resonancias del enfoque microhistórico en su manera de explicar el asunto. Sin reglas definidas pero con una ya larga tradición en las universidades italianas,⁶ la microhistoria se define como una corriente que busca “una descripción más realista del comportamiento humano”, que “reconoce su —relativa— libertad más allá, aunque no al margen, de las trabas de los sistemas prescriptivos y opresivamente normativos”.⁷ A lo largo de la

5. Stephen Greenblatt, “Cultural Mobility: An Introduction”, en *Cultural Mobility: A Manifesto*, ed. Stephen Greenblatt (Cambridge: Cambridge University Press, 2010).

6. Levi menciona como publicaciones pioneras durante las décadas de 1970 y 1980 la serie *Microstorie* (Turín: Einaudi) y la revista *Quaderni Storici* (Bolonía: Il Mulino).

7. Giovanni Levi, “Sobre microhistoria”, en *Formas de hacer historia*, ed. Peter Burke (Madrid: Alianza Universidad, 1996), 121.

argumentación, Paoletti demuestra de qué forma Mocchi no sólo se adapta a la cambiante realidad de la industria, sino que también propone nuevos esquemas de negocios que continuamente modifican las reglas de juego generales. En cierto sentido, la figura de Mocchi funciona realmente como una guía (o una excusa) para comprender de qué manera se configuraba la industria del teatro musical entre Italia y Sudamérica en las primeras décadas del siglo pasado.

Gracias a la brevedad del texto (lo que pareciera deberse a una decisión editorial), el libro es accesible a un público más amplio que el especializado. Como bien lo indica el título de la colección, podemos considerarlo como un “elemento” para obtener una visión panorámica pero a la vez rigurosa del objeto de estudio. Esperemos que futuras investigaciones ahonden en algunos de los temas menos desarrollados en el presente escrito, como las actividades comerciales de Mocchi durante el fascismo o el desenvolvimiento de la Società Teatrale Italo-Brasiliana. Además de echar luz sobre otras facetas del empresario, estos estudios podrían ser útiles para entender con una mayor especificidad las transformaciones y desarrollos históricos de la industria cultural (y de sus agentes) tanto en Sudamérica como en Europa.

Pedro Augusto Camerata