

Año 2025

Volumen 26

Número 1

Revista Argentina de Musicología

Publicada semestralmente por la
Asociación Argentina de Musicología



Asociación Argentina
de Musicología

aamusicologia.ar

Año	2025
Volumen	26
Número	1

Revista Argentina de Musicología

Publicada semestralmente por la
Asociación Argentina de Musicología



Asociación Argentina
de Musicología

Equipo editorial

Director: Hernán Gabriel Vázquez

Editor honorario: Leonardo J. Waisman

Editora responsable: Fátima Graciela Musri

Comité editorial

Yanet Hebe Gericó

Luisina Inés García

Ariel Hernán Mamani

Producción editorial

Mario a. de Mendoza F.

Consejo Asesor

Samuel Araujo (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Esteban Buch (École des Hautes Études e Sciences Sociales, París)

Ana María Ochoa (Columbia University)

Héctor E. Rubio (Universidad Nacional de Córdoba)

Irma Ruiz (CONICET y Universidad de Buenos Aires)

Anthony Seeger (University of California, Los Angeles)

Índice

4 Editorial

Dossier

8 Introducción al dossier

Periodismo musical en América Latina: procesos culturales e
interdisciplinariedad

Maria Alice Volpe

14 Discursos de mujeres críticas musicales y el Brasil moderno: apología a la música clásica

Nayive Ananías

43 El doble proyecto de la revista *Folklore* en sus inicios (1961-1965)

María Julia Carrazana

Artículos libres

67 “El Maestro y la Diva”: mujeres jazzistas que subvierten el canon del jazz en Bogotá

Daniela González Ramos y Ana Lucía Hurtado Ocampo

90 La política al compás de las peñas: la articulación de una identidad política juvenil en las peñas folclóricas rosarinas en el periodo 1959-1976

Mauro Dlugovitzky

Reseñas

125 Horacio Asbornio y Omar García Brunelli. *Rollos de tango. La era de las pianolas en Argentina y las interpretaciones de Agustín Bardi para autopianos* Carolina Ovejero



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

Editorial

El editor honorario de la *Revista Argentina de Musicología*, Dr. Leonardo Julio Waisman, ha sido nombrado Miembro Honorario de la Sociedad Internacional de Musicología (IMS) en 2025, junto con Silke Leopold y Jean-Jacques Nattiez. En 2022 se honró con igual distinción a Malena Kuss, con lo cual, ya son dos los musicólogos argentinos ingresados a esta nómina de honor. Para conocer el grado de excelencia que impone la IMS al otorgar este reconocimiento, acudimos al sitio Honorary Members of the IMS —<https://www.musicology.org/membership/honorary-members/>—. El *Directorium* de la entidad postula que el nombramiento “debe ser de tal magnitud (calidad, influencia, duración, respeto internacional) que haya logrado elevar a la persona en cuestión por encima del nivel que disfrutaban muchos de nuestros miembros, hasta alcanzar el estatus de nombre familiar entre los musicólogos”. Por eso, resulta un privilegio contar con ellos en nuestra historia musicológica nacional.

El musicólogo, clavecinista y director Leonardo Waisman se doctoró en la Universidad de Chicago en 1988. Se desempeñó como investigador en diferentes ámbitos académicos nacionales e internacionales como la Universidad de Valladolid, la Complutense de Madrid, las de Cambridge y Chicago. Asimismo, en 1995 ingresó al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) — institución señera del desarrollo científico y tecnológico en Argentina—, donde ascendió a la categoría de investigador principal en 2010 y permaneció en ella hasta su retiro por jubilación en 2017.

Durante su carrera ha sido miembro fundador y honorario de la Asociación Argentina de Musicología que presidió entre 2011 y 2014; fue impulsor de la *Revista Argentina de Musicología* y editor responsable de seis números entre 2017 y 2021;



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

investigador e intérprete especializado en música barroca especialmente creada en Latinoamérica, que ha dado a conocer en recitales y grabaciones invaluable. Acredita numerosas publicaciones acerca de la historia de la música barroca en Hispanoamérica, el madrigal italiano, la práctica musical de repertorios coloniales, la música popular argentina, y entre las más recientes ediciones musicales, los tres volúmenes *Santos y malhechores: el villancico en jácara en España y en América, 1650-1800* (2024).

Sus reflexiones en musicología histórica ofrecen nuevas perspectivas desde la óptica latinoamericana que desafían los cánones tradicionales. En 2001 concentró sus investigaciones en la música de Vicente Martín y Soler, que concluyeron en la edición de partituras de óperas y de una publicación que reavivó la discusión sobre biografía musical en la que llamó “la era post-neomusicológica” (*Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, Año XXIII, nro. 23, 2009). No fue su única puesta al día de concepciones musicológicas. También nos obligó a pensar y reevaluar los paradigmas sobre los que investigamos con su crítica a los “Grandes relatos sin metarrelatos” (*Revista Argentina de Musicología* nro. 18, 2017).

En esta edición contamos con la colaboración de la Dra. María Alice Volpe, coordinadora del Grupo de Trabajo Música y Periódicos (GTMP) de la Asociación Regional para la América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC / IMS). Ha sido invitada a compilar el dossier que publicamos dedicado a esa línea de investigación. Se trata de una primera entrega que contiene su artículo introductorio y dos contribuciones de Nayive Ananías y María Julia Carrazana. Ananías se concentra en los juicios y prejuicios de cuatro mujeres brasileñas, que escribieron críticas musicales acerca de la música clásica a mediados del siglo XX. La autora pone énfasis en el demérito expresado hacia géneros afroamericanos. Por su parte, Carrazana aborda las decisiones editoriales de la revista argentina *Folklore* en la década de 1960. Tales lineamientos se pusieron en evidencia en la sección “Conciencia Folklórica”, donde se balancearon los intereses del mercado con las concepciones académicas de expertos durante el conocido *boom* del folclore.

La sección de artículos libres recoge la puesta al día de las luchas de mujeres por actuar en el campo del jazz bogotano, en la visión de Daniela González Ramos y Ana Lucía Hurtado Ocampo. A su vez, Mauro Dlugovitzky se adentra en las lides entre música y política; intenta configurar un ideario político juvenil en el ámbito de las peñas folclóricas de Rosario, en la provincia argentina de Santa Fe, entre 1959 y 1976, tiempos de inestabilidad y fuertes confrontaciones sociales e ideológicas.

La última sección presenta una reseña de Carolina Ovejero acerca de una producción editorial reciente de Horacio Asborn y Omar García Brunelli, publicada por el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, *Rollos de tango. La era de las pianolas en Argentina y las interpretaciones de Agustín Bardi para autopianos*.

Queda recordar que las apreciaciones y juicios expresados en los artículos y reseñas publicados son responsabilidad absoluta de los autores y no comprometen las opiniones del comité editorial de la *Revista Argentina de Musicología*. Se recuerda que todos los textos publicados han sido aprobados, con modificaciones en todos los casos, por referato externo en modalidad doble ciego. Se destaca la tarea *quasi* pedagógica del equipo editorial en dirección a mantener la mejor calidad en contenidos y edición de la revista.

Fátima Graciela Musri

Editora responsable

Dossier

RAM

Introducción al dossier

Periodismo musical en América Latina: procesos culturales e interdisciplinariedad

Maria Alice Volpe

Universidad Federal de Río de Janeiro

<https://orcid.org/0000-0003-2122-9616>

volpe@musica.ufrj.br

La musicología ha mostrado un creciente interés en la prensa periódica. Inicialmente centrada en artículos de crítica musical para desarrollar estudios de recepción, o en columnas musicales y secciones de publicidad para cooperar con los estudios sobre la diseminación de obras o repertorios, géneros, estilos y estéticas, la investigación musical ha incrementado el uso de las publicaciones periódicas como fuente histórica para estudios sobre compositores, intérpretes, temporadas, festivales, instituciones, compañías, movimientos culturales, medios y tecnologías —en continua transformación y actualización— de registro, difusión, publicidad y comercialización, y una infinidad de otros temas que puede abarcar. Su *estatus* como fuente histórica se ha reformulado. Mientras que la historia positivista puso a las publicaciones periódicas bajo sospecha de credibilidad por considerarlas *fuentes secundarias*, la historia cultural amplió su concepto de *documento*, al problematizar sus fuentes históricas y establecer nuevos procedimientos para su uso crítico, lo que otorgó a las publicaciones periódicas un nuevo *estatuto*.

Las perspectivas interdisciplinarias proporcionan un abordaje de la prensa no simplemente como una fuente de datos sino, sobre todo, como un medio



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

sociocomunicativo que integra un sistema de relaciones en la producción de sentido en el campo cultural. De este modo, la propia prensa periódica se convierte en objeto de estudio, en el que se articulan posicionamientos culturales, artísticos, estéticos e ideológicos dentro de los procesos sociales y políticos.

La prensa periódica musical puede entenderse como un campo híbrido, donde los procedimientos informativos —reporte de conciertos, estreno de obras, lanzamientos discográficos, perfiles de artistas— coexisten con funciones críticas, evaluativas y, paradójicamente, de divulgación, propaganda o publicidad. Más que simplemente registrar eventos, la prensa periódica interviene en la configuración de valores, repertorios y jerarquías simbólicas, operando como espacio para la circulación de ideas y la negociación de identidades artísticas. El periodismo musical sirve como mediador entre la escena musical y el público, actuando en la construcción de cánones, legitimaciones y exclusiones. Al reconocer la dimensión discursiva de las publicaciones periódicas en tanto fuente histórica, se desplaza el foco de la mera recopilación de datos hacia el examen de las estrategias narrativas, retóricas y editoriales que configuran la publicación como un artefacto de lectura, no solo como un portador de información, sino como un generador de formas de comprensión e identidad.

El amplio espectro de representaciones musicales que aparecen en diferentes tipologías documentales en la prensa periódica —columnas, críticas, crónicas, ensayos, traducciones, anuncios, partituras, ilustraciones, caricaturas, fotografías, ficción literaria, discursos institucionales, cartas de lectores o personalidades, entre otros— exige una apertura metodológica en musicología a herramientas analíticas de otras disciplinas: Historia social y económica —para comprender las condiciones de producción, circulación y consumo de la música, así como las dinámicas de clase, profesionalización y mercado cultural—; Historia cultural —para investigar la formación de sensibilidades, repertorios simbólicos e identidades colectivas expresadas en los discursos musicales—; Estudios literarios —para analizar las dimensiones retórica, narrativa y estilística de los textos que describen, interpretan o evalúan la música—; Estudios de historia del arte e iconografía —para integrar la dimensión visual de la representación musical, incluyendo imágenes, caricaturas, retratos de músicos e ilustraciones de conciertos, que a menudo dialogan con el discurso textual—.

Al priorizar la interrelación entre música y contexto, superando las rígidas fronteras disciplinarias, el estudio de la música en publicaciones periódicas no puede limitarse al análisis del discurso musical en sentido estricto (técnico o estilístico),

sino que debe abarcar las formas en que la música es significada, mediada e interpretada en contextos históricos y sociales específicos. Este enfoque metodológico reitera la ampliación de los propósitos de la investigación musicológica, en la que el interés por las obras y discursos musicales se proyecta sobre las redes de significado en las que la música está inserta: redes que involucran lenguaje, visualidad, instituciones, convenciones y prácticas culturales, de performance y de escucha. La música en publicaciones periódicas está mediada por discursos sociales, políticos, literarios y visuales que constituyen verdaderos sistemas de representación cultural. El estudio del periodismo musical requiere un enfoque relacional e interdisciplinario capaz de capturar la multiplicidad de dimensiones y significados, tanto explícitos como implícitos, que en todo caso deben ser analizados e interpretados, cuidadosa y minuciosamente, teniendo en cuenta el campo de ideas coetáneo. En este proceso hermenéutico entre el musicólogo y su objeto de estudio, se produce la crítica histórica en la que se confrontan los valores de diferentes periodos históricos.

El periodismo musical en América Latina constituye un espacio privilegiado de mediación cultural, en el que coexisten estilos, géneros, repertorios y prácticas musicales locales y nacionales —en diversas formas de disputa o confraternización— con aquellos cosmopolitas, globales o transnacionales.

El estudio del periodismo musical en Latinoamérica plantea una doble problemática: por un lado, la necesidad de reconstruir un campo historiográfico todavía fragmentado; por otro, el desafío teórico de abordar la música como fenómeno mediado por discursos *extramusicales*. Requiere un diseño metodológico híbrido, que combine análisis cuantitativo (frecuencias temáticas, distribución de géneros, presencia de autores) con análisis cualitativo (lectura hermenéutica y crítica del discurso), en un enfoque que busque conciliar el rigor analítico con la sensibilidad cultural, en consonancia con la perspectiva interdisciplinaria.

La prensa periódica musical teje una red discursiva que permite una miríada de preguntas referentes a la música: cómo se representan los géneros, los artistas y las escenas locales; qué formas discursivas predominan y con qué tendencias estéticas o intereses comerciales; cómo las formas del lenguaje, verbal y visual, expresan sesgos, encapsulamientos culturales y prejuicios; cómo se reflejan, reiteran o cuestionan las jerarquías y las diferencias sociales en este medio de comunicación colectiva (a menudo resulta difícil considerar la prensa escrita como un *medio de comunicación de masas* ya que sólo una minoría de la población está alfabetizada); cómo las estrategias editoriales modelan el campo musical, definiendo lo que se

considera *arte* y lo que se reduce a la esfera del entretenimiento; de qué manera la crítica musical actúa como un dispositivo de legitimación simbólica, institucionalizando valores estéticos e identitarios; cómo la circulación transnacional de repertorios, ideas y modelos críticos redefine las nociones identitarias y musicales en América Latina; qué tensiones emergen entre el discurso nacionalista y el cosmopolitismo estético en la prensa musical; de qué modo el periodismo musical contribuye a la formación de un público oyente especializado y a la consolidación de una memoria musical colectiva; cómo las publicaciones periódicas manejan la mediación entre la cultura de élite y la cultura popular, acercando o jerarquizando estos dominios; cómo las cuestiones de raza y etnicidad atraviesan el discurso de la crítica musical y las representaciones de artistas afrodescendientes e indígenas; de qué modo el feminismo y los estudios de género problematizan la construcción de autoridad crítica y la invisibilización de las mujeres en la escritura sobre música; cómo las relaciones de clase informan el acceso a la producción, circulación y recepción musical, así como la posición social de los propios críticos y periodistas; de qué forma las narrativas musicales contribuyen al mantenimiento o al cuestionamiento de la hegemonía cultural eurocéntrica; cómo los discursos de la prensa negocian el binomio local/global, equilibrando el deseo de autenticidad nacional con las presiones de la industria cultural transnacional; en qué medida la globalización reconfigura el papel de la crítica musical latinoamericana, desplazándola de un espacio de mediación estética hacia un campo de disputa simbólica sobre identidad y pertenencia; cómo las representaciones musicales en los medios impresos y digitales reflejan o resisten los procesos de colonialidad del saber, del poder y del ser; de qué manera la prensa musical puede funcionar como archivo de subjetividades subalternas —voces femeninas, negras, indígenas o disidentes— que reescriben el canon y tensionan la historia oficial de la música; y, por último, cómo el estudio interseccional del periodismo musical puede contribuir a una musicología crítica, capaz de articular estética, política y sociedad de manera integrada.

El dossier “Periodismo musical en América Latina: procesos culturales e interdisciplinariedad” presenta artículos que discuten cómo la prensa musical latinoamericana —específicamente Brasil e Argentina— participa en la construcción de identidades sonoras y narrativas culturales. El análisis de contenido también permite observar si el periodismo musical actúa como un mediador eficaz de la pluralidad sonora o si reproduce dinámicas sociales de exclusión o lógicas mercantiles de centralización. De particular relevancia para el caso latinoamericano es la dimensión de clase, que se manifiesta en las condiciones de producción y

recepción de la prensa musical. La crítica especializada, vinculada a circuitos de élite o a instituciones académicas, dialoga con un público instruido y socialmente restringido, lo que refuerza el carácter excluyente de la mediación cultural. Esta delimitación social se ve atravesada por tensiones entre cultura letrada y cultura oral, entre música *docta* y música popular, así como entre discursos hegemónicos y prácticas consideradas *periféricas*. La incorporación de perspectivas interseccionales —de raza, género, clase y pertenencia— al análisis de la prensa musical periódica permite comprender con mayor profundidad los modos en que el discurso sobre la música interviene en la construcción y naturalización de jerarquías sociales y simbólicas. Al tiempo que la crítica musical legitima repertorios y estilos, también reproduce prejuicios y silenciamientos estructurales. Del mismo modo, los enfoques feministas y de género revelan un silenciamiento historiográfico vinculado a la desigual distribución de la autoridad discursiva en el campo de la crítica musical, donde las mujeres han permanecido históricamente subrepresentadas entre los articulistas y las voces autorizadas.

El artículo “Discursos de mujeres críticas musicales y el Brasil moderno: apología a la música clásica”, de Nayive Ananías, ofrece una contribución significativa al campo de la musicología latinoamericana al visibilizar un corpus poco explorado: la crítica musical femenina en el Brasil de la primera mitad del siglo XX. Analiza los discursos producidos por cuatro críticas musicales brasileñas — Lúcia Branco (1897-1973), Ondina Portella Ribeiro Dantas (D’Or, 1898-1980), Beatriz Leal Guimarães (1901-1987) y Magda da Gama Oliveira (1908-1978)— proponiendo una lectura crítica de las formas en que el periodismo musical participó en la definición del gusto y la jerarquización de las prácticas musicales. A través de la revisión sistemática de periódicos y revistas del período, la autora investiga cómo estas mujeres, pertenecientes a la élite intelectual carioca, defendieron la música clásica como emblema de civilización y refinamiento, en oposición a la música popular, especialmente el *samba*, género musical afrobrasileño que consideraban culturalmente inferior y lo asociaban con lo vulgar y con la corporalidad indecorosa. El estudio adopta una metodología de análisis del discurso, que comprende el lenguaje periodístico como práctica social que reproduce y legitima jerarquías de clase, raza y género. La autora identifica cuatro ejes principales en los escritos de las mujeres críticas: (1) la música clásica como bastión civilizador, (2) el problema del gusto y la educación del oyente, (3) la corporalidad y la expresividad de las mujeres en la música clásica, y (4) la relación entre música y sacralidad. El estudio de Ananías demuestra que, aunque estas mujeres accedieron a un espacio de autoridad

intelectual, sus intervenciones no desafiaron las estructuras patriarcales o raciales del campo musical, sino que las reforzaron.

El artículo “El doble proyecto de la revista *Folklore* en sus inicios (1961-1965)”, de María Julia Carrazana, se focaliza en el rol de esta revista como un punto de inflexión en la difusión y resignificación del folclore musical argentino. La autora identifica un “doble proyecto” en la línea editorial de la revista: por un lado, la valorización de las tradiciones musicales populares como patrimonio nacional; por otro, la modernización del discurso sobre el folclore a través de un enfoque intelectual y urbano que buscaba legitimarlo como objeto estético y de investigación. El concepto de “doble proyecto” —difusión popular y legitimación académica— permite comprender la complejidad del fenómeno: la revista *Folklore* fue al mismo tiempo un periódico militante y un espacio de publicación de textos de carácter científico. Carrazana examina los contenidos editoriales, entrevistas, reseñas y ensayos publicados en los primeros números, destacando la articulación entre la defensa del “auténtico canto popular” y la apertura hacia nuevas formas de profesionalización de la música de raíz folclórica. En este sentido, *Folklore* se presentó como un espacio de convergencia entre artistas, investigadores y mediadores culturales, que integraban el repertorio tradicional a los circuitos de consumo urbano y mediático. El artículo de María Julia Carrazana constituye una contribución relevante para la comprensión de los vínculos entre periodismo musical, folclore y construcción de identidad cultural en la Argentina de los años sesenta.

Los trabajos reunidos en este dossier reflejan la vitalidad y la pluralidad de la investigación musicológica contemporánea en América Latina, que asume el desafío de pensar la prensa musical como un espacio de mediación entre arte, sociedad e historia. Las aproximaciones aquí presentadas ponen de manifiesto la potencialidad del análisis interdisciplinario para comprender los procesos de legitimación estética, construcción identitaria y circulación cultural que atraviesan los discursos musicales. Al destacar la prensa como un ámbito de producción simbólica y de disputa por el sentido, este dossier contribuye a fortalecer una musicología crítica, sensible a las relaciones entre estética y poder, y comprometida con la interpretación de las múltiples sonoridades del continente.

Discursos de mujeres críticas musicales y el Brasil moderno: apología a la música clásica

Nayive Ananías

Pontificia Universidad Católica de Chile

Anillo Música y Patrimonio (Animupa)

<https://orcid.org/0009-0005-8038-3260>

nayive.ananias@gmail.com

Resumen

En este artículo se analizan y contrastan los discursos —durante la primera mitad del siglo XX— de las críticas musicales brasileñas Lúcia Branco, Beatriz Leal Guimarães, Ondina Portella Ribeiro Dantas y Magdala da Gama Oliveira respecto de repertorios e intérpretes de música clásica, tanto extranjeros y locales como hombres y mujeres. Asimismo, se patentizan los juicios elitistas y el menoscabo hacia el *samba*, coincidente con el período de su nacionalización y exportación. Defensoras de la música de tradición escrita, estas mujeres polemizaron sobre quiénes encarnaban lo brasileño. Lo brasileño, para estas críticas musicales procedentes de la aristocracia carioca, debía depurarse con la eliminación de vestigios africanos. La pugna entre lo docto y lo popular —lo inocuo versus lo nocivo— es, también, una prueba del racismo y el clasismo adheridos y propagados por los medios de comunicación, y también por mujeres.

Palabras clave: crítica musical femenina, crítica musical brasileña, música clásica, música popular, samba.

Discourses of Women Music Critics and Modern Brazil: Apology for Classical Music

Abstract

This article analyzes and contrasts the discourses —during the first half of the 20th century— of the Brazilian music critics Lúcia Branco, Beatriz Leal Guimarães, Ondina Portella Ribeiro Dantas, and Magdala da Gama Oliveira regarding classical music repertoires and performers, both foreign and local, as well as male and female. Furthermore, it highlights the elitist judgments and the denigration of *samba*, coinciding with the period of its nationalization and



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

export. Advocates of written tradition music, these women engaged in debates over who embodied the Brazilian identity. For these music critics from the Carioca aristocracy, the Brazilian identity had to be purified by eliminating African traces. The struggle between the learned and the popular —the harmless versus the harmful— is also evidence of the racism and classism propagated by the media, and also by women.

Keywords: female music criticism, Brazilian music criticism, classical music, popular music, samba.

Palabras iniciales

En este artículo se revisarán los discursos en torno a la música clásica por parte de las críticas musicales Lúcia Branco (1897-1973), Ondina Portella Ribeiro Dantas (D'Or, 1898-1980), Beatriz Leal Guimarães (1901-1987) y Magdala da Gama Oliveira (1908-1978). Todas luchaban por escudar un espacio moderno y civilizado, desarraigando otras músicas, prácticas y culturas populares. En este sentido, el *samba* —vilipendiado por su origen humilde y por sus elementos africanos asociados al erotismo— se consideraba una expresión sacrílega. Por eso, a través de los periódicos *Diário de Notícias*, *Correio da Noite* y el libro *Perfis Musicais*, Magdala da Gama Oliveira, Ondina Portella Ribeiro Dantas, Lúcia Branco y Beatriz Leal Guimarães, en una clara disputa ideológica, lidiaban contra lo heterodoxo, aquello proveniente de las favelas, e intentaban instalar la música clásica en un Brasil diverso.

Introducción

Necesitamos asumir, al penetrar en una nueva etapa de existencia, el compromiso de trabajar y progresar. De ser nuestros más severos críticos, de usarnos de auto-enjuiciamiento *impiedosamente*.¹ Y, eso hecho, todo será consumado dentro del orden y del respeto en que se deben conservar las tradiciones artísticas del país [...]. Pisando los estrados de conciertos, *empuñando la batuta*, dirigiendo asociaciones musicales, aleccionando, juzgando concursos, escribiendo para los periódicos, orientando la música en sus puestos de comando, tendremos siempre y frecuentemente la oportunidad de poner a prueba nuestra capacidad y nuestra voluntad, que deberán ser *fustigadas, adiestradas, controladas* por nosotros mismos, como quien busca guiarse, asumiendo el timón del propio guion. El camino está abierto a todos. Caminemos, pues, *dignamente, corajosamente, tenazmente*. No sólo por nosotros, sino por la música y por Brasil.²

1 Las cursivas son mías.

2 Para comprender el contexto de ciertas frases, algunas muy sucintas, se decidió transcribir el párrafo completo, en portugués, donde se insertan los enunciados. A partir de aquí, la misma metodología se aplicará en las citas posteriores. En este primer caso, sería así:

Sin saber que en algunos meses culminaría la Segunda Guerra Mundial, Ondina Portella Ribeiro Dantas, alias D'Or,³ firmaba su primera crítica musical de 1945: "¡Caminemos!". Un llamado, imperativo y exclamativo, a marchar —como una analogía militar— por el patrimonio artístico del país. En muchas de sus críticas parecía encarnar el antiguo lema de la bandera brasileña: "*Ordem e Progresso*". Orden y progreso que se alcanzaría, en sus palabras, al fustigar, adiestrar y controlar impiedosa, digna, corajosa y tenazmente a quienes perturbarían la serenidad de la música clásica como vehículo civilizador del país.

El progreso, para D'Or, se conseguiría mediante la anulación formal de la música popular, sobre todo del *samba*: música alegre, corporal y mediatizada que, en sus palabras, obnubilaba⁴ al pueblo. Que era la antítesis de la templanza, el decoro y los valores de alta cultura de la música clásica. O erudita, o de clase, o de arte, o culta, o de concierto, o buena, o intelectual; acepciones que erigían a la música clásica como una expresión sublime, degustada por un selecto grupo que esperaba compartir sus valores al también lograr que otros comulgaran con su música.

Claramente, la crítica de D'Or posee un tenor agresivo, ya que emplea verbos y adverbios de fuerte contenido simbólico (destacados en cursiva en este texto). *Empuñar la batuta* no solo sería una alusión orquestal: también es metáfora de una daga que abate al enemigo: el proletario, la empleada doméstica, el descendiente de esclavos, el malandro; aquel tan reacio a la música clásica, como D'Or al *samba*. A ese enemigo, el otro, el distinto, el peligroso, el sambista, habría que aleccionarlo: adiestrarlo, como si fuese un animal embrutecido y no una persona

*Precisamos assumir, ao penetrar numa nova etapa da existencia, o compromisso de trabalhar e de progredir. De sermos os nossos mais severos críticos, de usarmos do auto julgamento impiedosamente. E isso feito, tudo será consumido dentro da ordem e do respeito em que se devem conservar as tradições artísticas do país [...] Pisando os tablados de concertos, empunhando a batuta, dirigindo associações musicais, lecionando, julgando concursos, escrevendo pelos jornais, orientando a música nos seus postos de comando, teremos sempre e frequentemente a oportunidade de por à prova a nossa capacidade e a nossa vontade, que deverão ser fustigadas, experimentadas, controladas por nós mesmos, como quem procura guiar-se, assumindo o leme do proprio roteiro. O caminho está aberto a todos. Caminhemos, pois, dignamente, corajosamente, tenazmente. Não por nós apenas, mas pela música, e pelo Brasil. D'Or, "Caminhemos!", *Diário de Notícias*, 3 de enero de 1945, 10.*

3 D'Or, pseudónimo de Ondina Portella Ribeiro Dantas, escribió para el prestigioso *Le Monde Musical*, como también en el *Diário de Notícias*.

4 Este término tiene un significado muy específico en la historiografía musical brasileña y se refiere a una de las teorías de la formación del carácter nacional, el determinismo geográfico (mesologismo), que contrastaba con el determinismo racial. Véase el capítulo 1 de Maria Alice Volpe, "Indianismo and landscape in the Brazilian age of progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos" (tesis de doctorado, The University of Texas at Austin, 2001) y Maria Alice Volpe, "A teoria da obnubilação brasileira na história da música brasileira: Renato Almeida e 'a sinfonia da terra'", *Música em Perspectiva* 1, nro. 1 (2008): 58-71.

pensante. El *samba* era una “falsa teoría” que sumía a la población en la ignorancia.⁵

El mundo civilizado —lo europeo— debía disciplinar al mundo salvaje —recurriendo a la noción colonialista—; un mundo ininteligible y “bestializado”⁶ por el *samba* africano. Había que musicalizar, o civilizar, siguiendo la lógica de D’Or, al Brasil montaraz a través de los “conciertos, los teatros de ópera y ‘ballet’”.⁷ La música clásica llevaría al individuo “a un estado de gracia, como si fuera tocado por Dios, que lo capacita a crear a la propia imagen de Él”.⁸ Esa concepción de la música —docta— se contraponía a su idea del *samba*, música profana, a la que había que fustigar, adiestrar y controlar.

En sus críticas musicales, D’Or solía alegorizar con escenas bélicas: “Es necesario saber dirigir la batalla y concentrar los medios de victoria [...] El amor indiscutido del brasileño por la música aún espera, en tanto, la varita mágica que lo despierte para las grandes conquistas del espíritu”.⁹ Esa varita mágica, quizás una batuta empuñada que revertiría el hechizo del *samba*. Un embeleso que, para D’Or, obstaculizaba el orden y el progreso de Brasil.

Por provenir de la élite, ella establecía e imponía las normas de escucha; una “atenta, ininterrumpida y casi ritualista”,¹⁰ en la cual el oyente se abstraiera del mundanal ruido. El *samba* —lo proscrito— no solo era una expresión popular para D’Or, sino también popularesca: noción “peyorativa y apocalíptica”¹¹ que se oponía a la concepción romantizada del folclore como el alma de un pueblo.

5 *Que o propalado prestígio do samba é uma falsa teoria que se faz preciso derrubar. Que a ignorância da nossa infância é completa em matéria de música elevada, ignorância a cuja completa extinção está nas mãos do Governo e na dos nossos homens de boa vontade realizar, dotando os brasileiros desse conhecimento artístico que tanto eleva a espiritualidade humana e cujas vantagens todo o mundo civilizado já compreendeu e delas se beneficia. D’Or, “Concertos para a juventude”, Diário de Notícias, 29 de abril de 1943, 9.*

6 Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo o Civilización y barbarie* (Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación, 2018).

7 *Musicalizemos sim, a nossa gente, mas de outra forma. Abramo-lhe os setores de concertos, os teatros de ópera e “ballet”, levemos a música e a arte em geral, ao povo, em seus próprios redutos. D’Or, “O Ensino Musical na Escola”, Diário de Notícias, 8 de noviembre de 1955, 3.*

8 *O que é “inspiração”? O fogo que se acende no cérebro humano e incendeia o coração, levanto o homem a um estado de graça, como se fora tocado por Deus, que o capacita de criar à própria imagem d’Ele. D’Or, “Neuropatas inspirados”, Diário de Notícias, 1 de agosto de 1943, 8.*

9 *É necessário saber dirigir a batalha e concentrar os meios de vitória [...] O amor incontestado do brasileiro pela música ainda espera, no entanto, a varinha mágica que o desperte para as grandes conquistas do espírito. D’Or, “O Ensino Musical na Escola”, Diário de Notícias, 8 de noviembre de 1955, 3.*

10 Fernando Gonzalez, “A busca por lucro simbólico e diferenciação na cisão entre música clássica e música popular” (ponencia presentada en el 7º Encontro GTS Pós-Graduação - Comunicon 2018 - ESPM, São Paulo, Brasil), 5.

11 João Ernani Furtado Filho, “Samba Exaltação: Fantasia de um Brasil brasileiro”, *Revista Trajetos* 7, nro. 13 (2009): 145.

Las ideas sobre la música clásica no pueden separarse del contexto social, cultural y político de la década de 1940. Lo *negro*, de acuerdo con lo que se puede interpretar al leer a D'Or, requería depurarse. En 1958, D'Or aún abogaba por “la pureza del sonido”.¹² Y hablar de pureza, tanto en los años cuarenta como en los cincuenta, inevitablemente nos retrotrae a nociones de raza y afinidades, profundas en América Latina, con la ideología fascista. D'Or, quien jamás se suscribió de forma explícita a un partido de ultraderecha, reproducía opiniones en las que subyacían discursos (racistas y androcéntricos) sobre la inferioridad de aquéllos que se inclinaban por el *samba*, retratados, a veces, como haraganes: “Los hombres comunes, banales, esos que lo pasan bien en la vida, comen, duermen con regularidad, son hombres mediocres, incapaces de una centella creadora”.¹³

En esto, D'Or no estaba sola. Magdala da Gama Oliveira¹⁴ afirmaba que los “sambas inferiores”¹⁵ estarían destinados, de hecho, a mentes inferiores. Mentes inferiores que, con “el veneno de su ‘aurea mediocritas’”,¹⁶ la atacaban, como declaró en 1943. Mentes inferiores —lo contrario de mentes superiores, eruditas, eufemismo del *Übermensch* del nazismo— que, en vez de preferir óperas y sinfonías de la tradición centroeuropea, se inclinaban por las alocuciones de vendedores ambulantes. Sin miramientos, incitaba a “elevar el nivel intelectual de los trabajadores en vez de satisfacer a las minorías no evolucionadas, que se contentan con las manifestaciones rastreras de la inteligencia consagradas por el bajo-radio”.¹⁷

12 *Todas essas produções, que foram inteligentemente selecionada e belamente executadas, se ouvem sob os dedos de Arnaldo Estrela cuja sensibilidade transparece nitidamente, tanto mais que esse LP em alta fidelidade deixa, pela pureza do som, perscrutar todos os detalhes interpretativos.* D'Or, “Antologia da Música Erudita Brasileira”, *Diário de Notícias*, 24 de julio de 1958, 3.

13 *Os homens comuns, banais, esses que passam bem a vida, comem, dormem com regularidade, são homens mediocres, incapazes de uma centelha criadora.* D'Or, “Neuropatas inspirados”, *Diário de Notícias*, 1 de agosto de 1943, 8.

14 Colaboró en revistas como *Brasil Femenino* y *Manchete*, y en departamentos de difusión del gobierno.

15 *Pelo que acabamos de escrever, pertence a nós e não ao sr. Lobo a iniciativa de prestigiar o samba, procurando restringir a super-produção pela crítica aos sambas inferiores e sugerindo medidas de aperfeiçoamento para os demais.* Magdala da Gama Oliveira (Mag), “Resposta”, *Diário de Notícias*, 2 de febrero de 1943, 8.

16 *O sr. Fernando Lobo, numa literatura digna de lástima pela vulgaridade dos argumentos, atirou novamente contra nós o veneno da sua “aurea mediocritas”, em artigo publicado no “O Jornal” do dia 27 de janeiro próximo passado.* Magdala da Gama Oliveira (Mag), “Resposta”, *Diário de Notícias*, 2 de febrero de 1943, 8.

17 [...] *A necessidade de aproveitar a radiodifusão no sentido de elevar o nível intelectual dos trabalhadores, ao invés de satisfazer às minorias não evoluídas, que se contentam com as manifestações rasteiras da inteligência consagradas pelo baixo-radio.* Magdala da Gama Oliveira (Mag), “Recital Mauá”, *Diário de Notícias*, 23 de febrero de 1947, 5.

El afán de distinguir, en Brasil, entre música erudita y popular surgió a fines del siglo XIX, pero a comienzos del siglo XX tomó mayor fuerza. En 1908, con la publicación de *A música no Brasil desde os tempos coloniaes até o primeiro decênio da República* de Guilherme Theodoro Pereira de Mello, se estipularon las categorías de música portuguesa, africana e indígena como formas de música de Brasil: todas músicas populares. La *música de arte* pasó a denominarse *música erudita* en los albores de la década de 1930, cuando se cimentaron los pilares del nacionalismo mediante las narrativas de las “Histórias da Música Brasileira”.¹⁸ La *erudición* se aplicaría a la música como el acto de estudiar formalmente en el conservatorio e identificar compositores, repertorios y técnicas.¹⁹

A partir de 1940, la radiofonía carioca —que auspiciaba programas de samba— también se aproximó a la música erudita gracias a especialistas que, a través de crónicas en revistas masivas, como *Fon Fon*, desaprobaban “las estrategias de programación de gusto más fácil, además de ver en esa orientación una amenaza a sus propios proyectos de usar la radio como ‘instrumento efectivo de educación musical’”.²⁰ Entre esos críticos se encontraban Gomes Filho, Oscar D’Alva y Magdala da Gama Oliveira.

Metodología

Se realizó la revisión transversal de revistas del período con una búsqueda más acotada mediante el uso de palabras clave en la Hemeroteca Digital Brasileira,²¹ perteneciente a la Biblioteca Nacional de Brasil. La nomenclatura utilizada fue la siguiente: “nombre de la crítica musical + música [erudita/popular] + samba”. Pese a la intención de delimitar, el volumen de la información, de todos modos, era grande: se revisaron en forma detallada alrededor de quinientos artículos por cada una de las cuatro críticas musicales centrales en este estudio.

A partir de tales elementos se plantean cuatro grandes temas en la defensa de la música clásica por parte de estas mujeres, sin desconocer que ellas también pudieron haber sido enarboladas por sus pares masculinos: la música clásica como

18 Paulo Castagna, “Um século de música brasileira, de José Rodrigues Barbosa” (relatorio de proyecto de investigación, 2007).

19 Luis Fernando Panadés Aranha, “Música Erudita & Música Popular: a concepção desses conceitos na Revista Brasileira de Música (1934-1945)” (tesis de magíster, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, Brasil, 2019).

20 Said Tuma, “‘Elevar o nível’ e ‘frear’ a decadência do gosto: usos do disco, do rádio e da história da música como instrumentos de educação e divulgação musicais” (tesis doctoral, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2017), 93-94.

21 Recuperado de <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital> [06/2019].

bastión civilizador, el problema del buen gusto y la música (en particular, en relación con la voz y la ópera), el vínculo entre lo sagrado y la música, y, finalmente, el espacio de mujeres en la música clásica.

Estas críticas brasileñas se transformaron en voces autorizadas y en guardianas ideológicas (Frith 1981) que pretendían modificar el gusto del público, fenómeno dúctil e influenciable. Poseían un estatus intelectual que propiciaba la vinculación de épocas, eventos, creadores y obras; esquematizaban y simplificaban, en un lenguaje afable, procesos complejos para una audiencia neófito; y desarrollaban un estilo atrayente, que colindaba entre lo periodístico y lo ensayístico (Rivera 1995).

Los textos de estas críticas musicales solían basarse en ataques hacia el *samba* sin proporcionar una visión panorámica de las discusiones en torno a tópicos controversiales, como la apropiación cultural, las desigualdades raciales en la industria o los reparos hacia este género como un presunto producto para las masas. Es por esto que se torna importante contrastar y analizar los artículos de Magdala da Gama Oliveira, D'Or, Lúcia Branco y Beatriz Leal Guimarães.

Respecto del análisis de prensa ha sido pertinente examinar estudios que utilizan elementos del análisis del discurso, propuesta cualitativa que estudia el lenguaje como práctica social en el contexto de su uso y su conexión con las relaciones de poder (Ibáñez 1979, 1990; Mayos y Brey 2011; Potter 1998; van Dijk 1990). Desde esta perspectiva, se considera al discurso como una práctica contextualizada, que cruza y tramita elementos del poder social y político. El discurso realiza una labor ideológica que ayuda a producir y reproducir relaciones de poder determinadas, así como legitimar y deslegitimar posiciones, personas y grupos ante la opinión pública. Algunas estrategias de análisis son descubrir énfasis, omisiones, contradicciones del discurso, alusiones a los contextos sociales y sus valores, y estrategias discursivas, como ocultar autoría, generalizaciones, entre otras.

Música y civilización: defensas ante la cultura popular

En 1942, en una crítica titulada “Música seleccionada, dicen ellos...”, Magdala da Gama Oliveira amonestó a las emisoras que transmitían programas de música erudita sin siquiera reparar en el correcto orden de los movimientos de una sonata. Además de aquellos descuidos y la desprolijidad frente al género, Magdala criticaba que su duración era exigua en comparación con los espacios de música popular que, según ella, se eternizaban. Para Mag (su seudónimo), esa transitoriedad imposibilitaba que la audiencia se acrisolara; el efecto sería que “la música libertina”

—la música disoluta— se expandiera en un Brasil desprovisto de música “de buen gusto”, “de buen arte”. *Samba, cateretê, tango, fox*, embolada, todas danzas de mal gusto, en palabras de Mag; danzas donde los cuerpos se atraían en una coreografía provocativa, lo cual carecería de respetabilidad.

El pueblo, decía, no apreciaba la verdadera música, como si éste fuese ingrato y no concientizara los esfuerzos de quienes pretendían educarlos. Porque Magdala, como D’Or y Lúcia Branco,²² sentía que su misión era higienizar las preferencias musicales de las clases humildes. Patricios versus plebeyos; acepciones que las mujeres críticas musicales con frecuencia acuñaban para glorificar a unos y menoscabar a otros, y establecer valores de alta y baja cultura a la escucha musical de Brasil, cada vez más amplificada y determinada por la radio.

En su columna del *Diário de Notícias*, “Diário nos Estudos”, da Gama Oliveira publicaba cartas no sólo de sus detractores, sino también de sus admiradores, quienes la felicitaban y le exigían que jamás diera “treguas a esos embusteros del arte”,²³ es decir, a los sambistas. Orgía es un vocablo que en esta crónica predomina, dando a entender que el *samba* propiciaba relaciones sexuales desenfrenadas en un contexto dionisiaco. El hedonismo en la música popular era condenado; en cambio, el placer producido por la escucha atenta de la música erudita, que arrobaba al oyente, no se discutía:

Muéstreles que la música es el arte divino de los sonidos y no el ruido de cuicas en una orgía desenfrenada con panderos y reco-recos. Dígales que entre esa orgía y la ópera está el INTERMEZZO. Que hay bellísimas páginas en la música brasileña escritas por grandes músicos que ellos ni sueñan conocer, pues el conocimiento de ellos no va más allá del samba con acompañamiento de caja de fósforos. ¡Y lo más chistoso es que se creen con el derecho de hablar en nombre del pueblo! Mi querida Mag, ¿no cree que entre lo que ellos llaman de “pueblo” están los que también aprecian la buena música? Así, hay mucha gente calumniada... Música brasileña no quiere decir samba. Y música clásica no quiere decir ópera.²⁴

22 Crítica musical, en la década de 1940, en el *Correio da Noite*.

23 Treguas a esses embusteiros da arte. Magdala da Gama Oliveira (Mag). “Nova correspondencia”. *Diário de Notícias*, 17 de mayo de 1942: 8.

24 Mostre-lhes que a música é a arte divina dos sons e não o ronco de cuicas numa orgia desenfreada com pandeiros e reco-recos. Diga-lhes que entre essa orgia e a ópera há o INTERMEZZO. Que há belíssimas páginas na música brasileira escritas por grandes musicistas que eles nem sonham conhecer, pois o conhecimento deles não vai além do samba com acompanhamento de caixa de fósforos. E o mais engraçado é que se julgam com direito de falar em nome do povo! Minha querida Mag, não acha que entre o que eles chamam de “povo” estão o que também apreciam a boa música? Assim sendo, há muita gente caluniada... Música brasileira não quer dizer samba. E música clássica não quer dizer ópera. Magdala da Gama Oliveira (Mag), “Nova correspondencia”, *Diário de Notícias*, 17 de mayo de 1942, 8.

Mag celebraba el proceso de *conversión* de aquellos discípulos del *samba* que decidían abrazar la música erudita: “Una lectora, declarándose ‘fan’ ardiente del *samba*, nos informa que la música ‘clásica’ está comenzando a despertar en su corazón un sentimiento casi agradable, creyendo posible cualquier modificación relativa a los Chopin y a los Liszt. ¡Muy bien, lectora!”²⁵

Para Magdala, sólo el pueblo —los del morro, los de los arrabales, los obreros, los analfabetos, los pobres— podía deleitarse con ese género. Los intelectuales, los concertistas, los aristócratas, los profesionales —la otra fracción del pueblo que no se sentía parte de este— se sorprendían de quienes se encandilaban con “el falso brillo de algunos ‘astros’ del *samba* y del humorismo”.²⁶

Lo interesante en el caso de Magdala es que su crítica, cultural y social, no se quedó sólo en el papel. Para transmutar ese panorama artístico que Magdala creía en decadencia, ella propuso, en 1943, el programa “Crítica musical” en la estación PRA-2 del Ministério da Educação. “El ajuste de la mentalidad del pueblo a la música de clase” era su objetivo. Ajustar la mentalidad, decía, como si fuese pertinente imponer sus valores estéticos eurocéntricos a los partidarios del *samba*. Incluso, ella advertía que “no exigirá del oyente más de media hora de atención, los martes y los viernes”, insinuando que éstos padecerían de algún déficit.²⁷

El ARTE musical, con mayúsculas, expiaría, en palabras de Magdala, a la radiofonía indígena. Lo indígena representaría lo amazónico, lo indómito, lo repulsivo, lo sacrilego; esa imagen retratada en los textos coloniales de hombres prácticamente en taparrabos, involucionados, que se comunicaban en un dialecto indescifrable para los portugueses. Mag, a través de sus críticas, transmitía discursos discriminatorios en los que ratificaba la aparente ignorancia de los auditores: “La personalidad artística de [Heitor] Villa-Lobos, aplastante por la fecundidad y complejidad, por la multiplicidad de aspectos técnicos, aún permanece casi intraducible para los oyentes de la radio”.²⁸

25 *Uma leitora, declarando-se “fan” ardorosa do samba, informa-nos que a música “clássica” está começando a despertar no seu coração um sentimento quase agradável, acreditando possível qualquer modificação relativa aos Chopin e aos Liszt. Muito bem, leitora! Magdala da Gama Oliveira (Mag), “A leitora quer saber...”, Diário de Notícias, 5 de septiembre de 1942, 11.*

26 *Talvez a verdade ainda esteja escondida sob o falso brilho de alguns “astros” do samba e do humorismo. Mas, existe. Magdala da Gama Oliveira (Mag), “Observando...”, Diário de Notícias, 20 de marzo de 1947, 2.*

27 *Como vemos, o ajuste da mentalidade do povo à música de classe. Magdala da Gama Oliveira (Mag), “Crítica Musical”. Diário de Notícias, 1 de enero de 1943, 8.*

28 *A personalidade artística de Villa-Lobos, esmagadora pela fecundidade e complexa, pela multiplicidade de aspectos técnicos, ainda permanece quase intraduzível para os ouvintes de rádio. Magdala da Gama Oliveira (Mag), “Vieira Brandão nas ‘Ondas Musicais’”, Diário de Notícias, 6 de octubre de 1943, 6.*

Intraducibles —insistía— eran para el público los nombres de intérpretes y compositores coterráneos, como Magdalena Tagliaferro, Violeta Coelho Neto, Silvio Vieira, Iberê Gomes Grosso y Oscar Borgerth.²⁹ Músicos ajenos e incomprensibles porque no eran “los de la cuíca [...] formados en las escuelas de samba”.³⁰ Constantemente, en sus artículos clamaba por la redención de los apóstatas sambeiros, vistos como trogloditas. No obstante, temía que “en las vitrolas de Copacabana” (barrio de la zona sur de Río de Janeiro, con residencias frente al Océano Atlántico)³¹ se escucharan hibridismos entre música erudita y popular:

Erradísima es la suposición de que cualquier modificación rítmica pueda conseguir que Chopin remueva la crisis de inspiración de nuestros sambistas. Nada de eso. Ejecuten a Chopin, pero el auténtico. Y, ¡Dios quiera!, que la pasión frenética inspirada por el nuevo ídolo no produzca absurdos como ése:

—“¡Van a oír ahora el samba “Saudade”, de Chopin-Ari Barroso!”.³²

Esta crítica a la mezcla de repertorios, y de razas, aparece con frecuencia en otras voces del período. D’Or recriminaba a aquéllos que *mixturaban* la música clásica: Frutuoso Viana, creador de “Dança de Negros”, que exploraba “el movimiento agreste, vivo, fulminante de la coreografía racial”;³³ y Brasília Itiberê da Cunha (“diplomático ‘doublé’ de músico y que se considera como uno de los precursores de nuestra música de carácter nacionalista”),³⁴ autor de “Sertaneja” y “Protetor Exú”.

29 A todos ellos menciona en una crítica publicada en el *Diário de Notícias*, 26 de octubre de 1943, 8.

30 *Fazendo-o, interpretamos uma sincera aspiração do público e servimos, mais uma vez, aos elevados objetivos que não de contribuir, por certo, para que o povo brasileiro tenha outros ídolos que não os da cuíca, e o rádio outros expoentes que não os formados nas escolas de samba.* Magda da Gama Oliveira (Mag), “Vozes do Brasil”, *Diário de Notícias*, 3 de marzo de 1942, 10.

31 *O fenómeno é, todavia, alentador. Provavelmente, depois de Chopin, surgirão outros “astros”: Carlos Gomes, Beethoven, Wagner, Tchaikowsky (aliás o seu formidável concerto para piano e orquestra já está nas vitrolas de Copacabana, no ritmo de fox e com o título perfeitamente imbecil de “Noite de amor”)[...] Erradíssima é a suposição de que qualquer modificação rítmica possa conseguir que Chopin remova a crise de inspiração dos nossos sambistas, nada disso. Executem Chopin, mas o autêntico. E -Deus queira!- que a paixão desvairada inspirada pelo novo ídolo não produza absurdos como esse:*

- Vão ouvir agora o samba “Saudade”, de Chopin-Ari Barroso! Magda da Gama Oliveira (Mag), “Chopin, o novo ídolo”, *Diário de Notícias*, 8 de noviembre de 1942, 10.

32 *Ibid.*

33 [...] *explorar a movimentação agreste, viva, fulminante da coreografia racial em que se baseia.* D’Or, “Antologia da Música Erudita Brasileira”, *Diário de Notícias*, 24 de julio de 1958, 3.

34 [...] *diplomata “doublé” de musicista e que se considera como um dos precursores da nossa música de caráter nacionalista [...] que vai buscar motivos de inspiração no fetichismo, no africanismo que se enfileirou e se aliou na melopéia e no ritmo.* D’Or, “Antologia da Música Erudita Brasileira”, *Diário de Notícias*, 24 de julio de 1958, 3.

Esta última pieza, recalcaba, se inspiraba “en el fetichismo, en el africanismo que se alineó y se alió a la melopea y el ritmo”.³⁵

La melopea que aduce D’Or no apuntaría al “arte de producir melodías”,³⁶ sino a una ceremonia pagana que propiciaría el consumo de alcohol.³⁷ En este sentido, “Protetor Exú” habría sido concebida por un Brasília Itiberê da Cunha simpatizante del diablo del panteón afrobrasileño,³⁸ que lo convertiría en una figura sacrílega en el ambiente de la música erudita nacional. Aunque jamás lo confesó, a D’Or tampoco le agradaba Heitor Villa-Lobos, ícono del sincretismo; tal vez, por su modernismo exacerbado —tal como había pregonado el pianista, escritor, poeta y crítico musical Mário de Andrade, artífice de la Semana de Arte Moderno, en 1922— y su inclinación por incorporar géneros populares, como el choro.³⁹ Pese a que lo consideraba “el más grande factor de propaganda de nuestra música erudita en el exterior”,⁴⁰ sí divulgaba en sus textos lo que otros murmuraban sobre él: que era un “plagiador profesional”,⁴¹ cuyas obras incorporaban el “sentimiento anónimo de las masas”.⁴² Asimismo, D’Or, posiblemente en 1939, tampoco comulgó con el grupo Música Viva, comandado por el flautista y director alemán Hans-Joachim Koellreutter, dado su interés por el dodecafonismo y las vanguardias, tan irradiadas por Villa-Lobos.⁴³

Por otro lado, D’Or no podía sino rebatir cuando las melodías de “O Guarani”, la más célebre de las óperas de Carlos Gomes, eran utilizadas “para la creación de un samba carnavalesco”,⁴⁴ planteando que faltaba espacio para una instancia de defensa del patrimonio musical:

35 *Ibid.*

36 Recuperado de <https://dle.rae.es/melopeya#Ah7qtnE> [06/2021].

37 Recuperado de <https://spanish.stackexchange.com/questions/30606/por-qu%C3%A9-una-melopea-es-una-borrachera> [06/2021].

38 Recuperado de <https://www.elboomeran.com/sergio-ramirez/ii-exu-un-demonio-eficiente/> [06/2021].

39 José María Neves, *Música contemporânea brasileira* (Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008).

40 *Não negamos, contudo, que tem sido ele o maior fator de propaganda da nossa música erudita no exterior.* D’Or, “Os 70 anos de Villa-Lobos”, *Diário de Notícias*, 8 de marzo de 1957, 3.

41 *Villa-Lobos, compositor dos mais achegados ao espírito popular, por imposição de sua formação moral e artística, não fugiu à regra. Não quer isto dizer, no entanto, que lhe falte uma inspiração reconhecidamente abundante, nem que lhe estimule o estro a preocupação do plagiário profissional[...] a contribuição do sentimento anônimo das massas transbordando em melodias singelas.* D’Or, “Barulho inútil”, *Diário de Notícias*, 25 de enero de 1953, 2.

42 *Ibid.*

43 Neves, *Música contemporânea brasileira*.

44 *Há poucos dias, comentando, pela seção de rádio, o aproveitamento de uma das melodias de “O Guarani”, para a criação de um samba carnavalesco, exclamamos: “Onde estão as sociedades fundadas para a defesa do patrimônio artístico, que não se rebelam contra isso?”.* D’Or, “Em defesa da música erudita”, *Diário de Notícias*, 20 de febrero de 1949, 2.

Las modificaciones rítmicas de las páginas musicales eruditas, a las cuales se insertan letras de ningún valor literario, representan el rebajamiento para el ámbito popular, o popularesco, de la obra de arte, cosa inadmisibles, tanto cuando sería la modificación para un lenguaje popular, con empleo de dichos del pueblo y errores gramaticales, de una página literaria, bajo el pretexto de así tornarlas más accesibles a toda la gente [...]. Al contrario, sufren las músicas de clase completa deformación para peor cuando son sometidas a los arreglos de compositores populares, que las tratan peyorativamente, prestándoles un aspecto caricaturesco.⁴⁵

“En defensa de la música erudita” tituló D’Or a aquella mordaz crónica, en 1949. Pero en favor de la música clásica, en la voz de D’Or, no sólo lo es de quienes, en su afán de reformular la música clásica para acercarla al público, transgredían su esencia aurática. Para D’Or había una defensa particular, también, en la música docta frente al impacto que el auge de la música popular tenía en la vida de los músicos profesionales. Por eso, alzaba la voz ante las medidas gubernamentales que sólo incentivaban repertorios *sambísticos* y que *desamparaban* a los ejecutantes de música artística, alegorizados como individuos al borde de la inanición, que debían recurrir a mecenas.

El problema del gusto: alegorías sensoriales

Detrás de este debate, entrecruzado en estéticas e ideologías, es inevitable entrever la discusión sobre el problema del gusto. Esto, porque, si bien hay un afán de civilizar a las clases populares por parte de estas críticas de música, también vemos un debate profundo con su propia clase social o que, incluso, funciona más allá de las clases sociales. Esta preocupación de D’Or por ser transversal a toda clase social se ve con claridad en una crítica de 1953, “Música brasileña para su Majestad”, en la cual la crítica desestimó el gusto de la reina Isabel II por los *baiões*, *choros* y *sambas*: “Su paladar artístico⁴⁶ ha de ir más allá, encaminándose por la música erudita, de carácter nacional”.⁴⁷

45 Acresce que as modificações rítmicas das páginas musicais eruditas, às quais se enxertam letras de nenhum valor literário, representam o rebaixamento para o âmbito popular, ou popularesco, da obra de arte, coisa inadmissível, tanto quando seria a modificação para uma linguagem popular, com emprego de ditos do povo e erros gramaticais, de uma página literária, sob pretexto de assim se procurar torná-la mais acessível a toda a gente [...] Ao contrário, sofrem as músicas de classe completa deformação para pior quando submetidas aos arranjos de compositores populares, que as tratam pejorativamente, emprestando-lhes um aspecto caricatural. D’Or, “Em defesa da música erudita”, *Diário de Notícias*, 20 de febrero de 1949, 2.

46 La cursiva es mía.

47 Seu paladar artístico há de ir além, enveredando pela música erudita, de caráter nacional. D’Or, “Música brasileira para sua Majestade”, *Diário de Notícias*, 18 de enero de 1953, Segunda Sección, 2.

Forzar el paladar y arriscar la nariz son epítetos orgánicos alusivos a experiencias sensoriales que generaban, en D'Or, displacer. Ella no podía asimilar la predilección de algunos compositores de música erudita por la música folclórica brasileña, donde confluían elementos tupís y africanos. Por lo general, ensalzaba a exponentes locales que se habían perfeccionado en Europa o que adscribían a la tradición germánica, como Henrique Oswald, quien tuvo una formación volcada hacia el Viejo Mundo, y Leopoldo Miguez, proclive al estilo wagneriano.

La construcción del gusto, no obstante, no puede darse en este período sólo desde un lugar combativo. Hay un espacio, también, para otras formas de educación del público y, en particular, de aquél ya familiarizado con la música clásica. Desde 1940, Lúcia Branco firmó la columna "O que vae [sic] pelos teatros" en el *Correio da Noite*. Allí solía reseñar las obras sinfónicas o las óperas montadas en el Teatro Municipal de Río de Janeiro, además de conciertos solistas. A diferencia de otras críticas musicales, como Magdala da Gama Oliveira o D'Or, ella no ocupaba un lenguaje denostable —al borde del insulto— o implacable, sino que emitía sus juicios de valor con prudencia, a veces con eufemismos, intentando no herir a los/las intérpretes.

Salvaguardar el arte, educando, era el designio autoimpuesto de Lúcia Branco. Al haber sobresalido como pianista, tanto en Brasil como en el extranjero, argüía siempre con tecnicismos, italianismos y galicismos, y acudía a recursos retóricos como la alegoría ("deben brillar como estrellas de primera grandeza en el cielo infinito del arte"),⁴⁸ el hipérbaton ("un agradable espectáculo de regular desempeño nos fue proporcionado"),⁴⁹ la hipérbole ("es una de esas raras naturalezas vibrantes y emotivas, que consiguen transmitir al auditorio todo lo que sienten y desean expresar")⁵⁰ y la prosopografía ("Elisabeth Rethberg tiene la respiración opresiva, sofocada y su representación no convence, por falta de desembarazo en los movimientos y un cierto vigor emotivo").⁵¹

Las afinaciones, ornamentaciones, tesituras y coloraturas en las interpretaciones vocales, así como el moderado uso de las dinámicas y agógicas en la ejecución instrumental, eran conceptos en los que Branco se detenía. Cuestionaba a menudo las disonancias, los errores de digitación y las malas posturas en el piano.

48 [...] *devem brilhar como estrelas [sic] de primeira grandeza no céu [sic] infinito da arte*. Lúcia Branco, "Guiomar Novaes", *Correio da Noite*, 6 de mayo de 1940.

49 *Um agradável espectáculo de regular desempenho foi-nos proporcionado*. Lúcia Branco, "Companhia Lyrica Metropolitana - 'Lo Schiavo'", *Correio da Noite*, 21 de noviembre de 1940.

50 *E' [sic] uma dessas raras naturezas vibrantes e emotivas, que conseguem transmittir ao auditorio tudo o que sentem e desejam exprimir*. Lúcia Branco, "Magda Tagliaferro", *Correio da Noite*, 24 de abril de 1940.

51 *Elisabeth Rethberg tem a respiração oppressa [sic], ofegante e sua representação não convence, por falta de desembaraço nos movimentos e um certo vigor emotivo*. Lúcia Branco, "Temporada Lyrica 'André Chenier'", *Correio da Noite*, 6 de septiembre de 1940.

Cuando cubría las temporadas líricas, además de concentrarse en lo estrictamente musical, reparaba en el público (aristocrático y suntuoso, “gente que sinceramente ama y cultiva la Música”)⁵² que concurría. En su crítica de “Turandot”, de Puccini, consignó:

Teatro repleto; *assistencia elegantíssima*, desatacándose en ella las más representativas expresiones de nuestros medios artístico y social. Vistasas “toilettes” y *costosas gemas* prestaban al ambiente un *aire de hidalga distinción* y adornaban espléndidamente la sala.⁵³

Por otro lado, también invocaba referencias cromáticas y ambientes psicológicos: lo áureo versus lo lúgubre; lo cálido versus lo abúlico. La opacidad, la monodía y la desarmonía simbolizaban, para Branco, aspectos censurables. En sus artículos perseguía la búsqueda de la perfección. No transigía las equivocaciones, tal vez, porque ella misma se consideraba infalible. En su juventud se había acostumbrado a los halagos del temido crítico Oscar Guanabara, quien atestiguó que Lúcia había nacido artista:

El sentimiento en ella es innato —*siente, tiene el don de transmitir lo que le viene del alma*. Cuando de aquí siguió para el viejo continente *era impetuosa, llena de bravura y dramatismo*; con el tiempo, con la cultura de su espíritu adquirió la forma poética del canto contemplativo. *Es una pianista de estilo incomparable*, suyo, todo suyo [...] *Técnicamente, es de tal perfección que se asemeja a una hipersensibilidad*; todo cuando ejecuta es el producto de una organización que repele las convenciones. Nada premeditado —todo espontáneo, adivinando lo que su auditorio espera y adivinando el pensamiento del autor.⁵⁴

52 [...] gente que sinceramente ama e cultiva a Música. Lúcia Branco, “Maryla Jonas”, *Correio da Noite*, 23 de agosto de 1940.

53 *Theatro [sic] repleto; assistencia elegantissima, destacando-se nella [sic] as mais representativas expressões dos nossos meios artístico e social. Vistasas “toilettes” e custosas gemmas [sic] emprestavam ao ambiente um ar de fidalga distincção [sic] e emolduravam esplendidaente [sic] a sala.* Lúcia Branco, “Temporada lyrica ‘Turandot’”, *Correio da Noite*, 14 de agosto de 1940.

54 *O sentimento nella [sic] é innato [sic] -sente, tem o dom de transmittir [sic] o que lhe vae n’alma. Quando daqui seguiu para o velho continente era impetuosa, cheia de bravura e dramaticidade; com o tempo, com a cultura do seu espirito adquiriu a fôrma [sic] poetica [sic] do canto contemplativo. E’ [sic] uma pianista de estylo [sic] incomparavel [sic], seu, todo seu [...] Technicamente [sic] é de tal perfeição que se assemelha a uma hipersensibilidade [sic]; tudo quanto executa é producto [sic] de uma organização que repelle [sic] as convenções. Nada premeditado -tudo espontaneo [sic], adivinhando o que seu auditorio [sic] espera e adivinhando o pensamento do autor.* Reis Carvalho. “Lúcia Branco”, *Ilustração Brasileira*, año 6, nro. 58, junio de 1925: 54.

La sensibilidad provendría del alma, del “Oasis espiritual”,⁵⁵ lugar que acogería la gracia divina. La perfección de Lúcia Branco acaso se le habría proporcionado como una recompensa por su disciplina y penitencia. Y alma y espíritu —afectividad y sublimación— era lo que rogaba ella a los intérpretes: “Misión sublime la del artista a quien fue conferido el don sobrenatural de hacer sentir, por el despertar de elevadas emociones, ¡que algo de inmortal y superior existe además del ‘terre à terre’... en que vivimos!”.⁵⁶

El alma propiciaría un “timbre cálido y lleno”⁵⁷ para “imprimir la dramaticidad”,⁵⁸ por ejemplo, en la ópera “Aida” de Verdi. La fineza, tanto en las interpretaciones vocales como en las instrumentales, era una conducta deseada por Lúcia. Cuando reseñó un recital de la *All American Youth Orchestra* no disimuló su descontento ante “la distribución revolucionaria de los músicos”⁵⁹ y “el aparecimiento de un grupo de jóvenes dedicadas a instrumentos poco usuales para el sexo”⁶⁰. Probablemente, se refería a los bronces, tan enormes y pesados para el cuerpo frágil de una mujer. Cantar y tocar piano representarían calidez, delicadeza y consagración de una dádiva celestial que había que perpetuar por medio de una “música llena de belleza e inspiración”.⁶¹

Branco confiaba en los nuevos talentos, como la joven soprano Haydée Brasil, rotulada de *patricinha*⁶² (una niña blanca y acaudalada).⁶³ En 1940, tras debutar en la ópera “Lo Schiavo” de Carlos Gomes, fue laureada por su voz “de bello timbre, afinada y educada en buena escuela”.⁶⁴ La crítica le pronosticó un auspicioso futuro: “Haydée

55 *Toscanini e sua orquestra artística, neste momento, um Oasis espiritual*. Lúcia Branco, “Toscanini”, *Correio da Noite*, 10 de julio de 1940.

56 *Missão sublime a do artista a quem foi conferido o dom sobrenatural de fazer sentir, pelo despertar de elevadas emoções, que algo de immortal [sic] e superior existe além do ‘terre à terre’... em que vivemos!* Lúcia Branco, “Heifetz”, *Correio da Noite*, 22 de abril de 1940.

57 *Timbre calido [sic] e cheio*. Lúcia Branco, “Temporada lyrica - ‘Aida’”, *Correio da Noite*, 20 de agosto de 1940.

58 *Ibid.*

59 *Distribuição revolucionaria dos músicos [...] apparecimento [...] de um grupo de moças dedicadas a instrumentos pouco usuas [sic] para o sexo*. Lúcia Branco, “Stokowsky e a All American Youth Orchestra”, *Correio da Noite*, 8 de agosto de 1940.

60 *Ibid.*

61 *A música cheia de beleza [sic] e inspiração*. Lúcia Branco, “Companhia Lyrica Metropolitana - ‘Lo Schiavo’”, *Correio da Noite*, 21 de noviembre de 1940.

62 *Ibid.*

63 Recuperado de <https://diccionario.reverso.net/portugues-espanol/patricinha> y <https://diccionario.pruberam.org/patricinha> [06/2021].

64 *A voz é de bello [sic] timbre, afinada e educada em bôa [sic] escola*. Lúcia Branco, “Companhia Lyrica Metropolitana - ‘Lo Schiavo’”, *Correio da Noite*, 21 de noviembre de 1940.

Brasil —podemos afirmarlo con la certeza de una profecía— será muy en breve capaz de figurar brillantemente en la escena lírica”.⁶⁵

Con el mismo brío presagió la victoria de las pianistas en formación Maria Helena Rocha, Adyr de Pinho, Ludovina Marques, Maria Luiza da Silveira, Lelia Galvão, Lourdes Ribeiro y Luiza P. do Nascimento, todas estudiantes de Celina Roxo Eschmann. “Distinguida y acatada profesora”⁶⁶ y “sabidamente rigurosa y exigente”,⁶⁷ dijo de ella Branco. El refinamiento, condición inherente a la burguesía, conllevaría una *performance* apacible, alejada de cualquier ademán impetuoso.

De Magdalena Tagliaferro apreciaba que su ejecución oscilara entre lo tenue y lo entusiasta: “Desde la suavidad aterciopelada de las sonoridades a la exaltación de las frases apasionadas; de la levedad y gracia de los ‘staccati’ y de ciertos contornos melódicos a la aspereza exigida para determinados efectos”.⁶⁸

Pese a que Lúcia Branco exhortaba a las pianistas a conservar un desplante escénico comedido, a veces se contradecía en sus artículos. En Guiomar Novaes, quien recibía comentarios discordantes por su ejecución, valoraba su sobriedad, precisión y meticulosidad “colorida y equilibrada”,⁶⁹ prescindiendo de “cualquier efecto más grosero”.⁷⁰ No obstante, la invitaba a explorar “un cierto ‘élan’ [impulso] en las frases exaltadas, una intensidad mayor de sonoridad en los acordes y octavas retumbantes”.⁷¹

Para Branco, la medida no sólo disciplinaría y apaciguaría las interpretaciones de las pianistas locales, sino también las de músicos extranjeros. En contados momentos evaluó las presentaciones de pianistas varones. Su foco, por lo general, estaba puesto en las mujeres, tal vez como un acto performativo y reivindicativo no consciente. Del ruso Simon Barere, a quien le reconocía “calidades excepcionales”,⁷² reprendió, en

65 *Haydée Brasil -podemos afirmar-o [sic] com a certeza de uma propheta [sic]- será muito em breve capaz de figurar brilhantemente na scena lyrica [sic]*. Lúcia Branco, “Companhia Lyrica Metropolitana – ‘Lo Schiavo’”, *Correio da Noite*, 21 de noviembre de 1940.

66 *Distincta [sic] e acatada professora [...] sabidamente rigorosa e exigente*. Lúcia Branco, “Audição de alumnas CELINA ROXO”, *Correio da Noite*, 22 de octubre de 1940.

67 *Ibid.*

68 *Desde a maciez avelludada [sic] das sonoridades á [sic] exaltação das phrases [sic] apaixonadas, da leveza e graça dos “staccati” e de certos contornos melódicos á [sic] aspereza exigida para determinados efeitos [sic]*. Lúcia Branco, “Magda Tagliaferro”, *Correio da Noite*, 27 de abril de 1940.

69 *Colorida e equilibrada [...] repugna qualquer efeito [sic] mais grosseiro [...] Falta-lhe, por vezes, um certo “élan” nas phrases [sic] exaltadas, uma intensidade maior de sonoridade nos acordes e oitavas retumbantes*. Lúcia Branco, “Guiomar Novaes”, *Correio da Noite*, 6 de mayo de 1940.

70 *Ibid.*

71 *Ibid.*

72 *Qualidades excepcionaes [sic] [...] Simon Barer [sic] já não é o mesmo que tanto admiramos. De temperamento bastante frio, pouco vibrátil, primava elle [sic] entretanto por um minucioso acabamentoo technico [sic] e uma interpretação equilibrada. Hoje, dominado quase, pelo delirio [sic] da velocidade,*

1940, su avidez por la pirotecnia frente al teclado. Una ejecución altisonante y jactanciosa figuraría la compensación de una carencia.

Intérpretes mujeres: fragilidad y labilidad

Para Lúcia Branco, la celeridad y la efervescencia afectarían la concepción platónica de alma: el mundo sensible versus el inteligible; psique versus soma. Al insistir en el sentimiento (la sensibilidad exacerbada, heredada de la tradición judeocristiana)⁷³ que debiera constatarse en las interpretaciones musicales, sobre todo por parte de las mujeres, reduplicaría un vetusto prejuicio: los individuos femeninos poseerían cuerpos comunicables y sensoriales,⁷⁴ videntes y visibles,⁷⁵ capaces de dar a luz, biológica y metafóricamente, al artista y su creación.⁷⁶ Los sujetos masculinos, en cambio, serían los legatarios de la palabra, el pensamiento y el Arte,⁷⁷ a pesar de que cometieran errores infrecuentes, como el pianista Simon Barere.

Estas divisiones se encuentran en otras críticas de música del período. D'Or no sólo se enfrascaba en debates donde la categoría de raza/etnia cobraba preponderancia, sino también instalaba su preocupación respecto del género. Cuando se refería a compositores o intérpretes varones dejaba entrever una molestia, que trascendía la polémica acerca de las predilecciones por la música africana o indígena. Esa inquietud desaparecía cuando reseñaba los recitales en el Teatro Municipal de Río de Janeiro ofrecidos por concertistas femeninas, todas pertenecientes a la élite, con formaciones en Europa y atraídas por el repertorio

*não só prejudica com isso o verdadeiro sentido artistico [sic] das peças que executa, como compromette [sic] a propria [sic] technica [sic] de que é possuidor -extraordinaria aliás, sobretudo na parte que se refere á [sic] igualdade [sic] e agilidade dos dedos. E' [sic] lamentavel [sic] devéras que um pianista de tal envergadura, desdenhe a elevada compreensão [sic] da Arte pura para deixar-se empolgar assim, por efeitos [sic] de artificialidade assaz reprovaveis [sic]. O artista-interprete, conscienciosamente integrado em sua nobre missão não é aquelle [sic] que busca os applausos [sic] de um publico [sic] facilmente impressionavel [sic], boquiaberto ante a rapidez vertiginosa de fantasticos [sic] malabarismos technicos [sic] mas sim aquelle [sic] que -qual escravo fiel e amoroso- procura mobilizar, para realce das bellezas [sic] contidas nas obras que se propõe reviver, todos os meios materiaes [sic] de que póde [sic] dispór [sic], aliados [sic] a toda a sua sensibilidade d'alma. Simon Barer [sic] foi, ao nosso vêr [sic] uma desoladora decepção. Lúcia Branco, "Simon Barer", *Correio da Noite*, 16 de julio de 1940.*

73 Ibid.

74 Jean-Luc Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma* (Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007).

75 Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu* (Barcelona: Paidós, 1986).

76 Anaïs Nin, *Diario I (1931-1934)* (Barcelona: Bruguera, 1981).

77 Hernán Pinzón, "Cuerpos, expresiones y emancipación: habitando el lenguaje en la literatura", *Enunciación* 19, nro. 2 (2014): 282-291.

clásico y (post)romántico. Para D'Or, las mujeres desde siempre inspiraban a los grandes maestros:

Las vidas de los músicos están llenas, todas ellas, de mujeres. De mujeres que pasaron por esas existencias sólo para atormentarlas, pero que constituyeron, aun así, la fuente de donde emanaron las páginas admirables de la música [...] No fueron solamente mariposas frívolas revoloteando alrededor de los artistas, de ellos haciendo su presa caprichosa [...] *Amaron con un amor profundo y desprendido, ese amor que es fuerza y arrimo* en las vidas tormentosas y desordenadas de los grandes hombres.⁷⁸

El amor incondicional sería un sentimiento que sólo una mujer casada podría brindar para serenar a su esposo de la vorágine composicional. La mujer, no obstante, también podría fungir como una mariposa frívola, fútil, capaz de desconcentrar y, subyacentemente, erotizar. En ningún momento D'Or presenta a la mujer como un sujeto pensante, sino sensible. La sensibilidad —y, en concomitancia, la fragilidad— era un atributo ponderado por críticas musicales como D'Or, Lúcia Branco y Beatriz Leal Guimarães,⁷⁹ sobre todo cuando cubrían las presentaciones de cantantes líricas o de pianistas.

La notabilidad de este instrumento en Río de Janeiro se remonta a la segunda mitad del siglo XX, cuando la entonces capital recibía a diversos artistas foráneos y la práctica pianística se difundía en salones y saraos. Debido a tal interés, la interpretación musical se oficializó en el sistema escolar con un decreto federal, en 1854, que propició concursos públicos para contratar docentes.⁸⁰

Ya en 1841 se había fundado el Conservatorio de Música, liderado por Francisco Manuel da Silva, autor del Himno Nacional, quien sentó patrones pedagógicos basados en la matriz europea. Después el Conservatorio de Música se denominó Instituto Nacional de Música y que, en una tercera fase, se designó como Escola Nacional de Música, de donde egresaron concertistas elogiadas en la prensa. Amato revela las características simbólicas asociadas a la ejecución del piano: “No solamente predominó

78 *As vidas dos músicos estão cheias, todas elas, de mulheres. De mulheres que passaram por essas existências [sic] apenas para atormentá-las, mas que constituíram, ainda assim, a fonte de onde emanaram as páginas admiráveis [sic] da música [...] Não foram tão somente mariposas frívolas a voejar ao redor dos artistas, deles fazendo a sua presa caprichosa [...] Amaram com um amor profundo e desprendido, esse amor que é força e arrimo nas vidas tormanrosas e desordenadas dos grandes homens. D'Or, “Esposas”, Diário de Notícias, 30 de diciembre de 1943, 10.*

79 Redactora en el *Jornal do Brasil*.

80 Rita de Cássia Fucci Amato, “Funções, representações e valorações do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico”, *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, nro. 1 (2008): 170.

en las familias de la élite —con destaque, inicialmente, en las oligarquías agrarias agroexportadoras—, sino también ya era asociado a la figura femenina”.⁸¹ En este contexto, la cultura pianística brasileña generó un número importante de intérpretes de gran repercusión internacional hacia 1900, como Guiomar Novaes (1896-1979), Magdalena Tagliaferro (1893-1991), Antonietta Rudge (1885-1974) y la misma Lúcia Branco (1903-1973), todas con trayectorias de repercusión internacional.

En las revistas cariocas y paulistanas de las décadas de 1910, 1920 y 1930, además de ser calificadas de virtuosas, eran enaltecidas por encarnar lo femenino: como representantes del “bello sexo” eran depositarias de la “glorificación hiperbólica de sus atributos físicos y espirituales”.⁸² En los retratos publicados sus tecs parecían tersas y claras gracias al maquillaje, siempre resaltando una mirada casi angelical: “Son musas que deben ser admiradas. Rostros levemente inclinados, jóvenes abandonadas a sus ensoñaciones”.⁸³

Por esta razón, era controversial cuando una pianista ejecutaba una obra masculinamente, es decir, de forma vehemente, con dinámicas desde el *mezzoforte* hasta el *fortissimo*, con un ímpetu beethoveniano. La crítica musical brasileña de inicios del siglo XX divergía respecto de la performance de Guiomar Novaes: mientras algunos estimaban que su ejecución era modesta y dócil, otros recriminaban su intensidad sonora: “Guiomar asumía en el escenario y fuera de él gestos y comportamientos recatados, adecuados a la moral de su tiempo”.⁸⁴

Ser delicada, conmovedora y detallista eran cualidades que D’Or siempre realizaba. Así lo expresó, en 1941, en una crítica dedicada a la pianista Yolanda Ferreira:

Centro Artístico Musical presentó, ayer, a la pianista Iolanda Ferreira [sic], artista de mérito extraordinario. Su técnica es exuberante, rica, fuerte y decidida; de éas que no vacilan ante las dificultades. Ni por eso, todavía, deja Iolanda Ferreira [sic] de usar del necesario frescor de sonoridad cuando lo exigen los pasajes más expresivos. *Convengamos, con todo, que no será el lado poético su atributo como ejecutante.* Ella mejor se revela en la expansión de páginas como aquel “Estudio Patético” de Scriabin, *tocado con un ímpetu, un énfasis verdaderamente rubinsteniano e incompatible con su condición de integrante del sexo*

81 *Ibid.*

82 Guilles Lipovetsky, *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino* (São Paulo: Cia. das Letras, 1997), 109.

83 Cecília Nunes da Silva, Felipe Quintão de Almeida e Ivan Marcelo Gomes, “BELEZA E FEMINILIDADE: o corpo feminino nas páginas da revista *Vida Capichaba* (1925-1939)”, *Motrivivência* 27, nro. 46 (2015): 43.

84 Fernando Pereira Binder, “Profissionais, amadores e virtuosos: piano, pianismo e Guiomar Novaes” (tesis de doctorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2018), 246.

frágil [...] Con todo, si nos permite la talentosa pianista, tenemos sólo una ligera observación que hacer. *Se trata de sus "fortísimos", como ya dijimos, además, potentes y masculinos. Quisiéramos que ellos se revistiesen de ese mismo brillo, pero no fuesen tan golpeados; que guardasen siempre la cualidad aterciopelada del sonido.*⁸⁵

Yolanda Ferreira se distanciaba de la imagen de mujer-intérprete que concebía D'Or. Aunque no había resquemores sobre la destreza de la pianista, el conflicto radicaba en su no correspondencia con el sexo frágil. La recomendación era que edulcorara su técnica, que mantuviera la compostura y que impregnara su práctica de lirismo, epítome de lo femenino.

Para D'Or, una mujer-intérprete con tesón representaría a una *no-mujer*. Es sorprendente que ella, quien ejercía la crítica musical en un universo reglamentado por hombres, propagara explícitamente discursos machistas: la finura y la sensibilidad debían ser apropiados por otras artistas. De este modo, se corrobora que ser mujer-crítica no implicaría una actitud sorora con una mujer-intérprete.

Lo sacro: la música, una epifanía

D'Or y otras críticas musicales como Mag, Lúcia Branco y Beatriz Leal Guimarães profesaban el catolicismo y es probable que el espacio discursivo cristiano influyera, en forma directa, sobre ellas y su construcción de lo civilizado. Así, sostenían que los grandes maestros eran "iluminados por una centella divina",⁸⁶ y custodios del "futuro espiritual de nuestra tierra".⁸⁷ D'Or celebraba cuando la Orquesta Sinfónica Brasileña ofrecía conciertos "de arte, de idealismo, de esperanza y de fe",⁸⁸ dirigidos por

85 O Centro Artístico Musical apresentou, ontem, a pianista Iolanda Ferreira [sic], artista de mérito invulgar. Sua técnica é exuberante, rica, forte e decidida; dessas que não vacilam ante as dificuldades. Nem por isso, todavia, deixa Iolanda Ferreira [sic] de usar do necessário [sic] frescor de sonoridade quando o exigem as passagens mais expressivas. Convenhamos, contudo, que não será o lado poético, o seu apanágio [sic] como executante. Ela melhor se revela na expansão de páginas como aquele "Estudo Patético", de Scriabin, tocado com um ímpeto, uma ênfase verdadeiramente rubinsteiniana e incompatível [sic] com a sua condição de integrante do sexo frágil [sic] Contudo, se nos permite a talentosa pianista, temos apenas uma ligeira observação a fazer. Trata-se dos seus "fortísimos", como já dissemos, aliás, possantes e masculinos. Quisiéramos que eles se revestissem desse mesmo brilho, mas não fossem tão batidos; que guardassem sempre a qualidade aveludada do som. D'Or, "Centro Artístico Musical. Iolanda Ferreira", *Diário de Notícias*, 31 de agosto de 1941, 11.

86 Iluminados [sic] por uma centelha divina. Lúcia Branco, "Guimar Novaes", *Correio da Noite*, 6 de mayo de 1940.

87 Futuro espiritual da nossa terra. D'Or, "Arte nacional", *Diário de Notícias*, 16 de marzo de 1949, 3.

88 [...] de arte, de idealismo, de esperança e de fé. D'Or, "Um aniversário", *Diário de Notícias*, 17 de agosto de 1941, 11.

músicos locales como el elogiado Francisco Mignone:

Vivían nuestros artistas más o menos como *parias en su tierra*. Tenían éxito afuera, pero aquí sólo les *restaba el desprecio y la desilusión*. Y no solamente los gobiernos no los favorecía. *El propio público arriscaba la nariz siempre que los carteles anunciaban realizaciones brasileñas*. Arriscaban, además, no es el buen término. Aún la arriscan y casi huyen de los conciertos donde predominan las creaciones *verde-amarelas*. Lo que se va a realizar, por lo tanto, en esa serie de iniciativas artísticas nacionales, abarcando conciertos, danzas y óperas, es *una especie de catequesis en favor de lo que es nuestro, forzando el paladar* de los que sólo gustan, en materia de arte, de cosas parecidas al “marron glacé” y el “caviar”.⁸⁹

Este discurso apunta a una nueva arista en D’Or que no se encuentra con tanta frecuencia en Magdala. Aquí no hay una defensa solo del repertorio clásico en sí mismo, como una abstracción, sino un amparo más específico a quienes se dedican a éste. Lo que plantea D’Or es que dichos músicos, como si de una casta inferior provinieran, se veían obligados a exiliarse porque en Brasil no los valoraban. Para la crítica, esto es central en la batalla contra quienes preferían el *samba* o cualquier otra manifestación popular; todos ellos fueron tratados, con desprecio, como *parias*.

Cuando D’Or asegura que el público arriscaba la nariz ante los recitales de música erudita pareciera que no interpela solo al público popular, sino también a la aristocracia carioca, asidua a las cenas suntuosas con *marron glacé* y caviar. Y el uso del verbo catequizar evidencia la lógica religiosa y colonialista de D’Or: cristianizar al pueblo, exorcizándolo de una especie de posesión demoníaca. Eso podría haber conjeturado la autora respecto del *samba*, ritmo de origen africano. Lo africano, en su opinión, se vincularía a rituales espiritistas, al vudú o al culto a Exú, orixá de esencia luciferina.

Beatriz Leal Guimarães, además de crítica musical en el *Jornal do Brasil* en las décadas de 1940 y 1950, era una ferviente católica. En sus perfiles —semanales o mensuales—⁹⁰ a connotados creadores e intérpretes, tanto europeos como nacionales, no solo narraba aspectos biográficos, sino también remitía a las nociones de

89 *Viviam os nossos artistas mais ou menos como párias em sua terra. Faziam sucesso lá fora, mas aqui dentro só lhes restava o despreço e a desilusão. E não somente os governos não os favorecia. O próprio publico torcia o nariz sempre que os cartazes anunciavam realizações brasileiras. Torciam, aliás, não é bem o termo [sic]. Ainda torcem, e quase fogem dos concertos onde predominam as criações verde-amarelas. O que se vai realizar, portanto, nessa série de iniciativas artísticas nacionais, abrangendo concertos, bailados e óperas, é uma espécie de catequese em favor do que é nosso, forçando o paladar dos que só gostam, em matéria de arte, de coisas parecidas com “marron glacé” e “caviar”. D’Or, “Arte nacional”, *Diário de Notícias*, 16 de marzo de 1949, 3.*

90 Dada la intermitencia del sitio web de la Hemeroteca Digital Brasileira a inicios de 2021, los textos que hemos transcrito son los contenidos en el libro de Beatriz Leal Guimarães *Perfis Musicais*, editado en 1952.

espiritualidad, doctrina, gracia, pureza, epifanía, contemplación, abnegación y hasta misericordia. La creatividad musical, para ella, era un don concedido por La Providencia.

Quizá, Dios la habría *bendecido* con la oportunidad de compartir con Pedro Sinzig, sacerdote, compositor, musicólogo y crítico musical franciscano, quien, en 1941, fundó la revista fluminense *Música Sacra*. De hecho, fue él quien republicaba allí los artículos periodísticos de Leal Guimarães. Sinzig fue su director espiritual, según consignó —de puño y letra— en el epílogo de su libro *Perfis Musicais*:⁹¹ “Me consoló en las horas de angustia y me dejó el más grande recuerdo que podría desear: el bello ejemplo que dio por su propia vida tan magníficamente bien vivida”.⁹²

Para Beatriz Leal Guimarães el sosiego, el ascetismo y la benevolencia conformaban la trinidad del impulso artístico de *los hombres*: “Fue en las iglesias, en ambiente de recogimiento, que nació la verdadera música. Delante de los altares y bajo la protección de los santos, los grandes genios de otrora recibían el bautismo del arte”.⁹³

Enfatizamos en *los hombres* y en *los grandes genios*, pues ella —en un comportamiento algo misógino— eludía los logros de las mujeres: de las ciento trece semblanzas compiladas en *Perfis Musicais*, solo siete correspondían a cantantes líricas.

En un lenguaje ampuloso y alegórico solía preconizar a los autores de misas, motetes, salmos, cantatas y oratorios, todas formas musicales litúrgicas. Su predilección, desde luego, eran los compositores renacentistas, barrocos y clásicos.

De Tomás Luis de Victoria, representante español de la música sacra del siglo XVI, aseveró que había sido consagrado “para difundir armonías y bendiciones sobre la tierra”⁹⁴ y “servido a Dios de manera más elevada”⁹⁵ con sus “sublimes creaciones”.⁹⁶ Pero del belga Orlando di Lasso, “maestro genial de la polifonía católica”,⁹⁷ declaró que “su poder creador superó al de todos”,⁹⁸ convirtiéndose en “el músico más fecundo

91 Beatriz Leal Guimarães, *Perfis Musicais* (Río de Janeiro: Editôra A Noite, 1952).

92 *Me consolou nas horas de angustia e deixou-me a maior recordação que poderia desejar – o belo exemplo que deu pela sua própria vida tão magnificamente bem vivida*. Beatriz Leal Guimarães, *Perfis Musicais*, 1952, 312.

93 Foi nas igrejas, em ambiente de recolhimento, que nasceu a verdadeira música. Diante dos altares e sob a proteção dos santos, os grandes gênios de outrora recebiam o batismo da arte. Beatriz Leal Guimarães, “Giovanni Perluigi da Palestrina”, *Perfis Musicais* 1952, 22.

94 *Para espalhar harmonias e bênçãos sobre [sic] a terra*. Beatriz Leal Guimarães, “Tomás Luis de Victoria”, *Perfis Musicais*, 1952, 27.

95 *Havia servido a Deus da maneira mais elevada [...] sublimes criações*. Beatriz Leal Guimarães, “Tomás Luis de Victoria”, *Perfis Musicais* 1952, 28.

96 *Ibid.*

97 *Mestre genial da polifonia católica [...] o seu poder criador ultrapassou ao de todos [...] O músico mais fecundo de todos os tempos*. Beatriz Leal Guimarães, “Orlando de Lassus”, *Perfis Musicais*, 1952, 33.

de todos los tiempos”.⁹⁹ Incluso, lo apodó el “Miguel Ángel de la composición, por la fuerza y grandeza de sus concepciones”.¹⁰⁰

Tales concepciones habrían sido plasmadas a través del órgano, que fungiría como un artefacto excelso de comunicación con Dios. Lo elogiaba por “su belleza mística”¹⁰¹ y “por la exuberante resonancia y riqueza de las armonías”,¹⁰² que propiciaba la obtención de “obras de gran nobleza de inspiración”.¹⁰³ Entre aquellos iluminados, Leal Guimarães citaba a Georg Friedrich Händel, quien “componía, con espantosa fertilidad, sonatas, preludios, fugas”;¹⁰⁴ y al Padre Antonio Soler, quien “de espíritu profundamente católico, encontraba en la música la mejor fórmula de aproximarse a Dios”.¹⁰⁵ No obstante, para ella Johann Sebastian Bach era la quintaesencia de la música docta.

Beatriz reiteraba en sus perfiles que los afamados compositores europeos se habrían reencarnado en una especie de Jesucristo, heredando la sapiencia suprema. Las parábolas religiosas mermaban cualquier abordaje teórico; las efemérides, a su vez, camuflaban los análisis técnicos, acto reprochable de una otrora soprano devenida crítica musical.

Así, insistía en la idea del genio ungido por un todopoderoso. De Franz Joseph Haydn honró sus piezas “de belleza eterna”¹⁰⁶ dotadas de un “profundo espíritu religioso”.¹⁰⁷ Señaló, además, que “elevaba siempre su pensamiento a Dios, pues no iniciaba un trabajo ni dirigía un concierto sin primero hacer una oración”.¹⁰⁸

Aquella ofrenda sagrada habría permitido que “genios precoces”,¹⁰⁹ como Wolfgang Amadeus Mozart, desarrollaran una “extraordinaria intuición musical [...] incluso antes de aprender a leer”;¹¹⁰ que Luigi Cherubini, maestro italiano del

98 *Ibid.*

99 *Ibid.*

100 *Miguel Angelo da composição, pela força [sic] e grandeza das suas concepções.* Beatriz Leal Guimarães. “Orlando de Lassus”. *Perfis Musicais*, 1952: 34.

101 *Beleza mística.* Beatriz Leal Guimarães. “Antonio de Cabezón”. *Perfis Musicais* 1952: 24.

102 *Pela exuberante ressonância e riqueza de harmonias [...] obras de grande nobreza de inspiração.* Beatriz Leal Guimarães, “Antonio de Cabezón”, *Perfis Musicais*, 1952, 24.

103 *Ibid.*

104 *Compunha, com espantosa fertilidade, sonatas, prelúdios, fugas.* Beatriz Leal Guimarães, “George Friedrich Handel”, *Perfis Musicais*, 1952, 9.

105 *De espírito profundamente católico, encontrava na música a melhor fórmula de se aproximar de Deus.* Beatriz Leal Guimarães, “Padre Antonio Soler”, *Perfis Musicais*, 1952, 36.

106 *Beleza eterna.* Beatriz Leal Guimarães, “Franz Joseph Haydn”, *Perfis Musicais*, 1952, 46.

107 *Profundo espírito religioso.* Beatriz Leal Guimarães, “Franz Joseph Haydn”, *Perfis Musicais* 1952, 46.

108 *Elevava sempre o seu pensamento a Deus, pois não iniciava um trabalho, nem dirigia um concerto sem primeiro fazer uma oração.* Beatriz Leal Guimarães, “Franz Joseph Haydn”, *Perfis Musicais*, 1952, 46.

109 *Gênios precoces.* Beatriz Leal Guimarães, “Wolfgang Amadeus Mozart”, *Perfis Musicais*, 1952, 49.

110 *Extraordinária intuição musical [...] mesmo antes de aprender a ler.* Beatriz Leal Guimarães, “Wolfgang Amadeus Mozart”, *Perfis Musicais*, 1952, 49.

contrapunto, fuera contratado por el teatro Pégola, a los nueve años, como cimbalista, y compusiera, con apenas dieciséis, misas, cantatas, oratorios, misereres y magníficats;¹¹¹ que Ludwig van Beethoven, pese a nacer “en una paupérrima cuna, en ambiente de miseria”,¹¹² haya legado “al mundo la incomparable riqueza de las Nueve Sinfonías”,¹¹³ o que Frédéric-François Chopin, “poeta de la música”,¹¹⁴ fuera contemplado en “un silencio religioso”¹¹⁵ mientras tocaba el piano con “extrema sensibilidad [...] provocando lágrimas”.¹¹⁶

Fiel a su mentalidad teocéntrica, Leal Guimarães ovacionaba a quienes habían renunciado al laicismo y a la vanidad propia del artista, como “el patrono de los pianistas”, Franz Liszt.¹¹⁷ En los compositores brasileños de fines del siglo XIX e inicios del XX, Beatriz también sublimaba sus facultades inventivas, aparentemente dispensadas por una deidad. Pero, su interés por los autores vernáculos era ínfimo en comparación con su fascinación por los próceres europeos. De hecho, no comulgaba con la enseñanza del canto en portugués, sino que preservaba el paradigma del italiano y el francés como idiomas acordes con la música erudita.¹¹⁸ No obstante, quizá para no ser acusada de antipatriota, una vez indicó que “nuestra lengua, tan dulce y tan sonora, se presta para el canto como cualquier otra”.¹¹⁹

De todos modos, en la mayoría de sus textos deificaba a aquellos que habían atravesado el Océano Atlántico, como Heitor Villa-Lobos, quien estaba “a la altura de codearse con las creaciones debussyanas y con las de grandes músicos de la moderna escuela europea”;¹²⁰ Francisco Braga, quien mantuvo “una orquesta organizada en los moldes de los grandes centros europeos”;¹²¹ Alberto Nepomuceno,

111 *Ibid.*

112 *Foi, pois, num paupérrimo berço, em ambiente de miséria.* Beatriz Leal Guimarães, “Ludwig van Beethoven”, *Perfis Musicais*, 1952, 63.

113 *Legar ao mundo a incomparável riqueza das Nove Sinfonias.* Beatriz Leal Guimarães, “Ludwig van Beethoven”, *Perfis Musicais*, 1952, 63.

114 *Poeta da música.* Beatriz Leal Guimarães, “Frédéric-François Chopin”, *Perfis Musicais*, 1952, 78.

115 *Um silêncio religioso.* Beatriz Leal Guimarães, “Frédéric-François Chopin”, *Perfis Musicais*, 1952, 78.

116 *Extrema sensibilidade [...] provocando lágrimas.* Beatriz Leal Guimarães, “Frédéric-François Chopin”, *Perfis Musicais* 1952, 77.

117 *O patrono dos pianistas.* Beatriz Leal Guimarães, “Franz Listz [sic]”, *Perfis Musicais*, 1952, 82.

118 *Ibid.*

119 *Nossa língua, tão doce e tão sonora.* Beatriz Leal Guimarães, “Alberto Nepomuceno”, *Perfis Musicais*, 1952, 251.

120 *Estava à altura de ombrear com as criações debussyanas e com as de grandes músicos da moderna escola européia.* Beatriz Leal Guimarães, “Heitor Villa Lobos [sic]”, *Perfis Musicais*, 1952, 268.

121 *Uma orquesta organizada nos moldes dos grandes centros europeus.* Beatriz Leal Guimarães, “Francisco Braga”, *Perfis Musicais*, 1952, 254.

quien alardeó “su formación nítidamente europea”;¹²² Francisco Mignone, uno “de los mejores compositores brasileños que más contribuyeron para elevar el concepto de nuestro arte en el extranjero”;¹²³ Henrique Oswald, quien “conoció a Brahms, Saint-Saëns y Massenet, haciéndose admirar por esos maestros que le pronosticaron un futuro brillante”;¹²⁴ y Carlos Gomes, quien “por donde quiera que anduviera, llevando su música, erguía bien alto el nombre de su tierra, de un país de América que la vieja y orgullosa Europa juzgaba medio salvaje”.¹²⁵ De él, Leal Guimarães transcribió los supuestos encomios de Giuseppe Verdi: “¡Este joven es un verdadero genio! ¡Él comienza por donde yo termino!”.¹²⁶

Aunque Beatriz no escatimaba en loas para los compositores brasileños, su tendencia era esbozar las vidas y las obras de músicos en cuanto siervos beatíficos y entregados a la veneración mariana, como João Gomes de Araújo, quien se comprometió con las parroquias locales, “habiendo causado gran éxito la ‘Missa de São Benedito’, hecha especialmente para la inauguración de la iglesia de Lorena, solemnemente presentada”,¹²⁷ además de escribir la “Missa de Nossa Senhora da Aparecida”; o como el Padre José Maurício Nunes Garcia, cuyo “arte alcanzó el máximo de belleza y grandiosidad”.¹²⁸

La afinidad de Leal Guimarães por la música docta la hacía relegar a los compositores a favor de la inclusión de elementos africanos e indígenas en las piezas eruditas. Aparte de un resumido perfil al padre del nacionalismo, Heitor Villa-Lobos, se centró luego en Luciano Gallet, “entusiasta de nuestro folclore”,¹²⁹ quien recopiló y armonizó canciones como “Foi numa noite calmosa”, “Bambalelê”, “Sertaneja”,

122 *Sua formação nitidamente européia [sic]*. Beatriz Leal Guimarães, “Henrique Osvaldo [sic]”, *Perfis Musicais*, 1952, 249.

123 *Dos melhores compositores brasileiros que mais contribuíram para elevar o conceito de nossa arte no estrangeiro*. Beatriz Leal Guimarães, “Francisco Mignone”, *Perfis Musicais*, 1952, 294.

124 *Conheceu Brahms, Saint-Saens e Massenet, fazendo-se admirar desses [sic] mestres, que lhe prognosticaram futuro brilhante*. Beatriz Leal Guimarães, “Henrique Osvaldo [sic]”, *Perfis Musicais*, 1952:, 249.

125 *Por onde quer que andasse, levando a sua música, erguia bem alto o nome de sua terra, de um país da América que a velha e orgulhosa Europa julgava meio selvagem*. Beatriz Leal Guimarães, “Carlos Gomes”, *Perfis Musicais*, 1952, 234.

126 *Este rapaz é um verdadeiro gênio! Ele começa por onde eu acabo!* Beatriz Leal Guimarães, “Carlos Gomes”, *Perfis Musicais*, 1952, 235.

127 *Tendo causado grande êxito a Missa de São Benedito, feita especialmente para a inauguração da igreja de Lorena, solenemente apresentada*. Beatriz Leal Guimarães, “João Gomes de Araújo”, *Perfis Musicais*, 1952, 244.

128 *Sua arte atingiu o máximo de beleza e grandiosidade*. Beatriz Leal Guimarães, “Padre José Maurício”, *Perfis Musicais*, 1952, 227-228.

129 *Entusiasta do nosso folclore*. Beatriz Leal Guimarães, “Luciano Gallet”, *Perfis Musicais*, 1952, 265.

“Taieiras”, “Luar do Sertão”, “Arrazoar”, “Puxa o melão”, sabiá”, “Eu vi amor pequenino”, “Tutu Marambá”, “Morena, morena” y “Suspira, coração triste!”.¹³⁰

Así como eludía a quienes valorizaban la música popular, Beatriz también reveló una displicencia hacia las mujeres. Cabe resaltar que, de las siete cantantes líricas que revisitó (María Malibrán, Adelina Patti, Nelli Melba, Claudia Muzio, Ninon Vallin, Emma Calvé y María Barrientos), ninguna era brasileña. Tampoco ellas habían optado por el retiro monacal.

Sus competencias interpretativas, en cuanto a las tésituras y coloraturas, rara vez eran descritas. No obstante, la beldad, tanto de sus voces como de sus complexiones, parecía ser fundamental para la cronista. De María Malibrán, además de exaltar “su voz, de extraordinaria extensión, [que] alcanzaba casi tres octavas”,¹³¹ elogió “su encantadora belleza”.¹³² De Adelina Patti aseguró que era acreedora de una “incomparable belleza”¹³³ y comparó su voz “con un collar de perlas del más puro Oriente”.¹³⁴ De Nelli Melba expresó que “la fama de su voz recorría más de la belleza del timbre que de la extensión”.¹³⁵ Y de Claudia Muzio, la “divina Claudia”,¹³⁶ ponderó su profesionalismo... y su cuerpo.

Conclusiones

En este artículo he analizado los discursos en torno a la música clásica por parte de las críticas Magdala da Gama Oliveira, D’Or, Lúcia Branco y Beatriz Leal Guimarães. Es evidente que una parte primordial de su práctica como críticas de música guardó relación con la música erudita, como se le denomina en Brasil. Dicha crítica, rara vez, tiene un rol neutro, si no, más bien, funciona como un espacio de definición de lo moderno y lo civilizado, en antítesis a otras músicas, prácticas y culturas.

Desde esa perspectiva, se aprecia que hay una centralidad en esta crítica en el problema del gusto, en su comprensión en dicho período. El gusto, en palabras de estas cronistas, se vinculaba a atributos como el sentimentalismo y la labilidad,

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *A sua voz, de extraordinária extensão, abrangia quase três oitavas.* Beatriz Leal Guimarães, “Maria Malibrán”, *Perfis Musicais*, 1952, 201.

¹³² *Sua encantadora beleza.* Beatriz Leal Guimarães. “Maria Malibrán”, *Perfis Musicais*, 1952, 201.

¹³³ *Incomparável beleza.* Beatriz Leal Guimarães, “Adelina Patti”, *Perfis Musicais*, 1952, 203.

¹³⁴ *Um colar de pérolas do mais puro oriente.* Beatriz Leal Guimarães, “Adelina Patti”, *Perfis Musicais*, 1952, 204.

¹³⁵ *A fama de sua voz decorria mais da beleza do timbre do que da extensão.* Beatriz Leal Guimarães, “Nelli Melba”, *Perfis Musicais*, 1952, 212.

¹³⁶ *A “divina Claudia”.* Beatriz Leal Guimarães, “Claudia Muzio”, *Perfis Musicais*, 1952, 288.

inherentes a las intérpretes femeninas. Ser mujer música, en el Brasil de la primera mitad del siglo XX, implicaba encarnar el decoro y la fineza. La música, en tanto, fungiría como una dádiva que debía atesorarse y protegerse de maliciosas influencias. De acuerdo con las mujeres críticas, era imperioso cultivar el paladar de aquellos familiarizados con la música erudita.

Este espacio de ser mujer y tener una voz de influencia en ese ámbito, con respecto de la música clásica, apunta a las impresiones de tales críticas con sus congéneres, por lo general, pianistas, violinistas o cantantes líricas. Hay una preocupación, como advertimos, por hablar de músicas mujeres. No obstante, en la mayoría de los textos revisados las solistas son presentadas como individuos sensibles antes que racionales. Esto pues, la música, al ser de carácter divino según las críticas, conferiría cualidades como la delicadeza y la obediencia, pero principalmente como intérpretes y no creadoras.

En ciertos episodios nos enfrentamos a opiniones donde se salvaguardan perspectivas androcéntricas sobre los modos de ejecutar (y sentir) la música. En este mismo rol de escribir de música desde una construcción de lo femenino, desde lo que se espera de ellas como mujeres, tiene un lugar preponderante la profesión de la fe cristiana, aspecto relevante en las mujeres que ejercieron la crítica musical y que influyó en sus narrativas sobre la música. Hallamos un gran volumen de artículos con alusiones religiosas-metafísicas: catequesis, bondad, alma, espíritu. Pareciera ser, entonces, que la música clásica actuaría como mecanismo de expiación.

Lo sacro, también, se consideraba un arma de lucha contra lo profano: el *samba*, ese ritmo proveniente de la periferia de Río de Janeiro, donde se desplegaba la corporalidad, elemento censurable para las críticas musicales. Escribir sobre música clásica era un acto de oposición a otras músicas, con apreciaciones desfavorables acerca de la cultura del pueblo brasileño. Pueblo, descrito por ellas, como un ente nocivo, iliterato, amenazante, pendenciero, impío e incapaz de decodificar el verdadero lenguaje musical. Se evidencian, aquí, las fuertes pugnas ideológicas en cuanto a las nociones de clase alta/baja y alta/baja cultura. Más allá, se vislumbra un ejercicio de acción directa, en una búsqueda, desde el gusto y lo clásico, de extirpar los elementos indígenas y africanos de la cultura brasileña para europeizarla bajo un lente modernista.

Bibliografía

Amato, Rita de Cássia Fucci. "Funções, representações e valorações do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico". *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, nro. 1 (2008): 166-194.

- Binder, Fernando Pereira. "Profissionais, amadores e virtuosos: piano, pianismo e Guiomar Novaes". Tesis de doctorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2018.
- Castagna, Paulo. "Um século de música brasileira, de José Rodrigues Barbosa". Relatorio de proyecto de investigación, 2007.
- Frith, Simon. *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. Nueva York: Pantheon Books, 1981.
- Furtado Filho, João Ernani. "Samba Exaltação: Fantasia de um Brasil brasileiro". *Revista Trajetos* 7, nro. 13 (2009): 130-167.
- Gonzalez, Fernando. "A busca por lucro simbólico e diferenciação na cisão entre música clássica e música popular". Ponencia presentada en el 7º Encontro GTS Pós-Graduação - Comunicon 2018 – ESPM, São Paulo, Brasil.
- Ibáñez, Jesús. *El regreso del sujeto*. Santiago de Chile: Amerinda Editores, 1990.
- . *Más allá de la sociología. El grupo de discusión: Técnica y crítica*. Madrid: Siglo XXI, 1979.
- Leal Guimarães, Beatriz. *Perfis Musicais*. Río de Janeiro: Editôra A Noite, 1952.
- Lipovetsky, Guilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- Mayos, Gonçal y Antoni Brey, eds. *La sociedad de la ignorancia*. Barcelona: Península, 2011.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007.
- Neves, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. Río de Janeiro: Contra Capa, 2008.
- Nin, Anaïs. *Diario I (1931-1934)*. Barcelona: Bruguera, 1981.
- Nunes da Silva, Cecília, Quintão de Almeida, Felipe e Ivan Marcelo Gomes. "BELEZA E FEMINILIDADE: o corpo feminino nas páginas da revista Vida Capichaba (1925-1939)". *Motrivivência* 27, nro. 46 (2015): 35-52.
- Panadés Aranha, Luis Fernando. "Música Erudita & Música Popular: a concepção desses conceitos na Revista Brasileira de Música (1934-1945)". Tesis de Magíster, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, Brasil, 2019.
- Pinzón, Hernán. "Cuerpos, expresiones y emancipación: habitando el lenguaje en la literatura", *Enunciación* 19, nro. 2 (2014): 282-291.
- Potter, Jonathan. *La representación de la realidad. Discurso, retórica y construcción social*. Barcelona: Paidós, 1998.

- Rivera, Jorge. *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós, 1995.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo o Civilización y barbarie*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación, 2018.
- Tuma, Said. “‘Elevar o nível’ e ‘frear’ a decadência do gosto: usos do disco, do rádio e da história da música como instrumentos de educação e divulgação musicais”. Tesis doctoral, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2017.
- van Dijk, Teun. *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Volpe, Maria Alice “Indianismo and landscape in the Brazilian age of progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos”. Tesis de doctorado, The University of Texas at Austin, 2001.
- “A teoria da obnubilação brasílica na história da música brasileira: Renato Almeida e ‘a sinfonia da terra’”. *Música em Perspectiva* 1, nro. 1 (2008): 58-71.

El doble proyecto de la revista *Folklore* en sus inicios (1961-1965)

María Julia Carrazana

Universidad Nacional de Quilmes

<https://orcid.org/0009-0001-4822-6821>

mjuliacarrazana@gmail.com

Resumen

La década de los sesenta en Argentina fue marcada por el denominado *boom* del folklore. Este fenómeno de gran relevancia que impulsó la masiva comercialización de las músicas populares de raíz folklórica no podía haber sido posible sin el apoyo de las industrias culturales y por sobre todo del mercado editorial. En este sentido, la revista *Folklore* creada en 1961 se constituyó como la referencia predilecta donde los artistas mostraban sus novedades, y se realizaban las coberturas de los distintos festivales y peñas del país. Dicha novedad editorial fue acompañada por el público lector que demandaba la generación de nuevo contenido tanto informativo como formativo. Este hecho fue el puntapié principal para que la dirección editorial genere la sección *Conciencia Folklórica* y diseñe la difusión de contenido erudito a través de cada número. En esta oportunidad, el análisis de dicha sección se enfocará en advertir las intencionalidades que la dirección editorial tuvo a la hora de publicar la revista, debido a que sostenemos que existió un doble proyecto, es decir, una retroalimentación constante entre el agente económico que financiaba la revista y los intelectuales del momento, que buscaban legitimar y consolidar determinadas líneas teóricas sin perder el foco del beneficio económico que podían obtener de esta situación.

Palabras clave: revista, *boom* del folklore, masas



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

The double project of *Folklore* magazine in its beginnings (1961-1965)

Abstract

The 1960s in Argentina were marked by the so-called folklore *boom*, a phenomenon of great relevance that promoted the massive commercialisation of popular music with folkloric roots. This process would not have been possible without the support of the cultural industries, especially the publishing market. In this context, the magazine *Folklore*, founded in 1961, became the main dissemination space for artists, festivals and peñas all over the country. The appearance of this magazine responded to a demand from the reading public, which was looking for both informative and educational content. This need was the driving force that led the editorial management to create the *Conciencia Folklórica* section, aimed at disseminating scholarly contents in each issue. This paper analyses this section with the aim of identifying the intentions of the editorial management at the time of publishing the magazine. We argue that there was a double project: a constant feedback between the economic interests of the financier and the proposals of the intellectuals, who sought to consolidate certain theoretical lines without losing sight of the economic benefits derived from this alliance.

Keywords: magazine, folklore boom, masses.

Contextualización del problema

La creación de la revista *Folklore* se inscribe en un contexto particular; los años comprendidos entre 1960 y 1970 son considerados como el *boom* del folklore,^{1 2 3} en los que se destaca el escenario propicio que brindó Buenos Aires para que este fenómeno alcanzara los niveles de popularidad, difusión y consumo como no había ocurrido antes.^{4 5 6} Esta etapa caracterizada por un notorio crecimiento del consumo de la música popular de raíz folklórica⁷ fue acompañada por la proliferación de nuevos festivales y peñas, favorecido por la radio, el desarrollo de la industria discográfica y

1 Oscar Chamosa, *Breve historia del folklore argentino. 1920-1970: identidad, política y nación* (Buenos Aires: Edhasa, 2012).

2 Ariel Gravano, *El silencio y la porfía* (Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1985).

3 Alicia Martin, "Introducción", *Folclore en las grandes ciudades, Arte popular, identidad y cultura*, comp. Alicia Martin (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2005), 9.

4 Nilda Castelluccio, *El auge del "folklore musical" en la ciudad de Buenos Aires (1960-1965)* (Buenos Aires: La Bicicleta Ediciones, 2015).

5 Juliana Guerrero, "¡Aquí... Buenos Aires! La emergencia de la "música de proyección folclórica" argentina (1965-1976)", *Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales*, ed. Heloísa Valente, Actas del XI Congreso de la IASPM-AL (Sao Paulo: Letra e Voz, 2014).

6 Ángel Tuninetti, "Configuración del espacio folklórico argentino en las Selecciones Folklóricas Codex (1965-67)", *Revista General de Información y Documentación*, 22 (2012): 249.

7 Debemos destacar que para este trabajo elegimos escribir *folklore* con k, respetando la etimología de la palabra.

posteriormente la televisión, medios que visibilizaron y difundieron la música y las danzas folklóricas. Emilio Portorrico señala que este *boom* estuvo fuertemente relacionado con la industria de la comunicación que convirtió al folklore en un negocio sostenido durante casi una década.⁸ El auge del folklore —en todas sus dimensiones— fue resultado de una larga trayectoria; autores como Claudio Díaz,⁹ Ariel Gravano,¹⁰ Emilio Portorrico¹¹ y Pablo Vila,¹² resaltan que el contexto social, económico, político y la articulación que se produjo con la industria cultural a partir de la década de 1940, no solo preparó la escena para que este fenómeno se constituyera como tal, sino que también generó un público con las condiciones económicas necesarias para consumir a comienzos de los sesenta.

Tal como señala Ariel Gravano, las modificaciones en las configuraciones urbanas que se produjeron a partir de los años cuarenta, vinculadas con el incremento de las migraciones internas que se asentaron principalmente en el Gran Buenos Aires, trajeron aparejadas transformaciones en las “costumbres, hábitos y, por consiguiente, en las expresiones musicales”.¹³ La incorporación al mercado del entretenimiento de sectores rurales criollos promovieron igualmente nuevos espacios de circulación y consumo;¹⁴ estos fueron precedidos por políticas impulsadas en el ámbito escolar durante el gobierno peronista, que acercaron el folklore a una generación de niños,¹⁵ convirtiéndolos en los futuros consumidores de este género musical y artístico, dos décadas después. En este contexto las políticas culturales crecieron, la democratización de la cultura tenía como propósito acercar los sectores de la clase media a eventos culturales a los que se consideraba de elite (como fue la música y el ballet clásico). Además, se introdujeron piezas folklóricas en las programaciones de los teatros oficiales que buscaban reivindicar lo autóctono y nacional.^{16 17}

8 Emilio Portorrico, *Eso que llamamos folklore. Una historia social de la música popular argentina de raíz folklórica* (Buenos Aires: el autor, 2015), 58.

9 Claudio Díaz, *Variaciones sobre el Ser Nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino* (Córdoba: Ediciones Recoveco, 2009).

10 Gravano, *El silencio y la porfía*, 87.

11 Portorrico, *Eso que llamamos folklore*, 58.

12 Pablo Vila, “Música popular y el auge del folklore en la década de los ‘60”, *CREAR en la cultura nacional II*, 10 (1982): 27.

13 El autor destaca que para 1950 el crecimiento poblacional de Buenos Aires y el conurbano representaba el 50% de la población total del país (Gravano, *El silencio y la porfía*, 87).

14 Guerrero, “¡Aquí... Buenos Aires!”, 468.

15 Chamosa, *Breve historia del folklore argentino*, 146.

16 Eugenia Cadús, *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de elite y culturas* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2020).

17 Vila, “Música popular y el auge del folklore”, 27.

Debemos tener en cuenta que el auge folklórico, cuyo principal protagonista fue la clase media urbana,¹⁸ se desarrolló en un contexto donde convivían simultáneamente el declive del tango, el surgimiento de lo que se llamó *la nueva ola* —el Club del Clan era su máximo exponente— y, posteriormente el rock.¹⁹ La aparición de estos géneros musicales sumado a las transformaciones sociales que se vivieron —vestimenta, pautas de sexualidad, etc.—, produjeron modificaciones estéticas que se reflejaron en “la libertad con la que los músicos modificaban, principalmente, las formas de los géneros populares”.²⁰ Esta renovación en la composición musical se expresó, por ejemplo, en la fusión con otros géneros como el jazz, incluso en la incorporación de nuevos instrumentos tales como el órgano *Hammond*, entre otros. Por otro lado, se vieron cambios escénicos, relacionados al lugar que la música ocupó en el cine, la televisión y los festivales.²¹ En este aspecto, Emilio Portorrico²² menciona que el Festival de Cosquín introdujo una nueva modalidad de presentación de la música de raíz folklórica;²³ así, estas transformaciones atrajeron el interés de un público mucho más amplio. A su vez, Claudio Díaz señala la existencia de un circuito integrado por diversos actores como fueron las empresas discográficas, los organizadores de los festivales, las peñas, los artistas, entre otros factores,²⁴ en él se gestaban y operaban ciertos criterios de valoración de las prácticas folklóricas y a partir del cual se favorecía o no la consagración de los artistas.

Este auge no solo tuvo que ver con el incremento de la programación radial y televisiva o el gran número de discos vendidos, sino también con todo lo que se vinculó de manera directa o indirecta a lo folklórico. Tal fue el caso de la guitarra criolla que en la década de los sesenta llegó a agotarse en las casas de venta de instrumentos y se debió importar desde Brasil para satisfacer la gran demanda.^{25 26} Es importante destacar que los cantores y las cantoras populares, además, debían viajar a Buenos Aires para grabar sus canciones e incluso para lograr una

18 *Ibid*, 26.

19 Castelluccio, “El auge del “folklore musical”, 27.

20 Guerrero, “¡Aquí...Buenos Aires!”, 468.

21 *Ibid*, 468.

22 Portorrico, *Eso que llamamos folklore*, 78.

23 Cabe mencionar que a partir de 1961 comenzó a realizarse el Festival de Folklore de Cosquín, el cual continúa llevándose a cabo, siendo el festival nacional más importante por su convocatoria, asistencia y representatividad. Durante muchas décadas este festival fue conducido por Julio Marbiz, director de la primera etapa de la revista *Folklore*.

24 Díaz, *Variaciones sobre el Ser Nacional*, 79.

25 Castelluccio, *El auge del “folklore musical”, 159.*

26 Portorrico, *Eso que llamamos folklore*, 62.

trascendencia a nivel nacional, ya que los principales sellos discográficos —como Odeón, RCA Víctor, Columbia, Philips y TK-Discos— se concentraban en dicha provincia. La *fabricación de música de raíz folklórica*, como denomina Portorrico a esta actividad,²⁷ se vio intensificada; y, por tanto, también su difusión, en la que jugaron un rol clave los medios gráficos que contribuyeron a generar un camino de consagración de muchos artistas.²⁸

Por otra parte, distintos estudios han registrado un cambio de actitud del habitante de Buenos Aires respecto al folklore.^{29 30} Esta apropiación simbólica se reflejó en las múltiples instituciones tanto privadas como públicas que surgieron en este periodo y de la profusión de actividades (peñas, festivales, congresos, etc.) vinculadas a la difusión del folklore recreativo.³¹ En este contexto, se desarrolló un debate en torno a las definiciones del concepto *folklore*, en donde se cruzaron distintos intelectuales que buscaron conceptualizar las distintas dimensiones y significados de esta palabra. En Argentina, particularmente, la denominación de folklore se atribuye tanto a las manifestaciones consideradas dentro de la disciplina académica (la Ciencia del Folklore), como a las proyecciones folklóricas que toman y recrean elementos del folklore.³² En medio de esta controversia, eruditos tales como Vega, Cortazar o Jacovella, entre otros, concentraron su atención en conceptualizar correctamente ambas manifestaciones (la Ciencia del Folklore y las proyecciones folklóricas), en especial a raíz del auge musical que se da a partir de 1960. Para ellos existía una diferencia clara entre los folkloristas —vinculados al ámbito artístico y encargados de cultivar las proyecciones folklóricas— y los folklorólogos —estudiosos de la disciplina académica—. De hecho, denominaron de manera distinta las expresiones folklóricas producidas en ámbitos urbanos y destinadas a un público en general: Carlos Vega optó por llamarlas movimiento tradicionalista, Augusto R. Cortazar las denominó proyecciones folklóricas y Carlos Jacovella, nativismo. A pesar de sus esfuerzos por la correcta clasificación de estos nuevos fenómenos, no consiguieron que músicos, cultores y seguidores dejaran de llamar *folklore* tanto a las manifestaciones que conforman el campo de estudio de la Ciencia del Folklore como a las músicas populares de raíz folklórica que pertenecen a las denominadas proyecciones folklóricas.³³

27 *Ibid.*, 59.

28 Díaz, *Variaciones sobre el Ser Nacional*, 79.

29 Castelluccio, *El auge del "folklore musical"*, 31.

30 Ángel Tuninetti, "Configuración del espacio folklórico argentino en las Selecciones Folklóricas Codex (1965-67)", *Revista General de Información y Documentación* 22 (2012): 249.

31 Castelluccio, *El auge del "folklore musical"*, 31-32.

32 Gravano, *El silencio y la porfía*, 17.

El notable crecimiento del consumo de las prácticas folklóricas —en todas sus dimensiones—, no fue acompañado por el incremento de las investigaciones académicas y eruditas.³⁴ Como contrapartida, la época de oro de los estudios académicos folklóricos comenzó a declinar, reflejándose en la integración de la Licenciatura en Folklore con la carrera de Antropología en la UBA (1959), y en la posterior conversión del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas en el Instituto Nacional de Antropología (1964). La especificidad del folklore en el ámbito académico se integró progresivamente en el seno de problemáticas antropológicas más amplias. Para Martha Blache,³⁵ este ocaso —ubicado a partir de 1960— se lo puede asociar a diversos factores. Por un lado, la coyuntura económica y política del momento: la crisis que se vivía provocó el desfinanciamiento de las instituciones estatales. Debido al recorte económico, las áreas culturales no fueron prioritarias para el desarrollo de investigaciones científicas, afectando principalmente a los estudios folklóricos. Esto trajo como consecuencias complementarias, según marca Martha Blache, las escasas publicaciones ya fueran de aspectos teóricos, metodológico o empíricos; la casi inexistencia de jornadas, simposios y congresos acarrió un desconocimiento de las investigaciones que se llevaban a cabo en todo el país. A partir de la década de los sesenta se produce el estancamiento de la disciplina, debido a la falta de apoyo institucional y al cambio en las políticas estatales en relación con el proyecto de construcción de la identidad nacional.³⁶ Este contexto, sumado a la muerte

33 Juliana Guerrero, "Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la 'música de proyección folclórica' argentina", *Runa* 35, nro. 2, (2014): 58.

34 Martha Blache, "Reseña de los estudios folklóricos en la Argentina", *Folklore Americano* 41-42 (1986): 38.

35 Blache, en "Reseña de los estudios folklóricos", 35-38, propone una periodización de los estudios folklóricos en Argentina. A través de las distintas etapas busca dar cuenta de la evolución de los mismos. Sitúa el primero de los periodos entre 1888 y 1942, que está caracterizado por las recopilaciones realizadas por investigadores como Lafone Quevedo, Ambrosetti, entre otros. Una segunda etapa comprendida entre los años 1943 y 1959, queda marcada por la fundación del Instituto Nacional de la Tradición (1943), el Instituto de Musicología (1944) y la efímera Licenciatura en Folklore (1955) en la Universidad de Buenos Aires. Y el tercer período corresponde a la etapa de crisis.

36 Si bien mencionamos a la década de los sesenta como punto de inflexión, Oscar Chamosa (2012) señala que una vez establecida la Revolución Libertadora y derrocado el gobierno peronista se discontinuó el financiamiento para los proyectos folklóricos, debido a que la cultura rural criolla que promovía el gobierno de Juan Domingo Perón se contraponía con el modernismo elitista cosmopolita que proponía el nuevo gobierno. En este sentido, señala el autor que no hubo un proyecto que buscara eliminar el folklore, simplemente con la caída del anterior gobierno se eliminaron todas las políticas que fomentaban el calendario de celebraciones en el territorio nacional. Por el contrario, la Revolución Libertadora buscaba difundir una cultura nacional con una perspectiva hispanista conservadora del folklore, donde el acento estuvo puesto en el rescate de la documentación histórica escrita por las elites y no en las prácticas que den cuenta de estrechas relaciones con los sectores rurales subalternos.

prematura de Carlos Vega (1898-1966),³⁷ Augusto R. Cortazar (1910-1974)³⁸ y Susana Chertudi (1925-1977),³⁹ dejó sin referentes a la investigación folklórica, que mostraba ciertas limitaciones debido a la falta de familiarización con el idioma inglés, lo que impedía las lecturas de las perspectivas que se trabajaban en Europa y Norteamérica. Por otro lado, Blache también menciona que el incipiente estancamiento de la disciplina surge como consecuencia de su enseñanza en el nivel universitario. Diversos investigadores con formación académica comienzan a cuestionar algunas concepciones folklóricas categóricas, como las estructuras de los valores y comportamientos folklóricos, lo que orientó una revisión crítica de esta ciencia.⁴⁰

En su estudio, Crespo y Ondalj⁴¹ señalan que el programa de consolidación académica del folklore del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas contemplaba producir material de difusión que acercara los aportes recientes de la disciplina a sectores más vastos de la sociedad. Empero, la institución mantuvo su perfil académico, editando los *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas* en 1960.⁴² Las autoras reconocen que existió una cierta preocupación institucional por generar otros ámbitos de encuentro e intercambio en otros espacios que no fueran del mundo académico; sin embargo, en sucesivas ediciones de dicha publicación continuaron prevaleciendo notas acerca de la definición del objeto de

37 Carlos Vega (1898-1966) musicólogo argentino nacido en Cañuelas. Fue fundador y director del Instituto Nacional de Musicología que lleva su nombre. Se lo considera también el padre de la musicología en América Latina (Fuente: <https://www.argentina.gob.ar/noticias/carlos-vega-el-padre-de-la-musicologia>. Último acceso: 24/5/2025).

38 Nacido en la ciudad de Salta el 17 de junio de 1910. Estudió bibliotecología en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, aunque también se recibió de abogado, profesión que jamás ejerció. Fue en la Biblioteca del Museo Etnográfico de la Facultad donde descubrió su profesión como folclorólogo de la mano de Francisco de Aparicio quien lo guió en sus primeras lecturas (Fuente: <http://hum.unsa.edu.ar/institutocortazar/index.php/semblanza-cortazar>. Último acceso: 9/11/2020).

39 Nacida en Buenos Aires el 3 de noviembre de 1925. Egresó en la primera promoción de la Escuela Nacional de Danzas, en 1951. En la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires se graduó como Profesora de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Letras (1960) y Licenciada en Ciencias Antropológicas (1968). Trabajó junto a Juan Alfonso Carrizo en la narrativa folklórica latinoamericana en el Instituto Nacional de la Tradición, que luego se convertiría en el Instituto Nacional de Antropología (Fuente: *Boletín de Historia de la Ciencia FEPAI* 35, nro. 70 (2), (2016): 17-22).

40 Blache, "Reseña de los estudios folklóricos", 38.

41 Carolina Crespo y Margarita Ondalj, "Patrimonio y folklore en la política cultural en Argentina (1943-1964)", *AVÁ* 21(2012): 141.

42 El Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas llegó a publicar tres volúmenes de los *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, ya que en 1964 el mismo se convirtió en el Instituto Nacional de Antropología -actualmente el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano-. Más allá de los cambios de la denominación de la institución, la publicación de los *Cuadernos* continúa hasta la fecha.

estudio del área, la construcción de la historia del “folklore argentino”, las bio-bibliografías y los homenajes a los estudiosos del folklore, que acentuaban el perfil académico de la publicación. Otra de las publicaciones que buscaba conjugar la producción erudita en un material gráfico de público masivo⁴³ fue *Selecciones Folkloricas Códex*.⁴⁴ Bajo la dirección de Augusto R. Cortazar, esta colección se editó entre los años 1965 y 1966, plazo donde la revista operó como un difusor de material folklórico por fuera de los límites académicos y se autoproclamó como un intérprete del interés general que se acrecentó como consecuencia del auge folklórico.⁴⁵

Estas tres propuestas, contemporáneas entre sí, tuvieron como dirección editorial a grandes personalidades reconocidas por su amplia trayectoria (*Cuadernos* a Julián Cáceres Freyre; *Selecciones Folkloricas Codex* a Augusto R. Cortazar y *Folklore* a Julio Marbiz) quienes no dudaron en sumar la colaboración sostenida de numerosos colegas, con el fin de generar un contenido que pueda articular el ámbito académico y lo popular.

Breve recorrido histórico y consolidación de la revista

La revista *Folklore* irrumpió en el mercado editorial en la década de los sesenta y se convirtió prontamente, en una de las más destacadas y visibles a nivel nacional. A lo largo de veinte años y con un total de trescientos dieciséis números llegó a tener una tirada estimada de noventa y cinco mil ejemplares en su época de máximo esplendor, la cual disminuyó progresivamente conforme pasaron los años.^{46 47} Durante este período la revista tuvo varias direcciones editoriales que plasmaron su impronta en el contenido de cada número, convirtiéndola en una instancia de legitimación para los artistas populares y en un eslabón importante en “la cadena de mecanismos de la industria cultural”.⁴⁸

43 Vale la pena destacar que existieron diversos proyectos editoriales desarrollados durante la década de los cincuenta y principios de los sesenta. Algunas de estas revistas antecesoras fueron: “*Cantando*” (1940), “*Danzas Nativas*” (1956-1958), “*Sucesos Folkloricos*” (1959) y “*Correo de peñas*” (1961), que se caracterizaron por su contenido relacionado con actividades artísticas y culturales, difusión del cancionero popular del momento, etc., brindando una lectura más popular y menos académica.

44 Ángel Tuninetti (2012) realizó una valiosa investigación denominada “Configuración del espacio argentino en *Selecciones Folkloricas Codex* (1965-66)”, *Revista General de Información y Documentación* 22 (2012), 247-265.

45 Tuninetti, “Configuración del espacio argentino”, 248.

46 Milagros Cavallo, “La revista *Folklore*: boom folklórico, nacionalismo y dictadura (1961-1981)”. (Tesis de grado, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 2013).

47 Julia Parodi, “Folkloristas y Folklorólogos: las estrategias de inclusión y exclusión en el discurso de la revista *Folklore* (1961-1981)”, *RECIAL* vol.X, nro. 16 (2019): 73.

48 *Ibid*, 70.

El origen de la revista *Folklore* se encuentra en *Tanguera*,⁴⁹ donde se edita por primera vez *Aquí está el folklore* el 1 de julio de 1961. Este proyecto editorial estuvo a cargo de Alberto Honegger y su hijo Ricardo, quienes no dudaron en generar este “pequeño órgano de difusión” ya que se encontraban en “inmejorables condiciones” para ello.⁵⁰ El impacto de esta revista fue inmediato y en noviembre de ese mismo año se convirtió en una revista independiente que, adoptando el nombre de *Folklore* que la acompañaría a lo largo de veinte años, se transformó en uno de los principales medios gráficos que contribuyó a la difusión y construcción del denominado *boom* folklórico que marcó la década.⁵¹

Este artículo propone analizar los años comprendidos entre 1961 y 1965, un total de noventa y nueve números en los que Julio Marbiz estuvo a cargo de la dirección de redacción de *Folklore*, con el fin de dar cuenta del rol que cumplió la revista como parte de los medios gráficos que favorecieron la organización de las categorías ambiguas del sentido común, es decir, a la difusión y divulgación de determinados cánones de legitimación sobre temas asociados al folklore como disciplina.⁵² El conjunto de notas que presenta la revista va desde el interés general (novedades artísticas del momento, guías de peñas, programaciones radiales y televisivas, entre otras novedades del mundo folklórico) hasta temas de índole académica o disciplinar en las que se propone —en algunos casos— la delimitación del repertorio de danzas tradicionales, la correcta conceptualización del fenómeno folklórico, la descripción de los instrumentos musicales propios de las regiones, como así también sus músicas, entre otros. Como parte de la metodología de trabajo, en los inicios de esta investigación se realizó la sistematización de los datos a partir del relevamiento de las revistas en formato físico que se encuentran resguardadas en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (BNMM). Con el correr de los años, la colección fue catalogada en el repositorio

49 En la actualidad la revista se encuentra disponible online en el repositorio del Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA). Allí se pueden consultar los números que se editaron a lo largo de veinte años. A su vez, el blog revistafolklore.com proporciona la información de las revistas reunida por temáticas que permite realizar una mejor búsqueda de información. Por otro lado, desde mayo de 2025 se puede encontrar la colección completa en formato físico en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, recientemente donado por el coleccionista Roberto Collado. Otro de los sitios donde se puede consultar las revistas en formato físico es la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”, pero que la colección se encuentra incompleta.

50 “Nosotros, los de folklore”, *Revista Folklore* nro. 126, (1966): 48. Citado en Emilio Portorricco, *Eso que llamamos folklore. Una historia social de la música popular argentina de raíz folklórica*. (Buenos Aires: el autor, 2015), 59.

51 *Ibid.*, 59.

52 Parodi, “Folkloristas y Folklorólogos”, 73.

digital del Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA), lo que permitió un mayor acceso a la información y consulta, principalmente de aquellas revistas que no se encuentran en la BNMM.

Dentro de esta gran diversidad de contenidos, el análisis que se presenta focaliza en la sección *Conciencia Folklórica*, ya que en ella se encuentra la colaboración de eruditos y académicos, además de diversas particularidades que merecen una especial atención. Dicho apartado abarca un gran porcentaje de los números que integran el corpus seleccionado (del nro. 7 al nro. 99) y en sus comienzos representó casi un tercio de cada número publicado, cuyo porcentaje se fue reduciendo progresivamente. A pesar de ello, la colaboración de diversos intelectuales no cesó y los mismos contribuyeron a la delimitación de las correctas conceptualizaciones de los fenómenos folklóricos.

De acuerdo con lo que plantean Claudio Díaz⁵³ y Julia Parodi⁵⁴ la revista *Folklore* cumplió un rol clave en el favorecimiento de la construcción de criterios estéticos que validaron y legitimaron determinadas prácticas, incluyendo y excluyendo a los artistas del campo folklórico.⁵⁵ Los autores retoman la propuesta de análisis que plantean Ricardo Costas y Teresa Mozejko, y consideran que el discurso es una práctica social, por ende, su comprensión se encuentra estrechamente ligada a ello y a los actores que los producen, ya que detrás de ellos hay una intencionalidad que busca influir en el interlocutor.⁵⁶

Ahora bien, a partir de nuestra indagación se halla en la carta editorial escrita por Julio Marbiz para la edición nro. 7 las principales líneas de interés que este medio gráfico propuso abordar; por un lado, se destaca el rédito comercial y, por otro, la pervivencia del contenido propuesto. En palabras de la dirección:

Que no encierra otro propósito que el de informar a nuestros lectores con respecto a los esfuerzos que realizamos permanentemente –“sin prisa y sin pausa”- para no defraudar a quienes depositaron su confianza en “nuestra buena intención”. Indiscutiblemente, es ésta una empresa comercial. Pero por sobre ella, predomina en quienes la componemos el deseo ferviente de realizar una obra digna, que perdure...⁵⁷

53 Claudio Díaz, *Variaciones sobre el Ser Nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino* (Córdoba: Ediciones Recoveco, 2009).

54 Parodi, “Folkloristas y Folklorólogos”, 71.

55 Claudio Díaz establece como campo folklórico a una red de relaciones sociales que tiene un tipo particular de producción discursiva regida bajo ciertas normas. Díaz, *Variaciones sobre el Ser Nacional*, 31.

56 Parodi, “Folkloristas y Folklorólogos”, 71.

57 Julio Marbiz, “Sin prisa y sin pausa como estrellas”, *Folklore* nro. 7 (1961): 3.

Siguiendo el programa de Marbiz, para que el proyecto editorial se lleve a cabo necesitaron recurrir a los aportes de prestigiosos intelectuales y académicos cuyas trayectorias contribuyeran a la formación del lector:⁵⁸

Estamos firmemente decididos a no quedarnos en un órgano periodístico especializado, meramente informativo. Pretendemos, además, desplegar una importante labor “formativa”. Importante por la capacidad y el prestigio de aquellos que, como José Ramón Luna, Jaime Dávalos y Carlos García, colaboran desde el primer día que salimos a la calle. Importante porque a partir del número anterior, se sumó un prestigio mundial en el plano científico del folklore como Carlos Vega. Importante, pues, contaremos a partir de este número con la invalorable colaboración de Atahualpa Yupanqui –experiencia y sabiduría– y el aporte que significa las plumas consagradas e ilustradas de Leda Valladares y María Elena Walsh...⁵⁹

Curiosamente, la difusión de este material gráfico que acompañó el auge del folklore a lo largo de la década de los sesenta, coincidió con el declive de sus investigaciones en el medio académico.⁶⁰ De hecho, en especial en la sección *Conciencia Folklórica*, se observa una amplia divulgación de estudios folklóricos por parte de los colaboradores eruditos que intentaban —como señala Marbiz en su editorial— formar al público lector o, como se podría aventurar a decir, legitimar las conceptualizaciones de este fenómeno. El aumento del contenido programático, que responde a las demandas del público lector, lleva a preguntarse si esta revista actuó como un espacio que diversos intelectuales y académicos aprovecharon para mantener vigentes sus teorías y así generar un puente entre lo ‘académico’ y lo ‘popular’. Retomando los aportes de Parodi,⁶¹ la autora destaca que la revista *Folklore* se consolidó como una instancia de consagración que intentó controlar los criterios de legitimidad en la práctica de los agentes que integran el campo folklórico. Esto nos permite pensar que existió una intencionalidad en la construcción de un nexo entre lo académico y lo popular. Indicios de ello se encuentran en los dichos de Carlos Vega en la edición nro. 21 donde se explicita que los propósitos van más allá de la

58 Claudio Díaz siguiendo a Costas y Mozejko (2002) establece que las trayectorias se diferencian de las biografías, ya que las mismas muestran las posiciones que el agente ocupó en el espacio social y en los sistemas de relaciones, donde la acumulación de experiencia a lo largo del tiempo genera la reestructuración de los mismos (2009):16.

59 Marbiz, “Sin prisa y sin pausa como estrellas”, 3.

60 Martha Blache, “Reseña de los estudios folklóricos en la Argentina”, *Folklore Americano* 41-42 (1986): 38.

61 Parodi, “Folkloristas y Folklorólogos”, 77.

labor periodística, ya que se busca presentar al público “ávido de conocimientos”, “monografías científicas originales e inéditas”.⁶²

Tal como señala Dosse, las revistas son estructuras elementales de sociabilidad a través de las cuales se puede seguir la evolución y la formación de las ideas, es decir, la intención de lograr en los lectores una homogeneización alrededor de un tema que facilita la identificación y adhesión desde un orden afectivo a la línea editorial.⁶³ En este sentido, cobra relevancia atender al rol que cumplió este material gráfico en la construcción de un proyecto folklórico, más aún si el trabajo de divulgación no solo acompañó el auge del folklore a lo largo de la década de los sesenta, sino también, como mencionamos, coincidió con el declive de las investigaciones folklóricas en el medio académico.

En este punto se puede plantear el doble proyecto que movilizó la construcción de este material gráfico. El notable crecimiento del mercado del entretenimiento vinculado al campo folklórico fue aprovechado por diversos intelectuales que usaron esta revista para publicar sus estudios, lograr así un alcance masivo y poder mantener vigentes sus propuestas teóricas. Podría pensarse que existió una retroalimentación entre estos dos agentes, por un lado, el grupo editor y, por otro, los intelectuales, donde ambas partes traccionaron para lograr el éxito alcanzado, en un contexto donde crecía el desinterés por los estudios folklóricos y la pérdida de espacios académicos.

Hacia una *Conciencia Folklórica*

La sección *Conciencia Folklórica* hizo su aparición en la edición nro. 7 de *Folklore*. Bajo la dirección de Julio Marbiz la misma se extendió a lo largo de diecinueve números, si bien a partir de la edición nro. 20 el título con el que se dio a conocer la sección desapareció, no ocurrió lo mismo con el tipo de contenido erudito que se publicaba, que pasó a integrar el resto de la revista. De este modo, las publicaciones

62 La editorial escrita por Carlos Vega dice: “Nuestro compromiso con la revista FOLKLORE no es el de ofrecer síntesis de investigaciones simplificadas, abreviadas y facilitadas, ‘periodísticas’, para curiosos apresurados; tampoco es, al contrario, el de presentar en decenas de artículos, minuciosas y aburridas disquisiciones eruditas para especialistas. Nos proponemos, de acuerdo con la dirección de FOLKLORE, el término medio: una serie de capítulos, ni cortos ni largos, ni superficiales ni demasiados profundos; simplemente, lecciones para estudiosos o estudiantes ávidos de conocimientos amplios. En todo caso, estas páginas serán verdaderas monografías científicas, más bien leves que pesadas, en gran parte originales e inéditas y con muchas ilustraciones de primera mano.” (Carlos Vega, *Folklore* nro. 21 (1962): 34).

63 Francois Dosse, “El modelo del caso Dreyfus en acción entre los historiadores franceses”, en *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual* (Valencia: Universitat de Valencia, 2006), 59.

continuaron hasta el año 1965 cuando el período de Marbiz finalizó y fue sustituido por Félix Luna quien rediseñó la revista dando fin a la sección tal como se la conocía.

Número tras número la revista fue incorporando a diversos colaboradores en la sección, personalidades tales como Jaime Dávalos, Carlos Vega, Atahualpa Yupanqui, José Ramón Luna, Juan Draghi Lucero, Pedro Berruti, Félix Luna, Félix Coluccio, León Beranós, Leda Valladares, Ofelia Zuccoli Fianza, Ismael Moreno, Joaquín Negra y Ramón Ayala, todos ellos de prestigio nacional e internacional. Si bien la participación de los colaboradores no se llevó a cabo de manera proporcional ni continua, el aporte de dichas personalidades otorgó a la revista no solo credibilidad, sino lo más importante, la legitimidad del contenido brindado al lector; lo cual era sumamente relevante puesto que se buscaba —como hemos destacado anteriormente— la formación del público consumidor. En este punto es importante destacar que, a pesar de la gran diversidad del contenido, las notas mantienen un lenguaje coloquial que permite una fácil lectura, incluso de aquellas notas que son catalogadas como investigaciones científicas. Detallamos a continuación las notas publicadas para poder dimensionar su participación (Tabla nº1):

Colaborador/a	Notas escritas	Publicado en (nro)
Carlos Vega	Danzas picarescas	5 y 6
	Danzas graves vivas	7 y 8
	Canciones folklóricas argentinas	10, 12-19
	Los instrumentos musicales	20-26, 28-30, 32-34, 36-36
	Historia del movimiento tradicionalista	48-66, 68-72, 74-99
Atahualpa Yupanqui	Diversos textos	7-10, 12-14, 16
	El canto del viento	19-30, 32-46, 48-57
	Del algarrobo al cerezo	62, 64-66, 68-69
	La tierra hechizada	82-92
José Ramón Luna	Diversos poemas	1-10, 12-26, 28-30, 33-34, 36-38
Juan Draghi Lucero	Panorama Histórico-Folklórico de Cuyo	13-25
Pedro Berruti	Folklore enseña a bailar nuestras danzas	8-26, 28-30, 32, 35, 39-40, 43
Félix Luna	Diversos escritos	39-45
	Felipe Varela	44-46, 48-50
	Aparicio Saravia	51-55
Félix Coluccio	Diccionario folklórico argentino	19-46, 48-49
León Beranós	El otro yo	39-46
	De nuestra plástica	48-60, 83-85
	De nuestro folklore	62-66, 68-72, 74-82
Leda Valladares	Diversos escritos	7 y 9
Jaime Dávalos	La copla	1-3, 5-8
Folklore Internacional	Diversos países	7-10, 12-18
Ofelia Zuccoli Fianza	Libros y autores	44-46, 48-58, 60, 62-66, 69-72, 74-84
Ismael Moreno	El día de la tonada	9
Joaquín Neyra	La Rioja	9
Ramón Ayala	Impresiones de un largo viaje	19

Tabla nº1: Detalle de las notas periodísticas realizadas por los colaboradores de la revista.

Fuente: Elaboración propia.

Ahora bien, en la sección *Conciencia Folklórica* se encontraba un conjunto de notas agrupadas que se distinguía del resto del material de la revista ya que poseía una portada que anunciaba su inicio (Figura nro. 1). En sus comienzos, la misma se extendía a lo largo de aproximadamente veinte hojas, lo cual representaba un treinta por ciento de la revista. Sin embargo, a partir de la edición nro. 20 la portada ya no se presentó como tal, la misma fue omitida pero no así las notas de índole intelectual. Esta modificación estética de la revista no fue la única; a lo largo del periodo analizado *Folklore* adquirió más páginas y una mayor frecuencia de edición, ya que el incremento del contenido —según marca la dirección editorial— era demandado por el público lector. Un ejemplo de ello se refleja en la incorporación de las notas realizadas por Pedro Berruti,⁶⁴ que denominó *Folklore enseña a bailar nuestras danzas*, caracterizadas en la edición nro. 7 de la siguiente forma:

...teniendo en cuenta las sugerencias llegadas a *Folklore* y considerando que ha de constituirse en una sección de utilidad para todos aquellos que desean aprender a bailar nuestras danzas, a partir del próximo número comenzaremos la publicación de las coreografías, sus antecedentes y su explicación respectiva, de acuerdo al plan de enseñanza que sigue la mayoría de los profesores de nuestro medio.⁶⁵

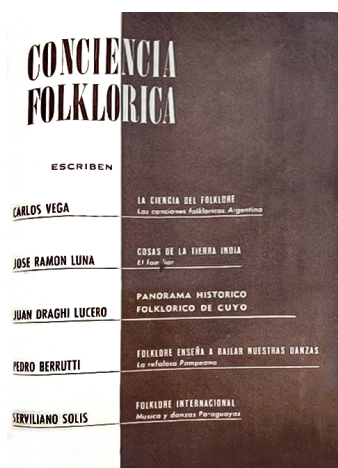


Figura nro. 1. Revista *Folklore* nro. 15 (marzo, 1962). *Conciencia Folklórica*, 41.

Fuente: <https://ahira.com.ar/>

64 Pedro Berruti (1914-1986) docente de vocación y nacido en Avellaneda, se consagró desde muy joven en la enseñanza y en las actividades editoriales dedicándose a la preparación de textos de estudio. En 1954 publicó su "Manual de Danzas Nativas Argentinas" obra que alcanzó una notable difusión, y entre los años 1956 y 1958 fue director de la revista *Danzas Nativas*.

65 Julio Marbiz, "Folklore enseña a bailar", *Folklore* nro. 7 (1961): 61.

El contenido que presentó *Conciencia Folklórica* fue muy variado e intentó abarcar todas las dimensiones propias del folklore. Es así como podemos ver materiales vinculados a las músicas y los instrumentos propios de cada región como también las danzas denominadas tradicionales, junto con los aspectos poéticos y literarios que representan a cada rincón del territorio nacional. Además, a lo largo de diez números hallamos una serie de notas tituladas “Folklore Internacional” en las cuales se exponen las costumbres de distintos países tanto latinoamericanos como del resto del mundo; estas notas contaron con el apoyo de las embajadas de cada país para su publicación.

Las características que presentaban algunos colaboradores nos ayudan a vislumbrar los propósitos que existían detrás de la divulgación científica propuesta por la revista. En este sentido, resulta interesante retomar el aporte que realizó Juan Draghi Lucero⁶⁶ sobre el *Panorama histórico-folklórico de Cuyo*.⁶⁷ En sus artículos presentados para la revista además de reconstruir el contexto socio histórico cuyano, el autor retomó algunos cantos populares que fueron recopilados con anterioridad para su *Cancionero popular cuyano* publicado en 1938;⁶⁸ es decir, adaptó un estudio resultado de una investigación científica para publicarlo en una revista de alcance masivo intentando que el lector pueda incorporar dicho conocimiento.

Por otro lado, encontramos la colaboración que realizó Pedro Berruti, quien a lo largo de veinticinco números escribió acerca de la enseñanza de las danzas folklóricas.⁶⁹ Sus notas no solo mostraron el aspecto coreográfico, sino que aportaron una contextualización histórica de las mismas y marcaron distintos detalles que un bailarín de las danzas nativas debía de tener en cuenta para su correcta ejecución, como son los saludos, el palmoteo, la correcta toma del pañuelo, los zapateos básicos para la danza, entre otras cosas. De manera similar Félix Coluccio,⁷⁰ contribuyó a la sección a través del *Diccionario folklórico argentino*,⁷¹ una obra que había publicado en 1954 y de un modo paulatino —a lo

66 El mendocino Juan Draghi Lucero (1895-1994), fue director por muchos años del Instituto de Historia y Disciplinas Auxiliares de la FFyL-UNCUYO y profesor de Folklore de la Escuela Superior de Música de UNCUIYO. Autor de entre otros títulos del *Cancionero popular cuyano* (1938) y de *Las mil y una noches argentinas* (1940).

67 Fue publicada desde *Folklore* nro. 13 a *Folklore* nro. 25.

68 Juan Draghi Lucero, *Cancionero popular cuyano* (Mendoza: Best Hermanos, 1938).

69 Publicado desde *Folklore* nro. 8 a *Folklore* nro. 32.

70 Félix Coluccio (1911-2005) fue docente y investigador. Miembro Fundador de la Academia Nacional de Geografía. Director del Fondo Nacional de las Artes (1973-76 y 1984-91). Subsecretario de Cultura de la Nación (1974-75). Autor de numerosas obras, entre las que se destacan *Diccionario folklórico argentino* (1948), entre otras de gran relevancia. (Fuente: <https://www.fundacionkonex.org/b1481-felix-coluccio>, último acceso: 15/12/2024).

71 Publicado desde *Folklore* nro. 19 a *Folklore* nro. 49.

largo de treinta números— fue dándola a conocer a través de la revista. En este diccionario se pueden encontrar las conceptualizaciones y descripciones de distintos vocablos, elementos folklóricos, costumbres, etc.

Por su parte, Félix Luna⁷² realizó su aporte a partir de la construcción de los guiones de dos historietas publicadas en la revista: *Felipe Varela*⁷³ y *Aparicio Saravia*,⁷⁴ donde se muestran las vidas de los caudillos. A su vez, León Benarós⁷⁵ contribuyó al conocimiento de las prácticas folklóricas desde sus notas tituladas *De nuestra plástica*,⁷⁶ donde comentó el trabajo de distintos artistas plásticos del país. La presencia de estas grandes personalidades no fue la única; la incorporación de Atahualpa Yupanqui, uno de los artistas del momento,⁷⁷ incrementó prestigio de dicha sección. A través de sus trabajos literarios Yupanqui presentó *El canto del viento*⁷⁸ a lo largo de cincuenta y cuatro números. La dirección editorial marcó este momento con gran entusiasmo fundando la legitimidad de sus dichos a partir de su trayectoria.⁷⁹ Una vez finalizadas las entregas, *El canto del viento* fue compilado, editado y promocionado por la Editorial Honegger.

El aporte que realizó Carlos Vega merece una particular atención, ya que es el autor que más notas realizó para la sección. El reconocido musicólogo colaboró de manera sostenida a lo largo de noventa y un números, es decir, casi la totalidad del corpus documental que analizamos.⁸⁰ Bajo el título *La ciencia del folklore*, Vega escribió cuatro notas sobre el origen de las danzas folklóricas, once acerca de las

72 Félix Luna (1925-2009) fue abogado, historiador y compositor musical. Fundador y director de la Revista *Todo es Historia* (1967), colaboró en la composición de la letra para la obra *la Misa Criolla* y fue creador de la reconocida canción *Alfonsina y el mar*, entre otros. (Fuente: <https://todoeshistoria.com.ar/felix-luna/>, último acceso: 15/12/2024).

73 Publicado desde *Folklore* nro. 44 a *Folklore* nro. 50, con dibujos de Oscar Fraga.

74 Publicado desde *Folklore* nro. 51 a *Folklore* nro. 55, con dibujos de Oscar Fraga.

75 León Benarós (1915-2012) fue abogado y poeta, escribió numerosas letras para obras musicales y colaboró en ocasiones en la Revista *Todo es Historia* (Fuente: Boletín de la Academia Argentina de Letras, Tomo LXXX, 2014).

76 Publicado desde *Folklore* nro. 48 a *Folklore* nro. 85.

77 Si bien Atahualpa Yupanqui no pertenecía al ámbito “erudito”, representaba una voz legitimada dentro del campo folklórico (Díaz, *Variaciones sobre el Ser Nacional*, 120).

78 Publicado desde *Folklore* nro. 19 a *Folklore* nro. 57.

79 Las contribuciones de Yupanqui son presentadas como: “Un largo trabajo sobre su vida, sus viajes por América y el mundo, sus estudios, desvelos. Los hombres del canto y la poesía. Los trashumantes del arte. Los líricos, los rebeldes, los vencidos. La hechicería en la selva. El misterio del Ande. La Pampa olvidada. La canción, la gracia y la pena” (“Exclusivo para Folklore”, *Folklore* nro. 19 (1962): 55).

80 En 1965 Julio Marbiz se aleja de la dirección editorial de la Revista *Folklore* y funda una nueva revista llamada *Folklore Argentino*. Tras esta salida Carlos Vega sigue los pasos de Julio Marbiz y colabora en su nueva publicación en un lapso de tiempo breve debido a su fallecimiento.

canciones folklóricas argentinas, veinticuatro dedicadas a los instrumentos musicales y otras cincuenta y dos sobre la historia del movimiento tradicionalista argentino.⁸¹

Cabe señalar que no fue la primera vez que Carlos Vega aparecía en un medio gráfico. De acuerdo con Enrique Cámara de Landa, desde la década de 1930 Vega fue reconocido por la prensa nacional e internacional debido a sus diversos trabajos. En las notas se destaca el grado de seriedad y la búsqueda que constituyen sus investigaciones, haciendo hincapié en el notable amor que posee por las tradiciones y el folklore, principal motor de sus estudios. Teniendo en cuenta estos datos podemos inferir que su participación dentro de la revista no fue azarosa: Vega tenía un reconocimiento que, según destaca Cámara de Landa, pese a la alta técnica y crítica que poseen sus estudios llegó “abundantemente al público en general”.⁸²

La producción de Vega podría pensarse como la columna vertebral de *Conciencia Folklórica*. En diversos apéndices y notas aclaratorias que realizó la dirección editorial se enfatiza la finalidad de estas páginas, las cuales están pensadas para los estudiosos que buscan “conocimientos amplios”, debido a que son “verdaderas monografías científicas”.⁸³ En esta línea el trabajo, Vega aportó la legitimidad y prestigio que adquirió en Europa y a través de su aporte original buscó contribuir al “conocimiento científico de las tradiciones argentinas”.⁸⁴

Es así como a partir de la edición nro. 10 podemos hallar en las notas de Vega la incorporación del título *La ciencia del folklore*, seguida de una frase: “Un estudio inédito sobre nuestro canto rural por la primera autoridad en la materia”,⁸⁵ que demuestra claramente la legitimidad que el autor poseía. Por otro lado, en el conjunto de notas sobre las canciones folklóricas argentinas, el estudioso realiza una breve introducción donde apela a su larga trayectoria universitaria y a los motivos por los cuales decidió escribir para un público general, aprovechando la “extraordinaria capacidad de asimilación de los lectores estudiosos”:

81 El Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” editó la compilación de una serie de artículos, escritos por Carlos Vega. Se reproducen, bajo el mismo título de “Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino” el Prefacio y los subsiguientes cuarenta y cinco capítulos publicados en la Revista *Folklore*, de la Editorial Honegger de Buenos Aires, los cuales aparecieron, profusamente ilustrados, desde el nro. 48 hasta el nro. 99 (agosto de 1963 y julio de 1965, respectivamente)(Vega, *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*, 3).

82 Enrique Cámara de Landa, “Entre una carrera de honores y un destino, eligió un destino: Carlos Vega en la prensa”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 26, 26(2012): 439.

83 “La ciencia del folklore”, *Folklore* nro. 21(1962): 32.

84 “La ciencia del folklore”, *Folklore* nro. 10(1962): 42.

85 *Ibid.*

Durante largos años he producido mis libros en el nivel universitario con el objeto de producir una amplia irrigación hacia los niveles de difusión, y es probable que lo haya logrado en buena parte: muchas de las ideas capitales que propuse son hoy cosa de dominio público. Ahora observo que el ambiente de los tradicionalistas ha demostrado una extraordinaria capacidad de asimilación y que, por sobre espontáneas opiniones emocionales, manifiesta afanosa avidez de los problemas que les presta la realidad folklórica. La revista FOLKLORE, joven y ya prestigiosa y difundida publicación argentina, me brinda sus páginas para una comunicación directa con los lectores estudiosos, y yo las acepto complacido seguro de que para ellos y para todos serán provechosas las lecciones que recibí durante mis largos viajes por los más remotos hontanares folklóricos de la Argentina y de América.⁸⁶

Sin embargo, esta no es la única nota, casi un manifiesto, que encontramos a lo largo de los números analizados. En la edición nro. 20 ante el nuevo tema que Carlos Vega comenzó a presentar, el de los instrumentos musicales, la dirección refuerza las ideas antes expuestas, es decir, el compromiso por contribuir al conocimiento científico de los bienes tradicionales del país, pero no de cualquier bien, sino los que responden fielmente a las tradiciones o mejor dicho los que responden a su proyecto folklórico. En este sentido, Vega realizó un prefacio en la presentación del estudio sobre la “Historia del movimiento tradicionalista argentino” en *Folklore* nro. 48, donde aclara que su labor tiene que ver con orientar las actividades que avanzan parcialmente gobernadas, para que se puedan distinguir los rumbos y objetivos. Para ello es fundamental —dice Vega— la adquisición de una “profunda conciencia”, ya que se encuentra en juego “profundos intereses del espíritu” y que la evolución no puede darse de modo descontrolada, más bien, “mediada y controlada por el conocimiento” para la unificación de los estímulos y generalización de las reacciones del pueblo.⁸⁷

La formación y divulgación científica que propuso la revista no se limitó únicamente a la sección *Conciencia Folklórica*, sino también a un conjunto de publicaciones —editadas por Honegger— que acompañaron a *Folklore* a lo largo de los cinco años analizados. La construcción de un doble proyecto folklórico implicó generar una serie de materiales de apoyo que reivindicaron lo propuesto. Tal como destaca Julia Parodi⁸⁸ la revista construyó mecanismos de inclusión que operaban como regulador de las prácticas folklóricas pretendiendo construir un fenómeno homogéneo y sin fisuras. A su vez, existieron otros mecanismos de exclusión que, a

⁸⁶ *Ibid*, 43

⁸⁷ Vega, “Historia del movimiento tradicionalista argentino”, *Folklore* nro. 48 (1963): 67-69.

⁸⁸ Parodi, “Folkloristas y Folklorólogos”, 74.

través de las clasificaciones ambiguas de los folklorólogos, permanecían en constante tensión con lo popular. Un ejemplo de ello es el *Manual de Folklore*,⁸⁹ el cual fue promocionado por la revista a partir de su edición nro. 65. Este material fue compilado a partir de las notas que se publicaron en *Conciencia Folklórica*, sumando a intelectuales tales como Hamlet Lima Quintana⁹⁰ y Augusto Raúl Cortazar. En sus primeras páginas se advierte este perfil científico que intenta construir en la sección analizada, apelando —nuevamente— a la *orientación* y legitimación de las prácticas populares.⁹¹

Consideraciones finales

A lo largo del trabajo pudimos dar cuenta como *Folklore* se construyó y consolidó como una de las revistas más reconocidas de la música popular de raíz folklórica. La búsqueda por el despertar a una conciencia folklórica desde el punto de vista de la dirección editorial implicaba tener conocimientos sobre varios aspectos que hacen a las tradiciones, como son las costumbres regionales, músicas e instrumentos, la poesía, las leyendas y hasta las danzas propias de cada región. Es por ello que se recurrió a la colaboración de numerosos eruditos y académicos quienes con sus trayectorias fundamentaron y legitimaron ciertas prácticas folklóricas. Sin embargo, esta no era la única estrategia que empleaba este medio gráfico, ya que en diversas ocasiones acudía al público lector para que fuera protagonista de la construcción de dicha conciencia. Advertimos esta situación en la exposición que Julio Marbiz realizó en la editorial de la revista nro. 22 donde habilitó a los lectores la posibilidad de escribir a la dirección, si creían que se estaba produciendo una desviación en el contenido de la revista.

En medio del contexto socio histórico que hemos mencionado a lo largo del trabajo, la revista supo abrirse camino proponiendo —desde nuestra perspectiva— un doble proyecto folklórico que no solo tuvo que ver con el interés comercial, producto del *boom* folklórico, sino también, con la legitimación y regulación de las prácticas y las conceptualizaciones que existían en torno a ellas. No podemos ignorar que las delimitaciones de las prácticas folklóricas respondieron a determinados

89 Ricardo Honegger, *Gran Manual de Folklore* (Buenos Aires: Honegger, 1964).

90 Hamlet Lima Quintana (1923-2002) fue poeta, fundador del denominado Nuevo Cancionero. Compuso obras musicales como "Zamba para no morir", entre otras. (Fuente: https://www.clarin.com/sociedad/murio-hamlet-lima-quintana-exponente-poesia-popular_0_Sktj2Hg0Yg.html?srsId=AfmB0oqsnHUXG2T00J5DL_N-LZR0RlgMar9ofqD4_5Zz-JJYGCJkaNkb, último acceso: 15/12/2024).

91 Honegger, *Gran Manual del Folklore*, 11.

cánones que se vieron reflejados en distintos ámbitos como las peñas y festivales que crecieron significativamente durante el periodo estudiado. La estrecha relación existente entre la proliferación del consumo de todos los elementos relacionados a lo folklórico y el interés por sacar ventaja de este fenómeno, implicó generar un proyecto que esté a la altura de las circunstancias tanto comercial como intelectualmente. Como bien destaca Julia Parodi, la inclusión de la voz de los folklorólogos construyó un discurso que posicionó a la revista en una instancia de consagración.⁹²

Por otro lado, y casi de manera contradictoria, a partir de la década de los sesenta comenzó un declive en las investigaciones folklóricas académicas. Como mencionamos, Crespo y Ondalj⁹³ señalan que distintas instituciones buscaron —sin mucho éxito— la manera de poder divulgar sus trabajos en otros ámbitos que no sean los propios de la academia. En este sentido, cobra relevancia la sección analizada ya que se hallan en sus páginas a distintos eruditos que adaptaron sus estudios para ser publicados en una revista popular dirigida a un público masivo, algo que en las diferentes instituciones académicas no habían podido lograr.

Siguiendo con este planteo se observa que este “proyecto pedagógico”⁹⁴ se constituyó como una “estructura de sociabilidad”⁹⁵ en la que los distintos actores intervinientes en el circuito de consumo y producción del folklore (artistas, discográficas, festivales, etc.) generaron contenidos y estrategias en función de un proyecto editorial, es decir, en la creación de un público lector.⁹⁶ Al apelar a un sentimiento nacional, *Folklore* avanzó en lo que consideraba un deber moral ante el pueblo que demandaba dicha formación, es así como lo señala Julio Marbiz en la edición nro. 9:

Con aquel [1961] marchan dos meses que posibilitaron una de las etapas más importantes para el fortalecimiento de una conciencia folklórica en el país. Etapa que mostró un hecho espontáneo que nos sacudió a todos. La inclinación decidida y apasionada de la juventud hacia las expresiones artísticas de nuestra tierra. Pero lo que resulta llamativo por las conclusiones a que se puede arribar con un análisis sereno, es el hecho promisorio de comprobar que esta inquietud de raíz argentina se ha despertado en mayor

92 Parodi, “Folkloristas y Folklorólogos”, 79.

93 Crespo y Ondalj, “Patrimonio y folklore”, 141.

94 Díaz, *Variaciones sobre el Ser Nacional*, 80.

95 Dosse, “El modelo del caso Dreyfus”, 45.

96 Pablo Rocca, “Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo latinoamericano)”, *Hispanamérica* 33, núm. 99 (2004): 11.

proporción dentro de los Colegios y Universidades. Ha tomado más fuerza en la juventud que estudia. En quienes se preparan completando su educación y acrecentando su cultura. Esto nos aclara el panorama. Nos permite pensar que a medida que se eleve el nivel cultural de nuestro pueblo, más cerca estará de su pasado, de sus tradiciones, de su folklore.⁹⁷

En este sentido, se puede apreciar lo que Julia Parodi señala respecto a retórica de la pérdida como una estrategia de legitimación,⁹⁸ debido que la editorial advierte que cuanto más nivel cultural se obtenga, más cerca del pasado y de sus tradiciones se encontrará. Pero resulta curioso que este nivel cultural se encuentra determinado por los mecanismos de exclusión que la revista propone y que sirven como una herramienta de legitimación de los discursos o como la autora propone de “museificación”.⁹⁹

La creciente demanda por parte del público y aparente falta de claridad en el material que circulaba entre los sectores populares, sirvió de impulso para que Julio Marbiz, conjuntamente con la editorial Honegger, fueran precursores en la divulgación de estudios folklóricos en materiales gráficos de alcance masivo. Es así como la revista *Folklore*, y con ella *Conciencia Folklórica*, creció y se posicionó en el mercado que se vio intensificado por el *boom* folklórico que sobrepasó las expectativas previstas. Esto permite pensar al proyecto editorial como un operador del campo folklórico al que configuró a través de sus páginas legitimadoras, es decir, que no solo se circunscribió al ámbito editorial. En esta instancia puede concluirse que la influencia de la revista y las redes sociales que se generaron a partir de ella, determinaron las programaciones radiales, televisivas e incluso las de los incipientes festivales nacionales como el Festival Nacional de Folklore de Cosquín.

Bibliografía

- Blache, Martha. “Reseña de los estudios folklóricos en la Argentina”. *Folklore Americano* 41-42 (1986): 35-40.
- Cadús, Eugenia. *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de elite y culturas*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2020.
- Cámara de Landa, Enrique. “Entre una carrera de honores y un destino, eligió un destino: Carlos Vega en la prensa”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 26 (2012): 425-469.

97 Marbiz, “La esperanza nueva se llama 1962”, *Folklore* nro. 9 (1962): 2.

98 Parodi, “Folkloristas y Folklorólogos”, 81.

99 *Ibidem*.

- Castelluccio, Nilda. *El auge del "folklore musical" en la ciudad de Buenos Aires (1960-1965)*. Buenos Aires: La Bicicleta Ediciones, 2015.
- Cavallo, Milagros. "La revista Folklore: boom folklórico, nacionalismo y dictadura (1961-1981)". Tesis de grado, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 2013.
- Chamosa, Oscar. *Breve historia del folklore argentino. 1920-1970: identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Collado, Roberto. "La revista Folklore", 2020. En línea: <https://ahira.com.ar/revistas/folklore/> Última consulta: 24/5/2025
- Crespo, Carolina y Ondelj, Margarita. "Patrimonio y folklore en la política cultural en Argentina (1943-1964)". *AVÁ* 21 (2012): 129-150.
- Díaz, Claudio *Variaciones sobre el Ser Nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino*. Córdoba: Ediciones Recoveco, 2009.
- Dosse, Francois. "El modelo del caso Dreyfus en acción entre los historiadores franceses". En *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Valencia: Universitat de Valencia (2006): 43-97.
- Draghi Lucero, Juan. *Cancionero popular cuyano*. Antología. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1938.
- . *Las mil y una noches argentinas*. Mendoza: Ediciones Oeste, 1940.
- Gravano, Ariel. *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1985.
- Guerrero, Juliana. "¡Aquí... Buenos Aires! La emergencia de la "música de proyección folclórica" argentina (1965-1976)". *Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales*. Actas del XI Congreso de la IASPM-AL, editado por Heloísa Valente. Sao Paulo: Letra e Voz, 2014.
- . "Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la 'música de proyección folclórica' argentina". *Runa* 35, nro. 2 (2014): 55-66.
- Martin, Alicia, comp. "Introducción". En *Folklore en las grandes ciudades, Arte popular, identidad y cultura*, 7-16. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2005.
- Parodi, Julia. "Folkloristas y Folklorólogos: las estrategias de inclusión y exclusión en el discurso de la revista *Folklore* (1961-1981)". *RECIAL* X, nro.16 (2019): 69-92.
- Portorrico, Emilio. *Eso que llamamos folklore. Una historia social de la música popular argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires: el autor, 2015.
- Rocca, Pablo. "Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo latinoamericano)". *Hispanamérica* 33, nro. 99 (2004): 3-19.
- Tuninetti, Ángel. "Configuración del espacio folklórico argentino en las Selecciones

Folklóricas Codex (1965-67)". *Revista General de Información y Documentación* 22 (2012): 247-265.

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

Vila, Pablo. "Música popular y el auge del folklore en la década de los '60". *CREAR en la cultura nacional II*: 10 (1982): 24-27.

Fuentes

Revista Folklore. Buenos Aires. Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA). En línea: <https://ahira.com.ar/revistas/folklore/> Última consulta: 23-5-2025

Revista Folklore, 20 años de historia. Buenos Aires. En línea: <https://revistafolklore.com.ar/> Última consulta: 23-5-2025



Artículos libres

RAM

El Maestro y la Diva: **mujeres jazzistas que subvierten** **el canon del jazz en Bogotá**

Daniela González Ramos

Pontificia Universidad Javeriana

<http://www.linkedin.com/in/dgra16>

danielagonzalezr93@gmail.com

Ana Lucía Hurtado Ocampo

Pontificia Universidad Javeriana

<http://www.linkedin.com/in/analucia17>

analucia0717@gmail.com

Resumen

Aunque el canon del jazz bogotano se ha referenciado como uno de los estilos que más ha logrado derribar los estereotipos de clase, raza y género, al igual que en otras escenas musicales, este sigue reproduciendo modelos y estereotipos que acentúan las violencias históricas que se han ejercido sobre las mujeres en el ámbito musical en las sociedades occidentales. *La Diva* y *el Maestro* surgen como imágenes arquetípicas de los preceptos excluyentes con los que se ha canonizado este género musical en Bogotá. A partir de análisis cualitativos, este artículo explora los retos y las luchas que libran actualmente las mujeres dentro de este contexto musical y los impactos que la canonización del jazz ha representado en términos de desigualdad y exclusión para ellas.

Palabras clave: canon del jazz, mujeres jazzistas, jazz bogotano, *diva*, *maestro*.



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

“El Maestro y la Diva”: women jazz musicians who subvert the jazz canon in Bogotá

Abstract

Although the Bogotá jazz canon has been cited as one of the styles that has most successfully broken down class, race, and gender stereotypes, as in other musical scenes, it continues to reproduce models and stereotypes that accentuate the historical violence inflicted on women in the musical sphere in Western societies. The *Diva* and the *Maestro* emerge as archetypal images of the exclusionary precepts with which this musical genre has been canonized in Bogotá. Based on qualitative analyses, this article explores the challenges and struggles currently faced by women within this musical context and the impacts that the canonization of jazz has had on them in terms of inequality and exclusion.

Keywords: jazz canon, jazz women, bogota jazz, *diva*, *maestro*

Introducción

El jazz ha estado presente en Colombia desde la misma época en que data su nacimiento en los Estados Unidos. Durante la década de 1920, los salones de baile y los clubes de las ciudades de Cartagena y Barranquilla abrían sus puertas a esta música extranjera que ya empezaba a hacerse fama como música de moda en el mundo. El primer formato en el que se interpretó jazz en la costa colombiana fueron las *Jazz Bands*. La Ernesto Boada Jazz Band y la Jazz Band Lorduy mezclaban en su repertorio las músicas vernáculas con la información musical que llegaba a través de Panamá y de los múltiples contactos que los músicos tenían con los viajeros que transitaban constantemente por estas ciudades portuarias.¹ Estas bandas se caracterizaban por atraer a las clases sociales altas de la costa atlántica colombiana quienes, no siendo muy afines a los sonidos tradicionales, tendían más bien a ser consumidoras de las modas europeas y estadounidenses.

La llamada *primera llegada* del jazz a Colombia estuvo marcada por una visión elitista entre quienes acogían y consumían esta música en el país, un hecho que ya ha sido identificado y en parte analizado por algunos autores² como una constante

1 Enrique Luis Muñoz Vélez, *Jazz en Colombia. Desde los alegres años 20 hasta nuestros días* (Barranquilla: La Iguana Ciega, 2007, 45-60).

2 Analizando textos periodísticos publicados entre 1994 y 1999, Juan Sebastián Ochoa (2009) explora las representaciones a través de las cuales se ha construido el canon del jazz en Colombia desde los discursos periodísticos y académicos. El autor identifica la manera en que la clase social, la raza y el género funcionan, en el contexto del jazz colombiano, como determinantes de diferenciación dentro de dichos discursos.

que aún es posible observar en, por ejemplo, los discursos periodísticos, académicos o críticos de hoy en día. Esta marcación elitista hace parte de una de las múltiples características con las que se intenta rotular al jazz dentro del proyecto que lo canoniza como género musical y que lo hace equiparable con los valores del arte canónico occidental, academicista e intelectual.³

A partir de la década de 1970, Bogotá comenzó a recibir a un gran número de músicos de otras partes del país que interpretaban, entre otras cosas, jazz, y que se veían atraídos por la agitada vida nocturna y el trabajo que esta suponía. Esta ciudad se fue convirtiendo en la principal promotora del género en Colombia, una función que todavía sigue vigente por albergar hasta ahora la mayor cantidad de festivales y haber abierto el mayor número de espacios académicos para su estudio.

Durante las últimas tres décadas, el jazz colombiano fue trasladándose de los bares, *grills* y *night clubs* bogotanos a los festivales y facultades universitarias. Esto implicó un proceso de academización contrastante con el carácter festivo y de baile que habría tenido hasta ese momento. Comenzó a posicionarse como “arte legítimo”, profesional y complejo, signo de distinción y sofisticación, un género digno de ser estudiado en las facultades universitarias y, por tanto, especializado e instrumental. Los discursos académicos sustentados por las opiniones periodísticas y de críticos musicales tomaban como punto de partida a la música “clásica” —la única que encontraba hasta ese momento un lugar en la academia— y su marcación de superioridad, originalidad, complejidad y genialidad.

Así como en el contexto de la música clásica, este proceso de canonización y profesionalización del jazz, también fue un escenario en el que la ausencia de las mujeres fue evidente desde el principio. Enfrentadas a sus responsabilidades familiares, profesionalizarse como instrumentistas era —y, como veremos, todavía lo es en cierta medida— una tarea llena de obstáculos para ellas. El imaginario canónico musical, considera al canto como un “don” natural e innato de las mujeres y, a su vez, asocia tareas como la interpretación de instrumentos, la dirección y la composición a los ejecutantes masculinos. A pesar de que la información detallada acerca de la historia de las mujeres en relación al jazz colombiano es prácticamente nula, es posible atestiguar con la vista una evidente historia de ausencia en los archivos de imágenes que van desde las *Jazz Bands* de los años veinte en Cartagena y Barranquilla hasta la *Big Band* de Bogotá: una película que proyecta una y otra vez

3 Alejandra Quintana Martínez, *Perspectiva de género en el Plan nacional de música para la convivencia* (Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2009), 177.

la misma imagen de brillantes instrumentos delante de una presencia en su totalidad masculina que se mantuvo invariable hasta hace muy poco.⁴

El camino de esta historia comienza a mostrar nuevos paisajes cuando, en 2022, una iniciativa del Distrito de Bogotá decide convertir la *Big Band* de la capital en una banda completamente femenina. Poder observar en una fotografía a más de veinte músicas liderando las funciones de ejecución instrumental, dirección y composición de jazz colombiano, habla sin duda de cambios estructurales en los supuestos fundamentales y los paradigmas en que se ha basado el jazz en Bogotá hasta este momento. Sin embargo, este hecho aislado todavía no da cuenta de las circunstancias específicas, las causas y consecuencias que trae consigo el nuevo fenómeno que representa la llegada de más mujeres a ocupar diversos roles en los espacios de la escena jazzística bogotana.

El jazz como colectividad y como contexto musical existe en el encuentro de múltiples formas de representar qué es jazz y qué no, quién toca jazz y quién no, cuáles son los espacios avalados para hacerlo. El eclecticismo musical de este género, contrario a convertir el contexto jazzístico en un lugar donde “todo vale”, lo convierte en un mundo musical de constante reflexión y disputa sobre su *deber ser*. Esto hace que la circulación del poder en la malla social se dé de forma constante y acelerada. La observación de ello a través de lo que las mujeres músicas están haciendo, cuestionando y subvirtiendo hoy en día nos muestra que efectivamente está ocurriendo un reordenamiento, un cuestionamiento y reajuste a su canon.

En este artículo hacemos un acercamiento a las percepciones que las mujeres músicas tienen sobre los cambios por los que atraviesa actualmente la escena jazzística de la ciudad en clave del análisis de lo que comprendemos como el canon del jazz bogotano. Todo ello en el marco de nuestro interés por las múltiples iniciativas que están liderando hoy en día y sobre las que se están construyendo estrategias de visibilización e impulso de sus carreras. En primer lugar, se tiene la intención de dar unas pinceladas sobre el contexto del jazz bogotano, comprendiéndolo como un campo multidimensional de relaciones,⁵ es decir, para dar luces sobre las distintas dimensiones y relaciones (cambiantes, vitales), que de alguna

4 Resulta interesante el hecho de que el posicionamiento de las *Big Bands* como parte de la canonización del jazz puede observarse incluso desde la década de los años cuarenta, cuando los músicos del *bebop* “se rebelaban frente a lo que percibían como el estancamiento del *swing* y las *big bands* (...) [e] insistían en que el músico de jazz dejará de ser tratado como mero aportador de entretenimiento y fuera considerado artista con todas las de la ley”. Frank Tirro, *Historia del Jazz Moderno* (España: Manon Troppo Ediciones Robinbook, 2001, 13-15).

5 Lawrence Grossberg, *Estudios culturales. Teoría, política y práctica* (Valencia: Letra Capital, 2010).

manera atraviesan y resignifican constantemente a las mujeres músicas de jazz. Por otro lado, con esto también se tiene la intención de aportar al reconocimiento del hecho de que efectivamente ese contexto existe, “precisamente porque las historias de la música suelen ser, por lo que respecta a las mujeres, una historia de ausencias, [y] es necesario recordar que allí estaban”.⁶

Este artículo es el fruto de un análisis cualitativo llevado a cabo entre los años 2018 y 2024 a través de herramientas como: entrevistas no estructuradas aplicadas a seis mujeres que lideran proyectos de jazz⁷ y observación participante en los festivales, conciertos y *jam sessions* dedicados a este estilo musical en Bogotá. La inserción paulatina de estas mujeres músicas a la escena no es un proceso completamente congruente, en donde todos y todas estén de acuerdo con un objetivo y unos caminos a seguir. Por ello, se develan aquí algunos de los matices, complejidades e incluso contradicciones que están actuando en este momento histórico por el que atraviesa el jazz en la capital colombiana, siempre con la perspectiva de las mujeres que están cuestionando las ideas y prácticas que son percibidas como patriarcales y desiguales.

El canon del jazz en Bogotá

Los conceptos y suposiciones en la formación del canon del jazz han tenido una relación directa con la posición de las mujeres respecto a este. Aunque la academización del jazz comenzó a suceder en los Estados Unidos a partir de la década de 1940, en Colombia lo hizo a principios de este siglo, comenzando con la apertura de la facultad de jazz de la Universidad Javeriana, en 2001, y con las demás escuelas que después fueron abriendo sus puertas a la enseñanza de este género.⁸

Inserto en la matriz histórica de un desarrollo musical orientado por los valores del arte canónico occidental, academicista, contemplativo e intelectual, el jazz irá despegándose del baile, de los cuerpos, y sucesivamente escalando posiciones en la evaluación de los críticos, quienes aplicando el canon clásico, concederán gradualmente al jazz las categorías de universalidad, seriedad y profesionalismo.⁹

6 Pilar Ramos López, *Feminismo y música. Introducción crítica* (Madrid: Narcea S.A. de Ediciones, 2003), 11.

7 Por respecto su intimidad, en este artículo los nombres de todas las entrevistadas fueron cambiados.

8 Entre estas se encuentran la Universidad Sergio Arboleda, la Universidad Nacional, El Bosque y la EAFIT.

9 Miguel Vera Cifras, “Mujeres en el jazz en Chile. Modelización, régimen simbólico y trayectorias de género”, *Revista Musical Chilena* 72, nro. 229 (2018): 89.

La equiparación del jazz con la música “culta” o “música académica” arrastra consigo la posición de marginalidad que han ocupado las mujeres en relación a este canon, el cual, además de ser parcial en su exclusividad cultural, también lo es en su composición de género, pues está compuesto casi en su totalidad por obras de hombres.¹⁰ En este sentido, Miguel Vera Cifras hace un resumen de lo que Juan Sebastián Ochoa (2011) considera como las características del canon del jazz colombiano:

Ser considerada música culta, absoluta, universal, para especialistas, de gran libertad creativa, exaltación de la personalidad individual, con una “historia oficial” asociada a lo mítico, una valoración del jazz como signo de distinción, de gran sofisticación profesional académica, y una alta valoración moral o espiritual Esta autosuficiencia se ha identificado con la visión androcéntrica del mundo, es decir, música superior, original, genial, compleja y (al igual que la música clásica) “pura” e instrumental. Agrega este autor que “la actividad de cantar la realizan [en el jazz, mayoritariamente] las mujeres.”¹¹

Dentro de estos imaginarios se hacen evidentes ciertos binarismos como los de originalidad vs. imitación, música culta vs. música popular y especialmente el de la música instrumental vs. la música cantada. Estos han sido criterios con los que la música occidental ha pretendido una objetividad y una neutralidad valorativa y es en gran parte la explicación del por qué, por ejemplo, el canto haya sido hasta ahora naturalizada como la actividad que más realizan las mujeres en contraste con la interpretación de los instrumentos, donde es evidente su ausencia.

Además de los múltiples obstáculos que las mujeres han tenido que enfrentar para su profesionalización y acceso al ámbito público de la sociedad, lo anterior ha tenido como consecuencia que ellas tiendan a ser vistas como quienes ocupan roles considerados “menos profesionales” o “menos complejos”, como el canto. Sumado a esto, hemos encontrado que las mujeres dentro de la escena del jazz bogotano se asocian con algunos imaginarios presentes en los procesos de estudio del jazz y que se terminan adjudicando a ellas o a los hombres ciertos sonidos, instrumentos e incluso gestos armónicos. “Tocar rápido” (el conocido “virtuosismo” dentro de la jerga musical), lograr hacer “sonar duro” instrumentos como la batería, o componer e

10 Marcia Citron, *Gender and the Musical Canon*. (New York: Cambridge University, 1993), 3-4.

11 Juan Sebastián Ochoa Escobar, “El canon del jazz en Colombia: una aproximación a través de artículos periodísticos”, *Cuadernos de Música, artes visuales y artes escénicas* 6, nro. 1 (2011): pp. 83. En: Vera Cifras, Miguel. “Mujeres en el jazz en Chile”.

improvisar sobre armonías complejas, han sido tareas en donde las intérpretes se han sentido intimidadas durante los procesos de profesionalización:

Ahorita mismo no, pero conscientemente sí me acuerdo que antes decía: “no, no quiero que me relacionen con un sonido de niña”, porque siempre está como esa creencia de que las mujeres entonces tocan siempre baladas o música así como toda *cheesy*, ¿sí me entiendes? o sea como armonías así súper suaves. Sí, en ese momento yo decía “no, yo puedo escribir cosas fuertes, contrastes, si quiero escribir algo suave, lo voy a lograr sin ser *cheesy*. Pero en ese momento, qué sé yo, buscaba en la armonía cosas fuertes, cosas que chocaran. En algunos temas entonces frases rápidas, o sea como ir en contra de que “eres niña entonces escribes cosas lentas y suaves”. Ahorita estoy en otra pero en ese momento era así.¹²

Este *fetichismo musical*, como lo llamaría Lucy Green para referirse al hecho de caer en el error de olvidar el carácter construido de la música y dar por sentado que los significados intrínsecos de algún estilo —o las evocaciones que le proporcionan nuestros contextos— son características inherentes a los materiales musicales en sí mismos, conlleva a que el uso de adjetivos como “femenino” o “masculino” hayan sido utilizados como fuente argumentativa para sustentar la incapacidad de las mujeres para las tareas musicales de más prestigio y con más alcance profesional.¹³ Como lo hemos mencionado antes, en el caso del jazz, ha sido determinante su posicionamiento como música canónica porque esto ha acrecentado las nociones de seriedad, música instrumental y profesionalismo, ideas que han sido históricamente asociadas a “lo masculino” en la música.

Si bien en los espacios académicos —donde se gesta más directamente la canonización del jazz como música profesional y universal— se pueden encontrar este tipo de imaginarios que obstaculizan la asociación de las mujeres con los preceptos canónicos del jazz, también en los demás lugares que son importantes para el despliegue de las carreras jazzísticas (como los son las *jams sessions* o los espacios donde se lideran proyectos musicales propios) son percibidos ciertos estereotipos y prejuicios que terminan siendo obstrucciones que las músicas deben enfrentar sólo por el hecho de ser mujeres:

Pero por fuera, a veces yo salía con alguna cosa, así como de pronto algo re técnico: “oye, lo que pasa es que esa tensión no va ahí, tú estás metiendo una tensión que no es”.

¹² Extraído de una comunicación personal con Carolina Arias, en entrevista realizada en el año 2022.

¹³ Lucy Green, *Música, género y educación* (Madrid: Morata Ediciones, 2001).

Alguna cosa pues, una nota del acorde que no funcionó. Entonces es como: “ah entonces sí sabes”. Como pasar por un filtro. No sé, la gente no lo cree, es como “¿sabes leer una partitura?” es como ... ¿cómo así? O cosas que sorprenden cuando uno las hace siendo cantante que no deberían sorprender. Y sobre todo cuando uno es cantante mujer. Sí, porque pues a mis colegas hombres no les pasan las mismas cosas. Es una dinámica distinta. Así sean cantantes hombres, no pasa lo mismo. La gente se sorprende, es como que “uy guau, leíste”. ... Sí, mujer y cantante.¹⁴

La adscripción exclusiva de las mujeres al rol de cantantes como consecuencia de estereotipos e imaginarios que las asocian con lo “no profesional”, tiene consecuencias que todavía son muy significativas y que no sólo tienen que ver con la escogencia diferencial de los instrumentos por parte de mujeres y hombres, sino también, por ejemplo, con la ocupación de los puestos profesionales en las academias de jazz. En la Universidad Javeriana, una de las más prestigiosas y la que dio apertura a la primera facultad de jazz del país, tiene en su plantel únicamente a hombres enseñando materias teóricas y prácticas de jazz.

El hecho de que las mujeres hayan comenzado a subvertir estas creencias, ha traído consigo una serie de reacciones que siguen respondiendo a la visión canónica del jazz, entre las cuales la más común es la exotización por parte de los músicos de aquellas mujeres ocupando roles considerados masculinos:

En la parte del jazz sí hay una vaina que es muy fuerte también [y] es que a la mujer se le exotiza mucho ... Entonces cuando se les sale algo del esquema es cuando como que se entra a cuestionar y, si no se entra a cuestionar, se exotiza, y es que “uy no, mira eso, es que una guitarrista mujer, no puede ser, eso es imposible”. Entonces una al final no sabe si realmente le están poniendo atención a una por su capacidad musical o por si uno está bueno o no está bueno, ¿sí me entiendes?¹⁵

A pesar de que los discursos que los sostienen se basan en la pretensión de atemporalidad y universalidad, los cánones son, en su naturaleza, contingentes. Nunca permanecen iguales a lo largo del tiempo. Si en la música una obra o una pieza sigue considerándose canónica mucho después de su nacimiento, suele deberse a razones que se han transformado a través del tiempo, según el sistema de valores

¹⁴ Extraído de una comunicación personal con Mónica Ortiz, en entrevista realizada en el año 2022.

¹⁵ *Ibid.*

de cada momento.¹⁶ Sucede lo mismo con el canon del jazz, pensar en él abre posibilidades de cambio y tiene el potencial de desmitificar el concepto y despejar un espacio para modelos alternativos como aquellos que están creando las artífices de este género hoy en día en la escena de la ciudad de Bogotá.

El Maestro del Jazz

Los valores y actitudes opuestos que se han utilizado para definir lo masculino y lo femenino en las sociedades occidentales han repercutido directamente en los esquemas musicales. Por este motivo, a nivel general se puede observar cómo a todos los instrumentos musicales se les ha asignado un género específico, algunos de ellos son considerados femeninos, mientras otros son asociados a lo masculino.¹⁷ En relación a esta diferenciación es importante mencionar que la distinción entre lo femenino y lo masculino pasa por la exaltación de valores a través de los cuales se representa socialmente la feminidad y la masculinidad, por eso, “cualidades [musicales] como el ruido, la fuerza, el ritmo impulsivo y los registros graves se colocan en el espacio masculino, pero la melodía lírica, el registro agudo y el silencio se vinculan a lo femenino”.¹⁸ La música que es ejecutada por una mujer se presenta como una extensión del rol emocional y cuidador que la sociedad le ha impuesto, mientras que el hombre músico asumirá un rol meramente intelectual y racional.

De esta diferenciación entre opuestos surgen dos grandes figuras en la escena del jazz bogotano, por un lado, la figura del *Maestro* y, por otro, la figura de la *Diva*.¹⁹ El *Maestro* es entendido como el hombre-instrumentista-erudito-improvisador-virtuoso que ha sido reconocido por otros hombres de la escena jazzista y que, tanto en su trabajo como por fuera de este, será una referencia para toda aquella persona que quiera hacer parte del jazz en Bogotá. El *Maestro* es aquel que llegó a ser reconocido debido a las alianzas musicales que tuvo con otros *Maestros*, es decir, si un jazzista logra cierto reconocimiento dentro del medio es porque puede presentarse como el que ha colaborado con *Maestros* del jazz.²⁰ La figura del *Maestro*

16 Marcia Citron, “Gender and the Musical Canon”.

17 Estefanía Romero, “¿Pocas mujeres en el jazz? Noción de inferioridad, generización de los instrumentos. El caso de las mexicanas”, *Invortex* 1, nro. 1(2023): 130.

18 Miren Izaguirre Etxebeste, “Las Timbaleras: un estudio en torno a las mujeres percusionistas orquestales de España (1990 – 2019)”, *Revista Argentina de Musicología* 24, nro. 1(2023): 103.

19 La figura de la *Diva* se explora en el siguiente apartado.

20 Ochoa Escobar, “El canon del jazz en Colombia”, 87

siempre será encarnada por un hombre, sería muy difícil que una mujer cantante fuera quien impulse la carrera musical de un instrumentista.

Mientras que la jazzista-cantante asume su rol profesional como parte de un *arte de agrado natural* de su condición como mujer,²¹ ella debe empeñarse en no generar impresiones musicales demasiado grandes entre sus colegas y su público o, si las logra, debe ser leal al hombre que le permitió lograrlo. Por el contrario, el hombre instrumentista asume su rol profesional esforzándose por causar una gran impresión entre sus colegas y su público hasta llegar a posicionarse a la par o por encima de sus *Maestros*. Es decir, no solo es claro el ejemplo de la distinción entre ser instrumentista y cantante, sino que es evidente la jerarquización que existe en el rol impuesto hacia las mujeres y los hombres en el jazz:

La valoración del jazz cambia cuando se trata de juzgar cantantes..., no suelen aparecer los términos moderno, habilidad, virtuosismo, ni el tipo de valoraciones técnicas y objetivas. Al ser cantante, las valoraciones cambian y se mira lo estético ... Esto muestra la división de géneros y la división entre cantar y ejecutar un instrumento que ha marcado las valoraciones en la música, donde a la mujer le corresponde lo sensible, lo emotivo, lo irracional -y, por ende, el canto-, mientras que al hombre le corresponde lo objetivo, comprensible, racional -y, por ende, la ejecución instrumental y la composición-.²²

Las expectativas que recaen sobre el género del jazz y sus formas de clasificación que estructuran la manera en que se evalúa estilísticamente traen consigo imaginarios que tienen implicaciones distintas en los hombres que en las mujeres. La noción de *Maestro* resulta interesante a la hora de comprender estas divisiones jerárquicas dentro de este estilo musical. Esta categoría establece un rango, da aires de respeto, de profesionalismo y está asociado incluso a la genialidad, que tanto se alaba y a la que se aspira en la música. Un *Maestro* es quien, valga la redundancia, posee la maestría de la música como ciencia, es quien tiene la capacidad de llevar a cabo las tareas más altas que, en el caso del jazz, son la composición, la dirección y la improvisación. Es muy difícil que una mujer que haga música logre acceder a la categoría de *Maestra*, lo que da cuenta de la desigualdad que existe dentro del reconocimiento y prestigio musical. No ser considerado como *Maestro* significa estar en un perpetuo rol de aprendiz y no tener la posibilidad de ocupar roles que implican un grado musical superior, por ello, muchas mujeres jazzistas tienen que sufrir

21 Citado en: Vera Cifras, "Mujeres en el jazz en Chile", 84

22 Ochoa Escobar, "El canon del jazz en Colombia", 89.

eternamente la condición de “no ser suficientes”, “estar aprendiendo”, “estar ganando experiencia”.

Por todo esto, no resulta paradójico que las academias de jazz en Bogotá estén prácticamente monopolizadas por docentes hombres que encarnan la idea de *Maestro*, quienes refuerzan, no solo por el número, los modelos androcéntricos de la música, sino que en sus prácticas pedagógicas también acentúan los imaginarios en relación a los hombres como los poseedores del virtuosismo musical. En la Universidad Javeriana, por ejemplo, el programa de jazz y música populares tiene un total de 30 docentes, 5 mujeres y 25 hombres. Todas las mujeres que dictan en el programa académico están en el énfasis de canto, ninguna dicta en las asignaturas teóricas.

Aunque la academia podría ser un gran laboratorio para intentar derrumbar las prácticas discriminatorias que se han perpetuado por tantos años en el jazz, resulta interesante pensar que, aunque la paridad de género ha ido ganando fuerza en múltiples espacios debido al surgimiento de dispositivos legales que buscan asegurar la participación de las mujeres en lugares importantes, en el ámbito musical no se ha logrado ni la paridad de género ni espacios para visibilizar y denunciar el borramiento histórico hacia las mujeres músicas. Por el contrario, los programas de profesionalización han reforzado los estigmas que las ubican a la sombra de algún *Maestro*. Como menciona una de las entrevistadas, los espacios académicos pueden resultar muy violentos con las mujeres, muchas afirman sentir que no son depositarias de grandes expectativas por parte de sus docentes:

Yo sí me acuerdo que siempre me sentí retraída ... yo lo digo de mi experiencia ... allá es súper fuerte eso de que si eres niño, si eres hombre, entonces la dirección de profesores es así: “si [eres hombre puedes] ser muy buen pianista o muy buen baterista”, pero cuando eres niña es como que “ah, ok, tengo que darle clases a ella”. Sí, eso se siente, yo lo sentía todo el tiempo ... En general esa siempre fue la sensación, profesores hombres eran como “ah ya, bueno, ven, siéntate aquí y te enseño”, como “bueno, venga le enseño algo”. En cambio a los hombres: “tú, tú sí puedes, porque eres niño” ... sí lo sentí todo el tiempo.²³

Si, como se menciona en el anterior testimonio, los docentes no ven en ellas la posibilidad de un real ascenso musical es porque solo un hombre logrará llegar a un buen estatus musical debido a las virtudes que se les suelen atribuir y que en su conjunto terminan llevándolos a encajar en la figura de *Maestro*. A pesar de eso,

23 Extraído de una comunicación personal con Carolina Arias, en entrevista realizada en el año 2022.

existen algunas mujeres que han logrado cierto reconocimiento en la escena del jazz bogotano, sin embargo, ellas además de haber tenido que hacer un esfuerzo mucho mayor para lograr ser tomadas en serio por parte de sus colegas, suelen ganarse algún tipo de reconocimiento después de que un *Maestro*²⁴ las ha validado musicalmente:

Y sí esa fue la parte maluca ... como decir: vengan, yo también soy música, así como ustedes, también toco un instrumento como ustedes ... muchos me cancelaban a última hora ... lloré mucho por eso, el principio fue horrible. [Después] fue por el baterista con el que yo tocaba, [quien] acababa de regresar de Nueva York. Entonces ya fue con él, como era el chico de Nueva York que estaba tocando conmigo, entonces como “ah, bueno, Carolina sí toca con gente chévere”, entonces ahí fue que varios ya empezaron a pegarse, como “ay, bueno sí, la música suena chévere”. ... Al final ya cuando tenía como un combo de los que eran reconocidos, entonces ya fue como: listo, ya comencé a tocar con “los fuertes”, “las estrellas del jazz bogotano”, entonces ahí ya cambió la historia.²⁵

Con todo esto, se puede ver cómo la configuración del canon del jazz bogotano está transversalmente influenciada por la constitución de la figura del *Maestro*, y, por ende, por la formación de la figura opuesta que le resulta útil para su sostenimiento, la figura de la *Diva*.

La Diva del jazz

Si bien desde la emergencia de la música occidental, la música académica y popular han estado dominadas por hombres, la presencia de mujeres en algunas de las agrupaciones de jazz ha estado limitada a responder al personaje que le ha sido asignado para el mundo nocturno en el cual se desarrolla la escena del jazz. Bajo este panorama surge la figura de la *Diva* como aquel personaje interpretado por una mujer-cantante-animadora, que goza de grandes habilidades para conectar y entretener al público, como: atractiva, entusiasta, seductora, entretenida, provocadora, bella. Aunque en algunas investigaciones se ha hablado de este conjunto de habilidades como un estilo de *femme fatale*, pues se considera que esas

24 Si bien, muchas mujeres entrevistadas afirmaron haberse sentido inspiradas en su camino musical por alguna otra mujer que logró imponerse en un espacio tan masculino, nunca le atribuyeron el despegue de sus carreras a otra mujer, siempre fue a algún *Maestro*.

25 Extraído de una comunicación personal con Carolina Arias, en entrevista realizada en el año 2022.

características generan una gran admiración colectiva por parte del público y de sus colegas, el personaje de la *Diva* opera simplemente como parte de una puesta en escena que aparece cuando la presentación musical se lleva a cabo, pero debe desaparecer una vez se apagan las luces.²⁶

Las actitudes que configuran a *La Diva* son atribuidas a una mujer quien, una vez está por fuera de escena, debe ocultarlas porque, de no ser así, es juzgada y condenada por sus compañeros músicos y, en general, por el resto de la sociedad. Como se menciona en la siguiente entrevista, ante una situación sentimental personal se generó un castigo colectivo que impactó por muchos años su carrera musical.²⁷

Recuerdo que cuando terminé con una pareja con la que tocaba en un grupo, en unas circunstancias que fueron difíciles, mi vida personal comenzó a impactar completamente mi vida profesional, no hubo separación entre mi vida privada y pública. La gente me castigó completamente a mí. Se difundió la voz de que yo era una perra, y empezaron a llegar comentarios a mí sobre que la gente no me quería contratar por lo que había pasado. Yo sentí que todo el mundo iba en contra mía y caí en una depresión horrible. Además, mientras estaba así de mal, los mismos colegas míos cogieron un trabajo que yo había conseguido y con el que me estaba sosteniendo en ese momento. Me sacaron de la banda mientras yo estaba mal y el bajista con el que había tocado cinco años me dijo que nunca iba a volver a tocar conmigo. Eso no pasaría con un colega hombre, lo sé porque lo he visto.

En este sentido, conviene mostrar cómo el jazz y los espacios musicales en los que este se ejecuta se presentan como lugares sociales y físicos en los cuales se habilitan ciertos permisos para romper con algunos estereotipos asociados a la feminidad hegemónica. Por este motivo y algunos otros, muchas personas consideran que el jazz, como música que reivindica la libertad, es una herramienta con la que se logra romper algunos mandatos morales asociados al género:

La valoración de la libertad individual y la exaltación de la personalidad [como características del jazz] argumenta que la creatividad y la improvisación liberan al individuo de la alienación de las masas ... El jazz aparece como la música que le permitirá

26 Andrea Lobo Dueñas, "Presencia y Representaciones de la mujer en el jazz en España (1919-1936)" (trabajo fin de grado, Historia y Ciencias de la Música, Universidad de Valladolid, 2016, 47).

27 Extraído de una comunicación personal con Simona Ruiz, en entrevista realizada en el año 2024.

a sus fieles seguidores, pero más aún a quienes lo interpretan, salirse de la alienación, expresarse en toda su voluntad.²⁸

Sin embargo, esto solo sucede parcialmente porque es permitido únicamente durante la puesta en escena, no por fuera de ella, es decir, “la libertad de las mujeres para cantar no representa su liberación de las definiciones patriarcales de la feminidad, sino que, en cambio reproduce y afirma esas definiciones.”²⁹

A diferencia de lo que ocurre con los músicos jazzistas, en contraste con la figura de *Diva*, los instrumentistas reconocidos en el mundo del jazz sí son *Maestros* innatos, no son personajes que aparecen cuando las luces del escenario se prenden y desaparecen cuando estas se apagan; son músicos reconocidos dentro del escenario y por fuera de este. No existe la misma separación del músico que se sube en un escenario con la persona que está por fuera. A diferencia de otros géneros musicales, el discurso del jazz y las prácticas de la gente que lo interpreta y lo consume están en constante contradicción porque si bien, por un lado, la historia del género y sus características musicales efectivamente han logrado romper a lo largo de la historia con ciertos estereotipos sociales, por otro lado, los ha reforzado y ha generado nuevos patrones morales que se presentan como superiores a los de la sociedad en general.

En este sentido, si pensamos que el canon del jazz se ha configurado como un medio para establecer distinciones y jerarquías entre un *nosotros*: personas que disfrutaban y conocen del mundo del jazz, gente culta y distinguida, de buen gusto musical y estudiada, libre y exclusiva; y un *otros*: personas que disfrutaban de la música comercial, gente inculta y de mal gusto musical, alienada y corriente. También podríamos pensar que al interior de la escena del jazz se han establecido distinciones y jerarquías entre un *nosotros* (sobrevalorado): instrumentistas, hombres, cultos, maestros, genios, virtuosos, improvisadores, creadores; y unas *otras* (subvaloradas): cantantes, mujeres, atractivas, intérpretes. Es decir, aunque el jazz se presenta y puede ser leído a simple vista como una música con la que fácilmente se rompen estereotipos morales y sociales, no deja de constituirse como una música que se construye sobre cimientos que refuerzan lógicas masculinas de sociedades patriarcales con las que se establecen jerarquías de exclusión entre *el hombre blanco occidental de clase media o alta* con el resto de la sociedad.³⁰

28 Ochoa Escobar, “El canon del jazz en Colombia”, 94

29 Green, *Música, género y educación*, 111.

30 Ochoa Escobar, “El canon del jazz en Colombia”, 86

Ahora, pensando que el jazz ha sido un género prioritariamente masculino, en la historia han existido algunas mujeres legendarias que fueron reconocidas por sus aportes musicales a pesar de sus marcadores sociales de raza, clase y género. Estas figuras, a diferencia de muchas otras mujeres prodigiosas en el jazz, son reconocidas y valoradas como figuras indispensables que abrieron caminos para seguir catapultando y, actualmente, posicionando al jazz como una música contracorriente. A pesar de la reivindicación que se pudo generar sobre esta base, actualmente en Bogotá la mayoría de las cantantes de jazz son mujeres blancas de clase media-alta que logran pagar las elevadas matrículas de las pocas universidades privadas en las que, hasta hace poco y de manera exclusiva, se enseñaba jazz.

Es interesante ver también que el gran reconocimiento e influencia que tuvieron figuras del jazz como Ella Fitzgerald, Billie Holiday o Sarah Vaughan, está más relacionado con los atributos que actualmente se le dan a los *Maestros* y no tanto con los atributos que se le dan a la *Diva*. Estas figuras del jazz lograron romper, en su época, con las representaciones que constituyen las figuras opuestas de la *Diva* y el *Maestro*:

las cantantes ridiculizaban el dualismo entre virgen y prostituta, manteniéndose fuera de él: se mostraban al mismo tiempo sexualmente activas y maternales, sin contraponer nunca la disponibilidad sexual a la de esposa y madre.³¹

A pesar de que estos avances fueron sumamente importantes, no tuvieron un largo alcance y, por este motivo, contadas mujeres actuales han logrado un reconocimiento similar al que tuvieron ellas. En el jazz, al igual que en otros movimientos que tuvieron una vasta fuerza contracultural, las estructuras raciales, de clase y de género que han determinado las dinámicas de las sociedades occidentales terminan impregnando y borrando los avances contrahegemónicos que se alcanzaron a vislumbrar. En Bogotá, por ejemplo, la inmensa mayoría de cantantes de jazz son mujeres que responden a cánones de belleza occidental y, en muchos casos, han tenido que adaptarse a las demandas estéticas que les realizan los gestores musicales para lograr hacerse un espacio laboral.³²

En este sentido, una de las mujeres entrevistadas aseguró que, para ella, como mujer negra, los estereotipos asociados al género y la raza le han dado ciertas “ventajas” en el mundo del jazz frente a otras colegas cantantes. Estas “ventajas” se

31 Green, *Música, género y educación*, 45

32 Extraído de una comunicación personal con Simona Ruíz, en entrevista realizada en el año 2024.

dieron porque ella hizo parte de una minoría “exclusiva”, al ser la primera mujer negra en entrar al programa de Jazz de la Universidad Javeriana.³³ Sin embargo, aunque para ella ha representado una ventaja en términos profesionales, también reconoce que esto ha sido una violencia disfrazada de beneficio porque ese “privilegio profesional” está sustentado en la construcción del sujeto negro como vinculado evidentemente con la música,³⁴ y, por lo tanto, se le generan otro tipo de exigencias:

A mí me pasa algo en específico y es que pues, o sea, yo no puedo hablar de solo ser mujer, porque es que yo soy mujer negra y eso cambia muchas cosas. Y es que he podido notar que hay una exotización hacia la mujer negra dentro de la música y siento que también a mí me ocurrió mucho que cuando yo entré a, como a cantar jazz, ni siquiera me escuchaban y me decían “no, es que tú eres lo máximo”. ...A mí me hace sentir mal eso porque pues, o sea, mi raza no determina lo buena que soy o lo mala que soy. ... Es enfrentarse con cosas que son supremamente estructurales, que son difíciles de afrontar. Entonces, ese tipo de cosas también fueron muy fuertes, como el hecho de asumir que porque uno es negro tiene que ser tal o tal. Entonces sí, o sea, si se habla de ser mujer dentro del jazz también toco el tema afro, aparte de que sobre todo aquí en Bogotá es súper raro encontrar una persona negra dentro del medio, o sea realmente somos contados. Entonces por ser negra, entonces no la puedo cagar, ¿sí me entienden? El estereotipo es muy peligroso.³⁵

El jazz, a diferencia de otros géneros musicales, ha sido muy poco criticado por reforzar ideas que sostienen sistemas estructurales de clase, raza o género. Esto se sustenta en la moral mucho más respetable sobre la que esta música se suele reivindicar. Hasta hace muy pocos años, las mujeres jazzistas de Bogotá empezaron a reconocer, visibilizar y denunciar las violencias a las que han sido expuestas. Los movimientos feministas que se han dado dentro del jazz han permitido ver cómo la configuración de un *otro*, que no se ajusta a los requisitos implícitos que tiene el jazz y que lo separa inmediatamente del resto del mundo, se reproduce, en igual medida, dentro del canon del jazz, al crear la imagen de una *otra* que está subvalorada y frente a la cual se generan unos parámetros morales de distinción jerárquica entre el ser

33 Considerando que la Universidad Javeriana abrió el énfasis de Jazz del programa de Estudios Musicales en el año 2001, es importante resaltar que pasó más de una década antes de que ingresara una mujer negra al programa.

34 Elisabeth Cunin, *Identidades a flor de piel. Lo ‘negro’ entre apariencias y pertenencias: mestizaje y categorías raciales en Cartagena* (Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano Editores, 2003, 259).

35 Extraído de una comunicación personal con Mónica Ortiz, en entrevista realizada en el año 2022.

músico (instrumentista) y ser música (cantante). En este sentido, se puede afirmar que la escena del jazz se consolida en un discurso dual que ha intentado derribar sistemas estructurales de exclusión mientras que, al mismo tiempo, se sostiene en imágenes simbólicas que refuerzan jerarquías y violencias que históricamente se han ejercido sobre ciertos grupos sociales.

Subversión del canon del jazz

Aunque la idea de ser una *Diva* y de asumir el rol relegado asignado a las mujeres jazzistas fue parte de lo que se dio por sentado en el canon del jazz, la incomodidad frente a las violencias que se ejercieron sobre ellas a lo largo de los años fue confrontada de distintas maneras por algunas mujeres que, de forma individual o colectiva, lograron sobreponerse a esas situaciones. Un claro ejemplo de ello es la famosa historia de Billy Tipton, la mujer pianista que a comienzos del siglo pasado decidió travestirse para poder acceder a los espacios de jazz como pianista. Este caso no solo nos muestra las múltiples estrategias que han utilizado las mujeres jazzistas para ocupar los lugares que ellas desean dentro de la escena sino también a través de esta historia podemos rastrear algunas de las estrategias que han empleado para evadir o confrontar los vetos musicales que les han sido impuestos.

En este sentido, valdría la pena no solo describir las estrategias de resistencias lideradas por mujeres jazzistas sino también analizar las vías creativas que han desplegado para subvertir los órdenes sociales que se han configurado en el jazz y que las han llevado, por un lado, a buscar formas de entrar en la escena sin cuestionarla directamente y, por otro lado, a denunciar y exigir cambios en pro de una configuración en términos de género más justa. Como menciona Derbéz, en relación a las mujeres jazzistas y sus luchas, debemos preguntarnos:

¿De qué modo las jazzistas han enfrentado los estereotipos de género en la ejecución, los estilos compositivos, las maneras de abordar a la audiencia y establecer una relación público-concertista, así como música-músico, no simplemente para 'encajar' en un universo 'masculino' aparentemente inmutable? ¿Y hasta dónde, igualmente, y de qué maneras están las mujeres en el jazz comprometidas en incentivar modelos alternativos para reflexionar sobre el género?³⁶

36 Alain Derbez, "Ser música y hacer música: Ser mujer y hacer jazz", *Revista Latinoamericana de Psicoanálisis, Calibán* 18, nro. 1(2020): 259.

Si bien el caso de Billy es icónico, no sería extraño que más mujeres instrumentistas hayan utilizado esa técnica para abrirse espacio en un camino cerrado para ellas. Algunas músicas instrumentistas han mencionado que, aunque durante muchos años no cuestionaron las violencias que se ejercieron hacia ellas durante sus carreras, con el pasar del tiempo fueron reconociendo el esfuerzo desmedido que tenían que hacer para obtener un lugar importante en la escena del jazz y lograr un reconocimiento por parte de sus colegas hombres, así que decidieron enfrentar esas situaciones a través estrategias que les resultaran útiles y, al tiempo, fortalecer su carrera profesional, reivindicando características ligadas a lo femenino que han sido históricamente marginadas y limitadas,³⁷ como es el caso de una baterista de Bogotá:

Siempre está esa cosa después, de ser una niña tocando batería, y de siempre estar ahí con el mito de: “ay, es que tocas muy pasito porque eres muy chiquita y porque pues eres niña” ..., durante mucho tiempo yo fui como la única baterista mujer que estaba en el programa [de la universidad...], como que yo siempre sentía que nadie iba a escogerme a mí para tocar batería si había manes que le pegaba tan duro y súper veloces y sí estaban como cumpliendo todos los estereotipos de ser un baterista. Entonces, yo empecé como una exploración, [...] yo empecé una búsqueda diferente en el instrumento porque dije: “bueno, yo no soy el baterista súper potente súper veloz hombre, mano pesada”. Entonces, ¿cuál es mi sonido?, y me volqué a ese otro lugar de explorar como otros sonidos, de explorar con diferentes baquetas, de tocar partes que la gente no tocaba en la batería.³⁸

Estas formas de resistencia individual han formado cambios en términos expansivos porque, no solo impactan directamente a músicos y músicas que están vinculadas con ellas, sino porque sus historias se vuelven inspiración para todas las mujeres que buscan estrategias para enfrentar las discriminaciones a las que son expuestas. Asimismo, es importante hablar de las múltiples formas de resistencias organizadas y colectivas que han liderado las jazzistas y que han sido posibles también porque, en términos de derechos, ahora contamos con una legislación que nos permite realizar denuncias y resistir de formas en las que hace pocos años era imposible. En Bogotá, por ejemplo, se vienen gestando proyectos de mujeres músicas quienes, a través de diálogos y reflexiones entre colegas, vieron la necesidad de empezar a crear grupos para compartir las experiencias y sensaciones que tenían en

37 Green, *Música, género y educación*, 112

38 Extraído de una comunicación personal con Natalia Cardozo, en entrevista realizada en el año 2022.

relación a las violencias que se ejercieron contra ellas, tanto en espacios académicos, como en colectivos y grupos musicales.

Hace unos años, uno de los saxofonistas de jazz más reconocidos de la ciudad realizó una publicación en Facebook en la que aseguró que no había encontrado una mujer que tocara tan bien como sus colegas jazzistas hombres. Este comentario surgió a raíz de una crítica que le hizo una mujer música debido a la nula presencia de mujeres en su grupo musical. El comentario, que puso en evidencia el imaginario colectivo que tienen muchos músicos sobre la desigual percepción que existe en relación a la calidad musical entre hombres y mujeres, desencadenó la indignación de algunas mujeres músicas (no solo del jazz sino de otros géneros) que se unieron y empezaron a generar espacios denunciando las violencias a las que habían sido expuestas.

Esta situación sumada a los diálogos y críticas que ya se empezaban a gestar entre las músicas sobre su rol relegado dentro de los espacios musicales, fue un incentivo para que ellas empezaran a reivindicar su papel en el desarrollo de la música del país desde distintas estrategias como la publicación de artículos, *podcast* o generando presión en entidades estatales para que financiaran y apoyaran la creación de agrupaciones de mujeres músicas. Todo esto generó el surgimiento de grupos de jazzistas mujeres, entre las que se encuentra la *Big Band* femenina de jazz de Bogotá. De esta manera, las agrupaciones de mujeres no solo representaron la posibilidad de abrir espacios cerrados para ellas, sino que lograron cuestionar y subvertir las normas de género implícitas en el canon del jazz y, así, crear otros esquemas artísticos y en mayor sintonía con los discursos que posicionan al jazz como una de las músicas más disruptivas.³⁹

Ahora, la razón por la que estos movimientos que criticaron las violencias ocultas dentro del jazz se gestaron casi exclusivamente entre mujeres se da no sólo porque ellas fueron las víctimas directas de las jerarquías que se establecieron en el canon sino porque, como ellas mismas afirman, durante muchos años sus colegas ignoraban las violencias que se ejercían sobre ellas, independientemente si estaban de acuerdo o no con quien las ejercía, e incluso, en múltiples ocasiones, las revictimizaban haciéndolas sentir responsables de los maltratos que recibían:

[un hombre de la banda] escribió un mensaje así que parecía un periódico: “tú te crees la estrella, tú no eres nadie, tú eres una mala música, pero te crees una estrellita”, mejor dicho, una cosa así, ya ni me acuerdo, yo borré eso y nunca más lo quise volver a leer. Pero todos

39 Derbez, “Ser música y hacer música”, 259.

lo leyeron, imagínense, y al final cuando yo hablé con los demás cuando hablé con [los otros del grupo], ni siquiera me dieron el lado, o sea, ellos dijeron como: “bueno, nosotros ahí no nos metemos porque eso es como una cosa personal entre ustedes”. Yo me quedé como: “*what?*”. O sea, el tipo me dijo así un montón de groserías y ellos neutrales. Fue totalmente injusto. Ahí falta mucho, falta demasiado, la diferencia es tenaz, de las relaciones de hombres y mujeres.⁴⁰

Lo interesante de todas las vías que han utilizado las mujeres jazzistas para hacer frente a las violencias que se han ejercido es que, si bien les han dado un mayor significado e importancia a los lugares que por años estuvieron atribuidos a ellas y que carecían de valor simbólico y musical como el canto, también han decidido salir de esos lugares que les fueron impuestos y romper los imaginarios que les atribuían como correspondientes a su género. Por este motivo, actualmente es común “estar presenciando una escena de jazz en la que aparecen más mujeres instrumentistas, líderes de banda, improvisadoras y creadoras; es decir una escena en la que las mujeres cantantes no son las únicas que figuran”,⁴¹ y en cierta medida, con todo esto es que en la escena del jazz bogotano se ha logrado cuestionar y, desde adentro, romper con las figuras simbólicas del *Maestro* y la *Diva*.

Conclusiones

Al igual que otros repertorios musicales, el jazz reproduce modelos y estereotipos que forman parte del sistema patriarcal. La desnaturalización de aquello que por muchos años en la música se ha tomado por sentado y el acercamiento crítico a las percepciones y prácticas que se desprenden de la distinción entre hombres y mujeres dentro de este campo nos permite visibilizar las consecuencias que ha tenido sobre las condiciones de las mujeres respecto a sus formas de abarcar, por ejemplo, los instrumentos, la dirección, la composición o la improvisación. La articulación de identidades diferentes por parte de las músicas cuestiona los roles de género impuestos y da pie a nuevas formas de despliegue social que incluso puede llegar a repercutir en el sonido de la música en sí. Las mujeres que se dedican al jazz en Bogotá están dotando “a esas estructuras [ideológicas dominantes como la del patriarcado], consciente o inconscientemente, de una nueva significación de

40 Extraído de una comunicación personal con Carolina Arias, en entrevista realizada en el año 2022.

41 Irene Littfack, “El sonido de las mujeres en Jazz al Parque”, *Página 100* (Mayo 2021): 100.

género”⁴² y ello ha repercutido en un proceso de cambio de paradigma del canon del jazz bogotano.

Su intención va mucho más allá de “encajar” en el universo masculino que hasta ahora ha sido representado por los preceptos que canonizan al jazz. A pesar de que, a lo largo de su camino de profesionalización y estudio del jazz, la mayoría de ellas sí pasan por un período de intento de acoplarse a los preceptos canónicos, al ver su incompatibilidad con estos, cada una asume formas distintas de enfrentar los retos que se les presentan por el hecho de ser mujeres en la escena. Aunque las estrategias de subversión de los imaginarios patriarcales que sostienen al canon del jazz son heterogéneas, es posible afirmar que existe hoy en día una creciente preocupación colectiva sobre las condiciones de desigualdad entre las mujeres y los hombres que hacen parte del jazz bogotano. Se están tomando medidas a partir de estrategias que van desde actos de visibilización (direccionados a desmitificar la creencia de que “no existen mujeres que tocan jazz”) hasta la gestión cultural (curaduría en los festivales) y la conformación de espacios liderados únicamente por mujeres.

Las imágenes de *la Diva* y *el Maestro* dentro del jazz bogotano están siendo, sin duda, subvertidos a través de respuestas creativas y diversas por parte de las mujeres y el canon del jazz está siendo reordenado a través de estrategias sostenidas por una fuerte presión que han sentido aquellos que ponen en marcha los festivales, la curaduría, la crítica y los espacios académicos en torno al jazz. Sin embargo, queda todavía el reto de generar unas condiciones dignas y acordes a las situaciones particulares derivadas de las desventajas históricas de las mujeres en este mundo musical. La idea de una “igualdad” que busca colocar junto a los considerados grandes jazzistas o los *Maestros* “en un canon que, por otra parte, está específicamente diseñado para no incluir a las mujeres”⁴³ y la visibilización y el cumplimiento de una “cuota femenina” en el jazz bogotano no es suficiente para generar un espacio profesional igualitario. Las entidades públicas y privadas, así como las y los integrantes de la escena jazzística bogotana, deben hacer un trabajo más profundo de investigación de las situaciones particulares que viven las mujeres que hacen jazz en Bogotá para generar un acompañamiento justo, contextualizado y lograr un cambio radical en el canon del jazz.

42 Laura Viñuela Suárez, *La perspectiva de género y la música popular. Dos nuevos retos para la musicología* (KRK Editorial, 2003, 22).

43 Nieves Hernández-Romero, “Reflexiones acerca del estudio de la educación musical de las mujeres: el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX”, en: *Músicas y género. Tradiciones heredadas y planteamientos recientes*, ed. María Ángeles Zapata Catillo (Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2021), 116.

Bibliografía

- Citron, Marcia. *Gender and the Musical Canon*. New York: Cambridge University, 1993.
- Cunin, Elisabeth. *Identidades a flor de piel. Lo 'negro' entre apariencias y pertenencias: mestizaje y categorías raciales en Cartagena*. Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano Editores, 2003.
- Derbez, Alain. "Ser música y hacer música: Ser mujer y hacer jazz". *Revista Latinoamericana de Psicoanálisis, Calibán* 18, nro. 1 (2020): 256-260
- Green, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Morata Ediciones, 2001.
- Grossberg, Lawrence. *Estudios culturales. Teoría, política y práctica*. Valencia: Letra Capital, 2010.
- Hernández-Romero, Nieves. "Reflexiones acerca del estudio de la educación musical de las mujeres: el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX". En: *Músicas y género. Tradiciones heredadas y planteamientos recientes*, editado por: María Ángeles Zapata Castillo, 115-137. Murcia: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2021.
- Izaguirre Etxebeste, Miren. "Las Timbaleras: un estudio en torno a las mujeres percusionistas orquestales de España (1990 – 2019)". *Revista Argentina de Musicología* 24, nro. 1 (2023): 94-123.
- Littfack, Irene. "El sonido de las mujeres en Jazz al Parque", *Página 100* (mayo, 2021): 100.
- Lobo Dueñas, Andrea. "Presencia y Representaciones de la mujer en el jazz en España (1919-1936)". Trabajo fin de grado, Historia y Ciencias de la Música, Universidad de Valladolid, 2016.
- Muñoz Vélez, Enrique Luis. *Jazz en Colombia. Desde los alegres años 20 hasta nuestros días*. Barranquilla: La Iguana Ciega, 2007.
- Ochoa Escobar, Juan Sebastián. "El canon del jazz en Colombia: una aproximación a través de artículos periodísticos". *Cuadernos de Música, artes visuales y artes escénicas* 6, nro. 1 (2011): 81-102.
- Ramos López, P. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea S.A. de Ediciones, 2003.
- Romero, Estefanía. "¿Pocas mujeres en el jazz? Noción de inferioridad, generización de los instrumentos. El caso de las mexicanas". *Invortex* 1, nro. 1 (2023): 129-136.
- Tirro, Frank. *Historia del Jazz Moderno*. España: Manon Troppo Ediciones Robinbook, 2001.
- Vera Cifras, Miguel. "Mujeres en el jazz en Chile. Modelización, régimen simbólico y trayectorias de género". *Revista Musical Chilena* 72, nro. 229 (2018): 79-106.

Viñuela Suárez, Laura. *La perspectiva de género y la música popular. Dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK Editorial, 2003.

Quintana Martínez, Alejandra. *Perspectiva de género en el Plan nacional de música para la convivencia*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2009.

La política al compás de las peñas: la articulación de una identidad política juvenil en las peñas folclóricas rosarinas en el periodo 1959-1976

Mauro Dlugovitzky

Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Artes, Universidad de Chile
maurodlugovitzky@gmail.com

Resumen

El presente artículo es el resultado de una investigación que abordó la relación infinita entre la política y la música. Tiene por objeto dilucidar y analizar los modos en que se articuló una identidad política juvenil en los espacios de la música popular folclórica rosarina, durante el periodo que comprende los años 1959 y 1976. La principal hipótesis que atraviesa el trabajo es que, en el marco del espacio de la peña folclórica rosarina, estudiado como ritual, pudo articularse una subjetividad política juvenil particular construida a partir del solapamiento de tres dimensiones que componen la identidad política: la alteridad, la representación y un enfoque sobre la tradición. La metodología implementada es de corte cualitativo, que incluye el trabajo con fuentes secundarias, literatura especializada, las canciones populares del género folclórico y entrevistas abiertas a actores relevantes, especialmente a quienes asistían y participaban de las peñas folclóricas durante el periodo en cuestión.

Palabras clave: folclore, identidad política juvenil, peñas, Rosario, izquierda, peronismo



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

Politics to the rhythm of the peñas: the articulation of a youth political identity in Rosario's folk music gatherings (1959-1976)

Abstract

This article is the result of research that explored the infinite relationship between politics and music. Its objective is to elucidate and analyze the ways in which a youthful political identity was articulated within the spaces of popular folk music in Rosario during the period from 1959 to 1976.

The central hypothesis of this study is that, within the framework of the Rosario folk music gatherings (peñas), studied as a ritual, a particular youthful political subjectivity was articulated. This subjectivity was constructed through the overlapping of three dimensions that shape political identity: otherness, representation, and an approach to tradition.

The methodology employed is qualitative, including work with secondary sources, specialized literature, popular folk songs, and open-ended interviews with relevant actors, particularly those who attended and participated in folk music gatherings during the period in question.

Keywords: Folklore, youth political identity, peñas, Rosario, left wing, peronism

Introducción

En el siguiente artículo se analizará de qué manera se articuló una identidad política juvenil en los espacios de la música popular folclórica en una época de características singulares y únicas, la que transcurre entre los años 1959 y 1976, en la ciudad de Rosario (Argentina). La principal hipótesis que lo atraviesa es que, en el marco del espacio de la peña folclórica rosarina, pudo articularse una subjetividad política juvenil particular construida a partir del solapamiento de tres dimensiones que componen la identidad política: la alteridad, la representación y un enfoque sobre la tradición. En un primer momento se hará, por un lado, una breve contextualización del periodo y, por otro lado, una mención de los conceptos centrales que se utilizarán en el análisis. En un segundo momento, se comentará cómo se articuló esa identidad política juvenil a partir del análisis de las tres dimensiones mencionadas, en las canciones que conformaban la música de proyección folklórica, y particularmente en las peñas folclóricas.¹

Las preguntas que conducen el trabajo son, ¿de qué modo durante el periodo 1959-1976, en los espacios del folklore, se articuló la identidad política? ¿Qué sucedió

1 En este artículo no se abundará sobre el debate en torno a la utilización de la ortografía de folklore, con c o k. A los efectos de respetar la definición de "proyección folklórica", se mantendrá la k cuando se hable de esta. En todos los otros casos, se utilizará la palabra folklore.

en los espacios del folclore a medida que la situación política comenzó a radicalizarse? ¿Es factible rastrear esas dimensiones que aquí se identifican en toda identidad, la alteridad, la representación y un enfoque sobre la tradición en el análisis de esta conformación? Para responder estas preguntas se realizará un relevamiento de obras integrales y canciones que se popularizaron en el periodo. Se tomarán aquellas obras musicales seleccionadas a partir de dos criterios: haber sido mencionadas como relevantes en la escena de las peñas en las entrevistas realizadas, y ser obras estudiadas o simplemente nombradas en los libros que en este trabajo son utilizados como estado de la cuestión. En primer plano aparecen las canciones que, para Carlos Molinero,² conforman un cuasi-decálogo de la canción militante. La mayoría de las obras musicales o los artistas cuyas obras conforman este decálogo han sido nombrados como aquello que se escuchaba, cantaba, nombraba, en la escena peñera, por lo que esta distinción meramente analítica se solapa.

El periodo y los conceptos

Acerca de los años sesenta, se dirán solo algunas cosas de las tantas posibles para mostrar que lo que se abre al calor de la Revolución Cubana —con ese grupo de barbudos obstinados que entran a La Habana el primero de enero de 1959, mostrándole al continente la posibilidad de la realización revolucionaria—, es una época en que las vanguardias estéticas y las vanguardias políticas se unen. La huella que deja este acontecimiento es un puntapié para analizar cómo se expresan las relaciones de poder en las distintas esferas y subjetividades que dialogan durante los sesenta, con sus idas y vueltas teóricas, espaciales y organizacionales.

Asimismo, el año 1969 marca un antes y un después en el devenir de un proceso de radicalización de las ideas, del movimiento obrero y del campo cultural de la izquierda, lo que Mónica Gordillo ha considerado como la mudanza de una cultura política de resistencia a otra de confrontación.³ La reacción conservadora que asumió su versión extrema con el golpe militar y la dictadura cívico-militar en marzo de 1976, se presentó como una respuesta al clima de ideas que consideraron subversivo y a la violencia política y marcó el cierre de esa época, inaugurando el ideario, la impronta, la filosofía del creciente paradigma neoliberal. Así, podemos

2 Carlos Molinero, *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina, 1944-1975* (Rosario: Editorial Ross, 2011).

3 Gordillo, Mónica, *Protesta, rebelión y movilización: de la Resistencia a la lucha armada, 1955-1973*. En: Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976). Compilado por James, Daniel. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

identificar a los años 1959 y 1976 como los momentos de apertura y clausura de esta experiencia en que se hermanan cultura y política, y se articula un sujeto político particular.

Waldo Ansaldi y Patricia Funes, declaran a la década de 1960 como años de “[...] transgresión, innovación, crítica, compromiso, transformaciones y expectativas”.⁴ Los sesenta en Argentina se enmarcan en un contexto internacional a tono, que conforman una identidad juvenil:

Los 60 traen The Beatles y el Flower Power, el LSD, la píldora anticonceptiva, la despenalización de la homosexualidad en varios países [...], la bossa nova y el tropicalismo brasileños, las baladas folk de Joan Báez y las innovaciones musicales de Bob Dylan, la consagración del saxofonista John Coltrane, los Rolling Stones, las primeras canciones de Joan Manuel Serrat, la Feria de Música y Arte de Woodstock. Son los años del triunfo del jean [...] y de la minifalda, el peinado con spray, [...] el boom de la literatura latinoamericana, el boxeo casi exquisito de Cassius Clay/Muhammed Alí, la magia de Pelé, el Pop art [...].⁵

La conformación del pensamiento en los 1960 tiene raíces en “[...] esos otros que son los pueblos del Tercer Mundo”.⁶ La descolonización africana y en particular la revolución argelina que comienza a mediados de los años 1950, al igual que el comienzo de la guerra de Vietnam en 1955, podrían ser un punto de apertura de lo que serían los “revoltosos años sesenta”. Por otra parte,

[...] la década se cierra con formidables acciones de masas —como el Mayo Francés, la movilización de los estudiantes mexicanos y la brutal represión de Tlatelolco, el Cordobazo— y con la absurda “guerra del fútbol” entre hondureños y salvadoreños.⁷

Respecto a la identidad juvenil a la que se hace referencia en este artículo, se puede decir que es otra cara de una subjetividad propia de un sector protagonista del devenir sociopolítico y sociocultural de los años 1960 y 1970 en Argentina, aquello que Nicolás Casullo denominó el campo cultural de la izquierda, que incorpora el “triángulo” o “pacto bohemio” de “las praxis del artista, el militante

4 Waldo Ansaldi y Patricia Funes, “Viviendo una hora latinoamericana. Acerca de rupturas y continuidades en el pensamiento en los años veinte y sesenta”. *Sociohistórica* 3, nro. 4 (1998): 1.

5 Ansaldi y Funes, “Viviendo una hora latinoamericana”, 6.

6 *Ibidem*.

7 *Ib.*

encuadrado y el intelectual crítico”.⁸ Este campo se va objetivando parcialmente a través del periodo.⁹ En esto tuvo que ver lo que se ha denominado la “Traición Frondizi”,¹⁰ esa idea de que en poco tiempo el presidente le dio la espalda a sectores que habían decidido acompañarlo. También tuvo que ver el conjunto de lecturas que el común de la clase media llevaba adelante en sus ambientes, donde primero el sartrismo y luego el estructuralismo fueron configurando un pensamiento, que tenía como marco la universidad científicista, y las nociones de modernización, desarrollo y dependencia, por lo menos hasta el golpe de Estado de 1966.

En la década del 1960 se asistió a una radicalización, tanto estudiantil como estética. Son años de tematización de la vía armada, ejemplificada por la proliferación de grupos armados revolucionarios, y de una intensa reacción conservadora.

Casullo hace especial énfasis en un suceso que puso en jaque la forma de pensar del campo cultural de izquierda, que aconteció en 1971 y puede comenzar a perfilar la clausura del periodo. Este es el denominado “caso Heberto Padilla”. Un poeta cubano que fue encarcelado por el gobierno revolucionario por sostener posiciones críticas, y que solo fue liberado en el marco de una claramente mentirosa autocrítica y auto-acusación de contrarrevolucionario. El caso Padilla,

[...] obligó a los campos intelectual, artístico, literario, periodístico y político latinoamericano y europeo progresista a expresarse de manera traumática, contradictoria y conflictiva sobre el hecho de un escritor preso en La Habana por sus ideas y expresiones que “atentaban contra” la marcha de un proceso socialista.¹¹

Se exponía así la tan conocida tensión entre el socialismo como modelo posible y los socialismos realmente existentes. Habitar las contradicciones fue sin duda una marca de estos años para las juventudes, el mundo intelectual y las militancias, así

8 Nicolás Casullo. *Las cuestiones*. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina, 2007), 306.

9 Siguiendo una perspectiva bourdiana, un campo puede definirse como una “red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación (sitios) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) –cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo– y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.).” Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant, *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. (México: Grijalbo, 1995), 64.

10 Oscar Terán, *Nuestros años sesenta: La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores [3ª ed.], 2013).

11 Casullo, *Las Cuestiones*, 275-276.

como para quienes realizaban su reivindicación social o lucha cultural desde las artes. La resolución más común fue una radicalización narrativa en pos de la construcción de un futuro que no podía ser copiado, sino que estaba dispuesto a ser creado e imaginado. No obstante, el momento histórico fue retratado con excelencia por Nicolás Bourriaud, que sentenció: “La vanguardia ya no va abriendo caminos, la tropa se ha detenido, temerosa, alrededor de un campamento de certezas. El arte tenía que preparar o anunciar un mundo futuro: hoy modela universos posibles”.¹²

Antes de avanzar, se realizará una breve contextualización de cómo operaba el campo de las artes en la sociedad civil y política durante el periodo. Esta época es una etapa de modernización de instituciones artísticas y un progresivo proceso de participación de artistas en el clima político que se estaba gestando en el mundo y la región.¹³ En este sentido, la cinematografía, con la llamada “década prodigiosa”; la literatura, en el albor del realismo mágico y la escritura de denuncia; la danza; el teatro con sus dramaturgias que también se radicalizaron acompañando y creando el aire de época, con el Teatro del Oprimido y el Teatro Villero del grupo Octubre; las artes visuales y plásticas, que discutían la vinculación o analogía entre la Revolución y la Vanguardia, fueron campos artísticos de mucha importancia durante la disputa del sentido en el periodo. Para Casullo, los setenta son años en que “[...] lo estético era parte entrañable de la vanguardización histórica de la revolución”.¹⁴

En los albores de la radicalización política, durante el año 1968 muchos artistas rompieron con las instituciones artísticas a las que habían estado vinculados hasta entonces, postulando la progresiva disolución de las fronteras entre acción artística y acción política. Como la revolución se imaginaba “a la vuelta de la esquina”, la vanguardia artística pasó a entenderse a sí misma como parte de la vanguardia política e inventó su lugar en la revolución. “Tucumán Arde” fue el estandarte de este proceso. En la misma línea, el campo musical, y en particular la canción de proyección folklórica resalta por su gran influencia en el devenir del espacio social.

Folclore: historia y definiciones

Carlos Molinero ha buscado demostrar que, desde las producciones y la cosmovisión otorgada por Atahualpa Yupanqui, y su contribución a la radical

¹² Casullo, *Las Cuestiones*, 286.

¹³ Ignacio Soneira. *Rodolfo Kusch. Clases de Estética* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Las Cuarenta, 2023), 20.

¹⁴ Casullo, *op. cit.*.

transformación en la forma de entender al folclore a partir de la década de 1940, comenzó una disputa entre distintos actores que reivindicaban diversas posiciones del artista del folclore “comprometido” que se condensó en una popularización del género y su consolidación como canción militante durante la década de 1960.¹⁵

Una breve historización del género es necesaria. El folclore fue revitalizado por la generación del centenario (y los artistas involucrados). Esto tuvo que ver con una transformación paradigmática en el diagnóstico de las clases dirigentes en torno a la crisis social y cultural de los primeros esbozos del siglo XX. Tanto intelectuales como las clases acomodadas del país, había ido deslegitimando al tango en su época más importante a partir del diagnóstico anti-inmigratorio que lo pensaba como música cosmopolita que ayudaba a quebrar el lazo nacional. Dicho proceso de deslegitimación, sin embargo, no disminuyó la extrema popularidad del género en las grandes ciudades.

La mirada se volvió, entonces, hacia los espacios rurales. Lo antes rechazado, pasó a ser visto no sólo como aceptable y susceptible de promover. Por lo tanto, se comenzó a buscar en el folclore una raíz identitaria, con cierto apoyo estatal. El folclore que se impulsó, es el que sugiere la unión pacífica entre peón y patrón en el campo, en las provincias, es decir aquél que reivindicaron las élites.

La obra de Atahualpa Yupanqui será central en la crítica que se hará desde los años 1940 a esta forma de la música. Para Molinero, Yupanqui realizó un cambio de sentido logrando la visualización de un “invisible”: el indio. Si con la Generación del Centenario se reivindicó a un sujeto hasta entonces subalterno (el gaucho), en Yupanqui se respaldó al subalterno de los subalternos. Atahualpa ligaba al indio con un ancestro sabio, y en su obra, se le sumó al paisaje el sujeto que lo habita.

A la par de este camino emprendido por Yupanqui, estaba sucediendo un proceso social de gran importancia: las migraciones internas de la periferia al centro. Con el peronismo, además de un notable subsidio a las “entidades, festivales y peñas de música folclórica”,¹⁶ el fenómeno de las masivas migraciones internas, desde las grandes cantidades del país hacia la periferia, adquiere relevancia sociocultural y política, en la medida en que va transformando la composición de la estructura social urbana. La expresión cultural que representó este sector migrante es el folclore. El nuevo actor urbano primero asistió a los espacios del tango, las milongas o “los bailongos”, pero con la canción folclórica,

15 Molinero, *Militancia de la Canción*.

16 Matthew Karush. *Músicos en tránsito: La globalización de la música popular argentina: Del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI 2019), 178.

lograron descubrir una posibilidad de expresión a través del canto colectivo distinta a la que les otorgaba la música “ciudadana”.¹⁷

Con la apertura de la década de 1950, el folclore comenzó a despegar como una música cuyo interés estaba en la permanencia, lo que más tarde sería la idea de futuro. Para Molinero,

haber escalado rápidamente una centrifugación revolucionaria fue posible dada la situación política general por un lado, pero además y particularmente para el folclore desde la ruptura implícita en la concepción del tipo de esencia popular en él representada.¹⁸

El conjunto de las militancias nacionales del periodo encontró que esta esencia se encontraba en el futuro, más que en el pasado, y en el subalterno más que en el sujeto agrario, ubicando en el género la promoción de un ideal de vida política.

Hacia el comienzo de los años 1960, la juventud fue ampliamente convocada por este tipo de música. Los medios masivos de comunicación se interesaron por el fenómeno de cultura popular otorgándole grandes espacios en la radio y la televisión, y financiaron las primeras tiradas de la nueva revista *Folklore*, mientras los grandes sellos grabadores se volcaron hacia estos nuevos artistas del género, ampliando su reivindicación hacia la clase media.

Desde mediados de los años 1960, se amplió en cantidad y calidad el repertorio de la canción folclórica y del subgénero militante que, paulatinamente, le iba a sumar a características anteriores (el paisajismo, el romance), y a los temas novedosos como el regionalismo, el indigenismo, el americanismo, los temas coyunturales de la época: los “Rosariazos”, el “Cordobazo”, las desdichas del peón golondrina, la reforma agraria, el retorno de Perón o el gobierno de la Unidad Popular en Chile.

A la par de los eventos sociales, de grandes acciones de masas y reivindicación de la opción armada, las vías guerrilleras y la intensa violencia, la música folclórica encontró en sus artistas un movimiento similar y en los repertorios se comenzaron a excluir la mayoría de los temas que no hicieran alusión a la rebeldía. Esta radicalización en el marco de la música popular folclórica cambió la manera en que las canciones pensaban la idea de la revolución. El paso teórico-artístico de la idea-fuerza de esperar la revolución que estaba por llegar y se debía acompañar, hacia el precepto de realizar acciones que provocaran el cambio, tiene como gran exponente

17 Pablo Vila, “Tango, folclore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina” *Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, nro. 48 (1987): 83.

18 Molinero, *Militancia de la Canción*, 53.

a la “Canción Con Todos”, con música de César Isella y letra de Armando Tejada Gómez, compuesta en 1969 aunque popularizada y grabada por primera vez por Mercedes Sosa en 1970.¹⁹

Hacia 1970, las propuestas políticas se hicieron cada vez más explícitas dentro del género. Este proceso llegó a su profundización más acabada en el año 1975, año en que “[...] vienen la triple A y el Proceso Militar y la ‘canción’ debe exiliarse o morir”,²⁰ y en el que comenzaron una serie de prohibiciones que silenciaron la canción militante por largos años. La dictadura identificó a este folclore militante como revolucionario y se encargó de limitarlo y deslegitimarlo, perseguirlo y desarmarlo. La acción de los artistas fue sustancialmente perseguida, y se realizaron algunas detenciones.

En este artículo se toma la noción de folclore como arte de autor registrado, a partir de la triple acepción que sugiere Molinero: “Folclore como los hechos culturales (anónimamente producidos por el pueblo ‘folk’), como la ciencia que los estudia y como el arte (de autor registrado) que lo representa”.²¹ Lo que se populariza durante el periodo trabajado es la música de *raíz folklórica* o *proyección folklórica*.

La música de raíz folklórica, como expresa Luis Advis “[...] emplea elementos propuestos por el acervo folklórico en forma aleatoria, pudiéndose acercar o distanciar de los lineamientos estatuidos, al estar la música vinculada al terreno de la creación individual”.²² Por su parte, Augusto Raúl Cortazar, separa lo que es el folclore de la *proyección folklórica*. En pocas palabras, el primero es un reflejo de las condiciones de la vida cultural de un pueblo. La segunda, refiere a una obra de autor (determinable, por lo menos) que busca evocar la tradición de un pueblo, reflejar fenómenos “proyectados” por sectores distintos a ese *folk* originario.²³

Es esta noción de proyección la que más se acercaría a la música que aquí interesa. Aparece el folclore como aquello que adquiere representación con su proyección. Más allá de que el conjunto del periodo es atravesado por lo que se considera proyección folklórica, para el presente trabajo se ha formulado una distinción analítica binaria, que no debe pensarse sin contemplar el solapamiento entre estos tipos ideales.

19 César Isella y Armando Tejada Gómez, “Canción con todos” en *El Grito de la Tierra*, Mercedes Sosa, Argentina: Philips, 1970, LP Vinilo, Lado B surco 3.

20 Molinero, *Militancia de la Canción*, 383.

21 Molinero, *Militancia de la Canción*, 23.

22 Luis Advis. “Historia y características de la Nueva Canción Chilena” en Luis Advis, Eduardo Cáceres, Fernando García y Juan Pablo González (eds.). *Clásicos de la música popular chilena*. Volumen II 1960-1973, *Raíz folklórica*. (Santiago: Ediciones UC, 1998): 30.

23 Augusto Cortázar. *Esquema del folclore* (Buenos Aires: Columba, 1959), 12.

Se puede decir que a lo largo del periodo se encontró una popularización del folclore, pero una difusión de dos folclores de características en algunos casos extrapolables, pero en otros bien diferenciadas. Uno al que se llamará “folclore de telurismo comprometido” en el que se aportaba una nominación de las regiones, se describían anécdotas cómicas o románticas que buscaban dar cuenta de una forma de ser, en general campestre o de pueblo, de ficciones pacíficas, y a partir de mostrar alguna parte de lo “esencial” argentino, se fue colando el contenido político y el compromiso. Sus artistas (el tipo ideal de este estilo puede ser el grupo Los Chalchaleros, famosísimos en el periodo), de diferentes regiones del país, producían canciones de nostalgia. Pero también reproducían (muchas veces sin proponérselo) canciones militantes. Se suele afirmar que en las peñas se versionaba casi siempre “El Arriero”,²⁴ la canción política iniciática, antecesora y fundamental. Sin embargo, se cantaba sin percibir que se estaba compartiendo un contenido político. Que se escurra el contenido, aunque estas canciones no se canten con un objetivo rebelde o con compromiso social, igualmente es un factor importante a tener en cuenta.

En este sentido, señala Middleton que la significación de las letras está gobernada fundamentalmente no por su denotación manifiesta sino por su uso de convenciones, las cuales, a su vez, están organizadas conforme a sus géneros musicales.²⁵ Se puede decir así que, en las canciones de *proyección folklórica* de este estilo, más allá de no nominar asuntos políticos en su mayoría, el contenido social se cuela a partir de las convenciones relatadas en la narración, en el discurso de la canción.

Pero hay otro folclore que es el que desde 1965 va volviéndose más común y popular (consagrando el triunfo de este estilo en 1969), que es el folclore rebelde, a veces panfletario, que se compone de artistas y audiencias críticos, inconformes, desfasados de las normas, transgresores, que llamaremos “folclore de interpelación social”. Este tiene su fundamento teórico en la conformación del Movimiento Nuevo Cancionero (MNC) en 1963 y la realización de un Manifiesto a modo de lanzamiento.

Este folclore legitimado desde entonces (que tiene a Atahualpa Yupanqui y Buenaventura Luna como referentes tradicionales) es ideológicamente diverso, y propone grandes discusiones, no como el primero que aparece más homogéneo. Otra diferencia sustancial es que, a diferencia del folclore de telurismo comprometido, el folclore de interpelación social tiene un objetivo claro en la canción, otorgar un sentido en pos de una finalidad, de una meta. A pesar de la “evolución” lineal, temporal (uno más popular durante el final de los cincuenta y los primeros sesenta, y otro de

24 Atahualpa Yupanqui, *El Arriero* / *A Orillas del Yi*, Argentina: Odeón, 1944. Shellac 10" 78 RPM, Lado A.

25 Richard Middleton. *Studying Popular Music* (Londres: McGraw-Hill Education, 1990), 228.

mayor escucha desde mediados de los sesenta en adelante), existieron muchísimos híbridos.

Identidad política: breve definición y tres dimensiones

En este artículo se utilizará una definición de identidad política elaborada por Gerardo Aboy Carlés. A partir de un estudio pormenorizado de definiciones posestructuralistas, el autor sintetiza que la identidad política es:

[...] el conjunto de prácticas sedimentadas, configuradoras de sentido que establecen, a través de un mismo proceso de diferenciación externa y homogeneización interna, solidaridades estables, capaces de definir, a través de unidades de nominación, orientaciones gregarias de la acción en relación a la definición de asuntos públicos. Toda identidad política se constituye y transforma en el marco de la doble dimensión de una competencia entre las alteridades que componen el sistema y de la tensión con la tradición de la unidad de referencia [...]. El concepto de identidad debe ser concebido en la perspectiva de un devenir, pues sólo desde ésta la transformación e incluso la mutación pueden advertirse.²⁶

De esta manera, para el autor la identidad aparece tras la articulación de tres dimensiones básicas. La idea de la alteridad, la diferenciación externa a partir de la consolidación de un exterior constitutivo, la idea de la representación, o un conjunto de cuestiones que hacen a la homogeneización interna, a la generación de una frontera interna, entre las que se encuentran la ideología, los liderazgos políticos, los símbolos y las espacialidades, pero además, la identidad necesita articularse en torno a un enfoque sobre la tradición, es decir, a través de un juego de olvido y memoria que aporten a la configuración de un futuro colectivo. Dicho esto, es momento de ver cómo estas dimensiones de la identidad se articularon en el campo de la música popular folclórica.

La dimensión de la alteridad

Ya se ha dicho que durante el periodo coexistieron dos formas del folclore. El folclore de telurismo comprometido antagonizaba con lo inauténtico, en una reivindicación de lo nacional. Contrastaba con toda forma estética o ética que se

²⁶ Gerardo Aboy Carlés. *Las dos fronteras de la democracia argentina: la reformulación de las identidades políticas de Alfonsín a Menem* (Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 2001), 54.

percibiera como foránea, oponiendo su identidad a la articulada en los ámbitos del tango y del rock. Incluso Juan José Hernández Arregui hacia 1957 consideraba que “[...] el tango era el aspecto triste de ese cosmopolitismo carente de raigambre nacional”.²⁷ Este folclore es una clara continuidad del primero reivindicado por los intelectuales orgánicos de un régimen político, el de la Generación del Centenario. Estas canciones de este espectro político del género en su mayoría romantizaban las escenas de la vida cotidiana de los distintos lugares del país, hablaban de su belleza natural y su idiosincrasia, sin nombrar las desgracias, las injusticias y las opresiones. La definición de los límites de este folclore dejaba fuera a los inmigrantes (y a toda forma de extranjería).

El otro tipo ideal expuesto, el folclore de interpelación social, antagonizaba con las élites opresoras, nacionales e internacionales, en otro tipo de traducción de lo nacional que tenía que ver con el tipo de esencia popular que el país emanaba en las personas, un proyecto de solidaridad y compromiso con un ideal de revolución y novedad a veces, o de defensa de la tradición y las costumbres argentinas en otras ocasiones.

El cancionero que caracterizaba este segundo folclore generó una inmersión en política de un conjunto heterogéneo de jóvenes, que a la par de su inserción en esferas militantes tradicionales como la de las organizaciones políticas o sociales, constituyeron su antagonismo a partir de las letras de las canciones y sus artistas. El folclore de interpelación social sugiere dos formas claras de percibir el antagonismo que hacen a la identidad juvenil del periodo que aquí se separan para su análisis pero que deben verse en su superposición.

Durante el proceso de radicalización, fue compuesta a pedido la obra integral *Montoneros*.²⁸ En esta se nominaba desde el peronismo revolucionario un conjunto de enemigos externos y a su vez un enemigo interno. El colectivo de pertenencia es nombrado con diversas palabras: el pueblo, la gente, los compañeros, los obreros peronistas. El de oposición en cambio es nombrado con términos más genéricos aún: “la oligarquía, la dictadura, los monopolios extranjeros (no los nacionales), la antipatria”. Pero en el borde se ubica el enemigo “interno”: “las burocracias conciliadoras”, o “los que negocian”.²⁹

Por otra parte, *El Inglés* es una obra integral de 1973 (aunque recién grabado como disco en 1983) compuesta desde el peronismo tradicional.³⁰ Se aprecia en esta

27 Terán, *Nuestros Años Sesenta*, 140.

28 Huerque Mapu y Nicolás Casullo. *Montoneros*, Argentina: Ediciones Lealtad, 1974, LP Vinilo.

29 Molinero, *Militancia de la Canción*, 374

30 Cuarteto Zupay y José Soriano, *El Inglés*, Argentina: Philips, 1983, LP Vinilo.

[...] la posición económica de las clases dominantes como razón de antagonismo, al explicarse sobre los que, por intereses, comprometen la independencia (o aseguran la dependencia). El enemigo es el extranjero, inglés, pero en el bando propio los traidores.³¹

Otra obra integral, que como afirma Ana Trucco Dalmas,³² fue muy interpretada en los años setenta en las peñas es el *Cancionero de la Liberación*, cuyas canciones y autores se situaban cerca de la narrativa del peronismo revolucionario.³³ En estas obras se delinea como antagonista a la oligarquía, la dictadura, la antipatria. Por otra parte, se exalta la figura de un enemigo “Interno” (“las burocracias conciliadoras”, o “los que negocian”) y uno “Externo” (los monopolios extranjeros).

En las izquierdas, el antagonismo refiere a distintos periodos de las canciones. Por un lado, el Patrón, el Estanciero, el Poderoso, el Rico, el Capataz. Estos enemigos aparecen en “Tabacalera”, “Madera Blanda”, “Yo soy de Aquel Pago Pobre”, “Coplas del Pobre”, “Que la Tortilla Se Vuelva”, “A Desalambrar”, “Orejano”, “Yo soy el Dueño de Todo”, “Luche y Luche”, o “Fundamento Coplero”.³⁴ Un enemigo distinto aparece en “No sé por qué Piensas Tú”, “Coplara del Prisionero”, “Me Gustan Los Estudiantes”, “La Carta”, “Hombres de hierro”, que puede ser el Carcelero, el Soldado, las Fuerzas Armadas, o la Policía.³⁵ Finalmente, otras nominaciones interesantes: La Alianza Para

31 Molinero, *Militancia de la Canción*, 348

32 Ana Belén Maravillas Trucco Dalmas, “Cantar la revolución, crear una tradición. La música y el canto colectivo en la formación de culturas políticas revolucionarias. Argentina 1970-1976”, *Prohistoria. Historia, políticas de la historia* 32 (2019): 183-210.

33 VVAA, *Cancionero de la Liberación*, Argentina: Finkel, 1973, LP Vinilo.

34 Eduardo Falú, “Tabacalera”, en *Tabacalera / La Cuartelera*, Eduardo Falú, Argentina: T.K. 1955, Shellac 10” 78 RPM, Lado A; Víctor Heredia, “Madera blanda”, en *Gritando Esperanzas*, Víctor Heredia, Argentina: RCA, 1968, LP Vinilo, Lado B surco 3; Carlos Di Fulvio, “Yo soy de aquel pago pobre”, en *Canto con Guitarra*, Carlos Di Fulvio, Argentina: RCA, 1960, LP Vinilo, Lado A surco 5; Horacio Guarany, “Coplas del pobre”, en *Hombre y cantor*, Horacio Guarany, Argentina: Carmusic. 1971, LP Vinilo, Lado B surco 3; Quilapayún, “Que la Tortilla se Vuelva”, de Chico Sánchez Ferlosio, en *X Viet-Nam*, (Chile: Jota Jota. 1968, LP Vinilo, Lado A surco 2); Daniel Viglietti, “A desalambrar”, en *Canciones para mi América*, Daniel Viglietti, Francia: Le Chant Du Monde. 1968, LP Vinilo, Lado A, surco 2; Los Olimareños, “Orejano”, de Anselmo Perdomo y Osiris Rodríguez, en *Orejano / A Orillas del Olimar / Serenata Borracha / La Ariscona*, (Uruguay: Tonal. 1965, EP Vinilo, Lado A surco 1); Horacio Guarany, “Yo soy el Dueño de Todo”, en *Ídolo del Pueblo*, Horacio Guarany, Argentina: Philips, 1971, LP Vinilo, Lado A surco 6; Horacio Guarany, “Luche y luche”, en *Luche y luche*, Horacio Guarany, España: Philips. 1977, LP Vinilo, Lado A surco 1; Mercedes Sosa, “Fundamento Coplero”, de Ángel Ritro y Raúl Mercado, en *El grito de la tierra*, (Argentina: Philips, 1970, LP Vinilo, Lado A surco 3).

35 Horacio Guarany, “No sé por qué Piensas tú”, de Horacio Guarany y Nicolás Guillén, en *Hombre y cantor*, (Argentina: Carmusic. 1971, LP Vinilo, Lado B surco 2); Horacio Guarany, “Coplara del prisionero”, *El Corralero*, Horacio Guarany, Argentina: Philips. 1966, LP Vinilo, Lado A surco 3, Mercedes Sosa, “Me Gustan los Estudiantes” y “La carta”, de Violeta Parra, en *Homenaje a Violeta Parra*, (Argentina: Phillips. 1971, LP Vinilo, Lado A surco 5 y Lado B surco 2); León Gieco, “Hombres de hierro”, en León Gieco, *León*

el Progreso, y El Imperio, en la obra integral *El cóndor vuelve*, y la Justicia, en “Chacarera del Expediente”.³⁶

Dimensión de la representación: el ritual y la ideología

La reconstrucción del espacio de las peñas folclóricas rosarinas realizada no tiene pretensiones antropológicas, sino que busca describir esta espacialidad en la que se articulaba la identidad política a través de un ritual nocturno, que formó parte de la constitución de una frontera interna de esta identidad. Se piensa a la peña como ritual, como un conjunto de prácticas, actos, estéticas, códigos, repetidos en el tiempo que permiten una relación de familiaridad a sus participantes, una secuencia de actividades que devienen un espacio tiempo por fuera de lo cotidiano.

Para Alexandra Álvarez Muro, se trata de “[...] prácticas sociales simbólicas que tienen por objeto recrear a la comunidad, reuniéndola en la celebración de un acontecimiento. El rito revive la cohesión del grupo y por lo tanto también contribuye a la construcción de su identidad”.³⁷ Según la autora, los rituales aparecen como un puente entre el individuo y la sociedad que permite la comunicación. Aquí se los piensa como representaciones colectivas que expresan realidades colectivas, maneras de actuar que surgen en la reunión de un grupo y que mantienen o rehacen ciertas situaciones mentales de ese grupo.³⁸ En Emile Durkheim, el rito es concebido como un recurso cohesionador y transmisor de valores sociales a través de un estado de efervescencia colectiva.³⁹

Por su parte, Gabriela Bravo Chiappe y Cristian González Farfán sugieren que las peñas folclóricas fueron:

[...] recintos que operaban en un local fijo y cuyo componente invariable era la presentación en vivo de un artista o conjunto en una tarima o escenario [...] no pretenden

Gieco, Argentina: Music Hall. 1973, LP Vinilo, Lado A surco 5.

36 Mercedes Sosa y Gloria Martín, “El cóndor vuelve”, de Armando Tejada Gómez y Eduardo Aragón, en *Si Se Calla El Cantor*, (Venezuela: Phillips. 1973, LP Vinilo, Lado A surco 4); Gustavo Leguizamón, “Chacarera del Expediente”, en Gustavo Leguizamón “El Cuchi Leguizamón”, Argentina: Phillips. 1965, LP Vinilo, Lado B surco 2.

37 Alexandra Álvarez Muro. *Cortesía y descortesía: teoría y praxis de un sistema de significación*. (Estudios de lingüística del Español, 2007).

38 Emile Durkheim. *Las reglas del método sociológico*. (México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2001 [1895]), 8.

39 Diego Lorente Fernández. “Una discusión sobre el estudio del ritual como ‘espejo’ privilegiado de la cultura”. (*Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana* 3, nro. 6 (2008): 2.

ser lugares lujosos ni con grandes brillos, sino más bien acogedores; su mobiliario es sencillo y funcional. En general, su estructura se asemeja a la de una casa donde vive una numerosa familia, en la que existe intimidad y confianza. El decorado evoca diferentes rincones de nuestro territorio, siempre conservando la sobriedad [...] estos elementos se conjugan para crear la atmósfera ideal que permita a la música calar más hondo en el público. [...] en la década del '60 se produce una síntesis de propuestas estéticas musicales provenientes del extranjero y también edificadas en el país. Las peñas, en ese contexto, emergen como espacio de difusión de artistas excluidos por la industria, que privilegia aquella música que multiplica las ganancias económicas.⁴⁰

José Luis Torres, compilador y coleccionista del ámbito del folclore rosarino, sugiere que las peñas eran creadas por cantores, que probablemente tenían su propio espacio. El evento de “salir a la peña” en general era algo del centro de la ciudad. Esto hacía que más allá de que fueran todo tipo de personas, fueran en su mayoría de clase media, al ser habitantes casi siempre del centro de la ciudad.

Era un espacio abierto a todo el mundo, con ingreso libre y gratuito. Muchas veces, además de números musicales, los había de humor y de poesía. La guitarra era comunitaria y pasaba de mano en mano, y a veces participaba algún músico con bandoneón, otro con bombo y en algunas ocasiones se sumaban otros instrumentos de cuerdas, como violas y violines. Se sugiere que las peñas eran solidarias entre ellas, y si alguna se quedaba sin vino o empanadas se recurría a las peñas amigas que la “sacara del paso”.⁴¹

Respecto a la cantidad de espacios, dice José Luis que no sabe si “otra ciudad del país llegó a tener la cantidad de peñas que cobijó Rosario en esos tiempos”. Y al respecto agrega Rubén D'Assoro, dueño de peñas durante los años ochenta, que “fue un fenómeno social, sí o sí se hablaba de la Peña, estés donde estés ibas a la peña”.⁴²

Rubén sugiere que hay un cambio en lo que sucede en estas a partir del comienzo de la radicalización. Hacia los sesenta a la peña se iba en principio a cantar, tomar un vino con amigos y a hablar. Así es que se daban tal vez, a veces, discusiones políticas, o se impregnaban nociones políticas a partir de las canciones. Se la puede entender como un espacio de socialización. Hacia los setenta, en cambio, la juntada en la peña

40 Cristian González Farfán y Gabriela Bravo Chiappe. *Ecos del tiempo subterráneo: Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)* (Santiago: Lom Ediciones, 2009), 17-18.

41 José L. Torres, “Las peñas de Rosario - 1970 - A los caños - Laprida 553,” Facebook, 17 de mayo de 2020. Consultado el 29 de julio de 2025.

42 Rubén D'assoro, (peñero), entrevista personal con el autor, enero de 2024.

era a modo de lucha social.⁴³ Esta peña entonces funcionaba como espacio de encuentro casi militante, un espacio seguro para el discurso comprometido.

Cuestiones formales

A través de los distintos relatos, se han reconstruido nociones acerca de dos Momentos de la Peña: “cuando cerraba la puerta empezaba ‘la peña real’. La reunión más importante se daba cuando se cerraba la parte ‘oficial’, y nos quedábamos hasta tipo 4, 5 de la mañana”. El espacio era verdaderamente juvenil pues sus concurrentes tenían entre veinte y treinta años. Tras la pregunta sobre la descripción estética del evento, se respondió que “a las peñas en general ibas bien vestido, pero por la costumbre de la época, no por otra cosa”.⁴⁴ Esta caracterización tiene que ver con el periodo de los años 1960. Al llegar los momentos de mayor politización del espacio (y esto no es un punto de acuerdo entre distintos *peñeros*), Enrique Llopis, reconocido cantautor del periodo y *peñero*, señala que la vestimenta que cualquier participante de la peña solía usar era toda negra. Esto tenía, según el entrevistado, el sentido de la publicidad del espacio. En la peña no importaba lo que se era afuera de ella pues adentro la gente se vestía como iguales.⁴⁵

Al ser lugares de espectáculo folclórico, se iba en principio a escuchar y a cantar. Había muy buenos cantores por lo que mucha gente solo escuchaba, aunque se dice que usualmente todos los participantes se animaban. También muchos participantes utilizaban el espacio para “conocer chicas y chicos”. Era muy común salir con amigos “y ver si podía pasar algo”. Así, se piensa este recinto como uno en el que se buscaba divertirse, pasarla bien con amigos. Tomar “unos vinos” era obligatorio. Mónica Billoni, en su entrevista, señala que se tomaba un vino casi siempre malo en un pingüino, y nunca cerveza, aunque a veces sí algún trago. La comida no iba más allá de unas (“ricas”) empanadas, que se servían mientras se charlaba con la gente y se contaban y escuchaban anécdotas.⁴⁶ En otra entrevista, el recuerdo es de un buen vino en damajuana.

El espacio de la peña solía estar lleno de símbolos, elementos cohesivos de la identidad, usualmente patrios. En el caso particular rosarino, este decorado consistía en cuadros de caudillos, alguna caja vidalera, algún sable cruzado, un bombo, las paredes pintadas donde se veía un rancho o alguna guitarra, alguna guampa de vaca,

43 Rubén D’assoro, (peñero), entrevista personal con el autor, enero de 2024.

44 José Luis Torres, (peñero), entrevista personal con el autor, diciembre de 2023.

45 Enrique Llopis, (músico, peñero), entrevista personal con el autor, enero de 2024.

46 Mónica Billoni, (intelectual, peñera), entrevista personal con el autor, diciembre de 2023.

y tal vez alguna que otra cosa de vestimenta de indígena, y todo esto marcaba el tono de lo que sería el evento nocturno.

Cuestiones subjetivas

La peña puede ser analizada como Jürgen Habermas analiza los salones en la Francia pre-revolucionaria. El espacio público habermasiano es un espacio de discusión y crítica sustraído de la influencia del Estado en donde los flujos de comunicación quedan filtrados y condensados en opiniones públicas en torno a un tema específico, es un espacio donde las diferencias de estatus se evaporan, lo que permite la aparición de una nueva subjetividad.⁴⁷

José Luis Torres en su entrevista cuenta que en las peñas conoció “amigos que al salir por la puerta perdían su identidad, no se preguntaba quién era, ni dónde trabajaba o si estaba casado, eran amigos nuestros y nos unía el gusto por compartir una noche de canciones y amistades forjadas al calorcito de nuestra música”. Afuera,

la calle estaba dura, mucho milico, mucho cuartito azul y los rumores asustaban. Pero allí adentro era otro mundo. Incluso había un compañero homosexual al que se lo respetaba en la peña, cosa que en aquella época no sucedía en otros espacios. Fue asesinado posteriormente en el contexto de violencia. A su vez, no había drogas en las peñas, sí las había afuera.⁴⁸

En el mismo orden, en una época de intenso machismo, había una igualdad radical en el hecho artístico. Hombres y mujeres tenían el mismo derecho a subir al escenario, a agarrar la guitarra y cantar, a participar de la peña. Una última cuestión es que la peña aparecía como dispositivo pedagógico, como recinto articulador de muchas personas que llegaban a Rosario de lugares diversos, y a partir de su muestra y escucha se lograba un común aprendizaje de la historia y de vocabularios otros.

Ideología: peña como trinchera institucional

Se puede decir que la peña funcionó como trinchera institucional, en que se trató de articular una ideología contrahegemónica que, a pesar de no haber sido maniobrada por actores partidarios, sin embargo, en ella se insertaron elementos

47 Jürgen Habermas. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1994), 335.

48 José Luis Torres, (peñero), entrevista personal con el autor, diciembre de 2023.

contrahegemónicos que perfilaron la constitución de una ideología particular. En el marco de la peña como espacio ritual, se dieron una serie de actos que no son una confirmación de la ideología dominante, sino que la ponen en tela de juicio, actos que constituyen una subjetividad contrahegemónica, en este caso juvenil.

La articulación ideológica en el campo del folclore fue muy potente, pues “[...] en todo campo hay ciertas instancias que tienen ese poder de seleccionar, de elegir, de reconocer y hasta de consagrar”.⁴⁹ En el folclore, además de revistas especializadas, audiciones de radio y TV y los festivales como Cosquín, esas instancias de consagración se daban en las peñas.

En la peña en particular, y en el conjunto más general de los recintos en que sonaba el folclore, aparece un gran conjunto de canciones que aquí se recuperan para mostrar primero lo que Molinero señala como el cuasi-decálogo de la canción militante, pero además otros temas que configuran y articulan este campo cultural de la izquierda. Cabe aclarar que las canciones que serán expuestas a continuación no son todas las canciones que se escuchaban e interpretaban en la peña. Estas son algunas de las que contribuyen a la manifestación y articulación de la identidad política juvenil a la que se hace referencia en este artículo.

Cuando se habla de este cuasi-decálogo se hace referencia al Americanismo, la idea de América Latina Unida, en lo cultural primero, y social y políticamente luego.⁵⁰ Algunas canciones y obras repetidas en las peñas que traen a colación este tema son “Canción con Todos”; *América Joven* (I, II y III); “Los Pueblos Americanos”; “Patria Dividida”; “Canto al Sueño Americano”; “Soldado de tu rebelión”; “El cóndor vuelve”.⁵¹ También es parte de este listado la idea de un futuro revolucionario como probable y cercano: “Hermano Dame tu Mano”; “Zamba del Riego”; “Hasta la Victoria”; “Zamba del Nuevo Día”; “Cuando Tenga La Tierra”; “Zamba para no morir”; “Habitante”; “Dulce Madera Cantora”; “Campesino has de traer el Sol”; “Montoneros”.⁵² Otro tema

49 Claudio Díaz, “El festival de Cosquín como espacio de disputas simbólicas”, en *Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios*. Comp. Ana María Dupey, (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: s/e, 2018), 104.

50 Molinero, *Militancia de la Canción*, 175.

51 César Isella, *América Joven* Vol. I, Argentina: Philips. 1969, LP Vinilo; César Isella, *América Joven* Vol. II, Argentina: Philips, 1970. LP Vinilo; César Isella, *América Joven* Vol. III, Argentina: Philips. 1972. LP Vinilo; Mercedes Sosa, “Los Pueblos Americanos”, de Parra, Violeta, en *Homenaje a Violeta Parra*, (Argentina: Phillips. 1971, LP Vinilo, Lado B surco 6); César Isella, “Patria Dividida”, de Pablo Neruda y César Isella, en *América Joven* Vol. III, (Argentina: Philips. 1972. LP Vinilo, Lado A surco 2); Eduardo Falú, “Canto al Sueño Americano”, de Eduardo Falú y Jaime Dávalos, en *Canto al Sueño Americano*. (Argentina: Phillips. 1971, LP Vinilo, Lado A surco 1).

52 Mercedes Sosa, “Hermano Dame tu Mano”, de Jorge Sosa, en *Traigo un pueblo en mi voz*, (Argentina: Phillips. 1973, LP Vinilo, Lado A surco 3); Mercedes Sosa, “Zamba del Riego”, de Oscar Matus y Armando

central es la reinterpretación o denuncia social, a veces generalizada y a veces de eventos concretos: “El Arriero”; “Las Preguntitas Sobre Dios”; “Tabacalera”; “Canto A Rosario”; “Fuego en Animaná”; “Chacarera del Expediente”.⁵³

Dos temas señalados por Molinero resultan interesantes en un análisis pormenorizado de la identificación política en la música: uno es el “Pacifismo Combatiente”, es decir la doble justificación de la violencia, justificada o no según quien la ejecutara y otro es la “Inmortalidad del Combatiente”. Muchas canciones expresan una necesaria glorificación, cuasi religiosa, del que muere o se sacrifica en función de una causa popular. Sobre el primero, hay muchas canciones peñeras, como “La Tregua”;⁵⁴ “Las voces de los Pájaros de Hiroshima”;⁵⁵; “Si un hijo quieren de mí”;⁵⁶ “El cóndor vuelve”; “Unidos”.⁵⁷ Sobre el segundo, “Romance de María Pueblo”,⁵⁸ “Plegaria a un Labrador”;⁵⁹ “Che Salvador”;⁶⁰ “Y caen”;⁶¹ “El Inglés” (obra integral); “Zamba para no Morir”; “Por Una vida de canto”.⁶²

Tejada Gómez, en *Canciones con fundamento*, (Argentina: El Grillo. 1965. LP Vinilo, Lado A surco 1); Mercedes Sosa, “Hasta la Victoria”, de Aníbal Sampayo, en *Hasta la victoria*, (Argentina: Phillips. 1972. LP Vinilo, Lado A surco 6); Cuarteto Vocal Zupay, “Zamba del Nuevo día”, de Armando Tejada Gómez y Oscar Cardozo Ocampo, en *Folklore sin mirar atrás*. (Argentina: Trova. 1967. LP Vinilo, Lado A surco 3); Mercedes Sosa, “Cuando tenga la Tierra”, de Daniel Toro y Ariel Petroccelli, en *Traigo un pueblo en mi voz*, (Argentina: Phillips. 1973, LP Vinilo, Lado A surco 1); Mercedes Sosa, “Zamba para no Morir”, de Hamlet Lima Quintana, Norberto Ambros y Héctor Rosales, en *Yo no canto por cantar*. (Argentina: Phillips. 1966. LP Vinilo, Lado A surco 1); Contracanto, “Habitante”, de Carlos Fredy y Carlos Berlanga, en *Yo te Nombro*. (España: Movieplay. 1978. LP Vinilo, Lado B surco 3); Víctor Heredia, “Dulce Madera Cantora”, en Víctor Heredia. *De donde soy*, Argentina: Microfon. 1971. LP Vinilo, Lado B surco 4; Víctor Heredia, “Campesino has de traer el sol”, en Víctor Heredia. *Bebe en mi cántaro*, Phillips. 1975. LP Vinilo, Lado B surco 4.

53 Atahualpa Yupanqui, “Preguntitas Sobre Dios” en Atahualpa Yupanqui. *Preguntitas Sobre Dios*, Francia: Le Chant Du Monde. 1969. LP Vinilo, Lado A surco 1; Eduardo Falú, “Canto a Rosario, en *Coronación del Folklore* Vol. II, (Argentina: Philips, LP Vinilo, Lado B surco 2); César Isella, “Fuego en Animaná” en César Isella. *A José Pedroni*, Argentina: Philips. 1972. LP Vinilo, Lado B surco 5.

54 Patricio Manns, “La tregua” en “La tregua / El cautivo De Til-Til”. Chile: CBS. 1965. Simple Vinilo, Lado A;

55 Horacio Guarany, “Las voces de los pájaros de Hiroshima”, en Horacio Guarany. *El Potro*, Argentina: Philips. 1970. LP Vinilo, Lado B surco 1.

56 Ritro, Ángel y Castillo, Leonardo. “Si un hijo quieren de mí” en Mercedes Sosa, *Traigo un Pueblo en mi voz*, Argentina: Phillips. 1973. LP Vinilo, Lado B surco 4.

57 Hernán Figueroa Reyes, “Unidos”, de Oscar Valles y Hernán Figueroa Reyes, en *El Combate de San Lorenzo*, (Argentina: CBS. 1969. LP Vinilo, Lado B surco 6).

58 Barros, Pocha y Palmer, Roberto, “Romance de María Pueblo” en Ginamaría Hidalgo, *Romance de María Pueblo*, España: Microfon. 1973. Simple Vinilo, Lado A.

59 Víctor Jara, “Plegaria a un Labrador” en Víctor Jara. *Plegaria A Un Labrador / Te Recuerdo Amanda*, Chile: Jota Jota. 1969. Simple Vinilo, Lado A.

60 César Isella “Che Salvador”, de César Isella y Eduardo Mazo, en *América Joven* Vol. III, Lado A surco 3.

61 César Isella, “Y Caen”, en César Isella. *América Joven* Vol. III, (Argentina: Philips. 1972. LP Vinilo, Lado A surco 4).

Hacia el final del periodo se dejaron de lado, en la creación, y se priorizaron en la circulación (aunque no excluyentemente) los otros temas, para proponer sólo la función política como único destino y uso del canto. Es la síntesis del intento de formulación de una subjetividad que debe “jugársela”, la propuesta de acción explícita por la liberación como mandato y obligación expresada en la canción folclórica popular: “El cóndor vuelve”; “Si se calla el Cantor” o “Luche y Luche” son expresión de esto.⁶³

Otros temas quedaron por fuera de este cuasi-decálogo, sin embargo, es pertinente traerlos en pos de completar la escena. Uno es lo que se podría llamar el anhelo de libertad: libertad en esta configuración identitaria es igualable a la liberación, a la emancipación, a soberanía. Es una libertad colectiva, no individual. “Para el Pueblo lo que es del Pueblo”; “El cóndor vuelve”; “En el País de la Libertad”; “Alcen La Bandera”; “El Inglés” (obra integral), son obras que pueden tenerse en consideración.⁶⁴ La idea de fraternidad, de hermandad, también aparece en las canciones. Un hermano como familia ideológica, no sanguínea, como semejante, como compañero: “Hermano”; “Vamos Hermano”; “Canción del derrumbe indio”; “Canción Con Todos”; “Pero Se Viene”, son ejemplos claros.⁶⁵

Otro tema que es muy notorio en las letras de esta música popular es la nominación y reivindicación de oficios precarios. Existió una ampliación del conocimiento popular de las desigualdades y las opresiones a partir de la canción. Estas trataban sobre el peón de campo y de estancia; el arriero; el molinero; el labriego y el labrador; el cosechero; el zafrero, la lavandera. Incluso el Nuevo Cancionero produjo una obra integral sobre el peón golondrina, llamada *Los Oficios de Pedro Changa*.⁶⁶

62 Contracanto, “Por una vida de canto”, de Carlos Fredy y Carlos Berlanga, en *Yo te Nombro*, (España: Movieplay. 1978. LP Vinilo, Lado A surco 2).

63 Horacio Guarany, “Si se calla el cantor”, en Horacio Guarany. *El Potro*, Argentina: Philips. 1970. LP Vinilo, Lado B surco 2

64 Piero, “Para el pueblo lo que es del pueblo”, de Piero y José Tcherkaski, en *Para el pueblo lo que es del pueblo*, (Argentina: RCA Víctor. 1973. LP Vinilo, Lado A surco 5); León Gieco, “En el país de la libertad”, en León Gieco, *León Gieco*, Argentina: Music Hall. 1973, LP Vinilo, Lado A surco 1; Mercedes Sosa, “Alcen la Bandera”, de Ariel Ramírez y Félix Luna, en *Cantata Sudamericana*, (Argentina: Phillips. 1972. LP Vinilo, Lado B surco 4).

65 Mercedes Sosa, “Hermano”, de Carlos Guastavino y Hamlet Lima Quintana, en *Hermano*, (Argentina: Phillips. 1966. LP Vinilo, Lado A surco 1); Hernán Figueroa Reyes, “Vamos Hermano”, de Oscar Valles, en *El Combate de San Lorenzo*, (Argentina: CBS. 1969. LP Vinilo, Lado B surco 2); Mercedes Sosa, “Canción del Derrumbe Indio”, de Fernando Figueredo Iramain, en *Yo no canto por cantar*, (Argentina: Phillips. 1966. LP Vinilo, Lado A surco 2); Piero, “Pero se viene”, de Piero y José Tcherkaski, *Pero se viene*, (México: CBS. 1971. Simple Vinilo, Lado A).

66 Armando Tejada Gómez y Los Trovadores. *Los Oficios de Pedro Changa*. Argentina: CBS Records. 1967. LP Vinilo.

Finalmente, no hay que dejar de mencionar que diversas canciones peñeras abogaban por la reforma agraria. Estas canciones lograron gran interpelación a partir de la pre-concepción de la Patria Grande o la Patria Americana. Algunos ejemplos son “Cuando tenga la tierra”; “Campesino, has de traer el sol”; “Campesinos del norte”, o el “Triunfo agrario”.⁶⁷

La dimensión del enfoque sobre la tradición

Como ya se ha dicho, toda identidad política se constituye y se transforma en el marco de la tensión con la tradición de la unidad de referencia.⁶⁸ Para pensar los fenómenos culturales, Raymond Williams propuso el concepto de tradición selectiva.⁶⁹ Este concepto sugiere que a pesar de la existencia de infinitas prácticas que componen el pasado, se construyen significados y valores alrededor de la selección de algunas de estas que se muestran “tradicionales”. Esta construcción ficticia tiene que ver con las necesidades y los intereses durante el momento en que se elabora el discurso sobre la tradición. Esa fue la tarea realizada por las diferentes variantes del espectro folclórico durante este periodo. Molinero señala como un punto del decálogo de la canción militante del periodo a la reinterpretación histórica, y en ella enmarca aquellas canciones que no tratan una temática histórica en modo tradicional sino apuntando al “perdedor”, y para su rescate o resignificación.⁷⁰ A través de ello promueven centralmente una actitud determinada para el presente.

Dos grandes líneas componen esta reapropiación del pasado. Una que reivindica la corriente historiográfica del revisionismo histórico (con sus grandes debates que se llevaron adelante en este periodo incorporados, en que la música popular folclórica fue protagonista), y una que va más bien hacia la reivindicación de la figura del indio y el indigenismo. Nuevamente, esta distinción es analítica, pues en la constitución de la identidad política lo que interesa aquí es el solapamiento de estas líneas. En la misma peña, sonaban canciones revisionistas y canciones indigenistas. A pesar de la selección distinta del pasado y el juego de recuerdo y olvido, existía una convivencia que fue unificando el sentido, que fue homogeneizando a esta subjetividad política.

67 León Gieco, “Campesinos del Norte”, en León Gieco. *León Gieco*, Argentina: Music Hall. 1973. LP Vinilo, Lado B surco 3; Alfredo Zitarrosa, “Triunfo agrario”, en Alfredo Zitarrosa. *Zitarrosa en la Argentina*, Argentina: Microfon. 1973. LP Vinilo, Lado B surco 1.

68 Aboy Carlés, “Las dos Fronteras de la Democracia”, 54.

69 Raymond Williams. *Marxismo y literatura* (Barcelona: Península, 1980), 196.

70 Molinero, *Militancia de la Canción*, 135.

El revisionismo, en sus diferentes versiones, fue la disputa con el fantasma de la historiografía decimonónica y en primer lugar con la obra de Bartolomé Mitre.⁷¹ La idea síntesis fue la de pensar a las figuras del Federalismo del siglo XIX como representantes de una minoría excluida de derechos y libertades en el marco de la entrega de la naciente nación al monopolio extranjero.⁷² Para Matías Díaz, se destacaron en el periodo dos obras revisionistas: *El Chacho, vida y muerte de un caudillo*, de Jorge Cafrune en 1965,⁷³ en alusión al caudillo riojano Chacho Peñaloza, y la obra integral *Los caudillos* de Félix Luna y Ariel Ramírez de 1966, en que Artigas, Alem (de manera controversial), Francisco Ramírez, Facundo Quiroga, Juan Manuel de Rosas, el Chacho Peñaloza y Felipe Varela son protagonistas.⁷⁴

La propuesta de una parte del peronismo tradicional, sintetizada en el libro *Folklore Argentino y Revisionismo Histórico* de Rodolfo Ortega Peña y Eduardo Luis Duhalde, tuvo que ver con el análisis, la defensa y el realce del caudillo riojano Felipe Varela.⁷⁵ Este líder popular fue el significativo vacío que buscaron como encarnación heroica de la lucha de las clases oprimidas. En el libro, los autores buscaron mostrar cuál fue el rol de las clases trabajadoras del pasado contra el avasallamiento liberal británico, comparándolas con las clases trabajadoras de su presente, en relación al imperialismo norteamericano.⁷⁶ Estos intelectuales peronistas no acordaban con una de las piedras angulares de la corriente historiográfica del Revisionismo, el realce (excesivo para ellos) de la figura de Juan Manuel de Rosas, algo que sí hacía sin dudarlo “El Tigre” Roberto Rimoldi Fraga. “Argentino hasta la muerte”, canción peñera muy popular, trae ese imaginario de la época del centenario evitando entrar en los temas conflictivos de la política nacional.⁷⁷

Hay un conjunto de obras historicistas que deben ser tenidas en cuenta porque tuvieron la discusión durante el periodo. *La Independencia* (1966), cuyos textos fueron escritos por León Benarós, recorre los hitos de nuestra independencia mostrando las proezas de Belgrano (creando la bandera nacional), de Güemes (defendiendo el

71 Aboy Carlés, “Las dos Fronteras de la Democracia”, 140-141.

72 Matías Díaz, “El revisionismo dentro de la canción folclórica en Argentina (1955-1973)”, en *Actas XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia* (Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, 2011).

73 Jorge Cafrune. *El Chacho. Vida y muerte de un caudillo*, Argentina: CBS. 1965. LP Vinilo.

74 Ariel Ramírez y Félix Luna. *Los Caudillos*, Argentina: Philips. 1966. LP Vinilo.

75 Rodolfo Ortega Peña y Eduardo Luis Duhalde, *Folklore argentino y revisionismo histórico*. (Buenos Aires: Sudestada, 1967).

76 Díaz, “El revisionismo”, 6.

77 Roberto Rimoldi Fraga, “Argentino hasta la muerte”, en Roberto Rimoldi Fraga. *Romance del domador / Argentino hasta la muerte*, Argentina: CBS. 1971. Simple Vinilo, Lado B.

norte desde Salta), de San Martín (cruzando la cordillera), del almirante Guillermo Brown y su flota, y a su vez a manera de denuncia habla de la muerte de Mariano Moreno y de los idas y vueltas del Congreso de Tucumán.⁷⁸ *Romance de la muerte de Juan Lavalle* (1966), proyecto de Eduardo Falú y Ernesto Sabato, y *Canto Monumento a la Memoria del General Paz* (1968), de Carlos Di Fulvio, son obras que intentan ser una síntesis histórica, que muestran la complejidad de una figura importante de la independencia que en su devenir fue desechada al bando de los perdedores.⁷⁹ *Viva Güemes* (Figuroa Reyes y Benarós) es una obra muy reconocida por la belleza del canto de Hernán Figuroa Reyes y las letras de Luis Benarós. Exalta la figura de Güemes y de su grupo de guerreros gauchos.⁸⁰

Por fuera del revisionismo histórico, pero en el marco de la revisión de la historia desde el peronismo y en particular el peronismo revolucionario, hubo un reconocimiento de los propios símbolos y los mitos peronistas. En el “*Cancionero de la Liberación*” y la “*Cantata montonera*”, se construye una nominación de Evita y del levantamiento del General Valle desde el espectro político de la revolución.

Por otra parte, también podemos encontrar a la propuesta de la izquierda nacional. Retomando la apuesta de Atahualpa Yupanqui por esta visibilización de un invisible, fueron compuestas muchísimas canciones folclóricas en donde se recuperó al indio como sujeto político popular, en una revisión de la tradición que buscaba discutir la historia larga de nuestro país y nuestro continente. En las canciones de esta índole, “[...] los indios aparecen como un pueblo sufriente que, a la vez, es fuente de sabiduría”.⁸¹ Desde la década de 1940 se comenzó a utilizar un vocabulario que contenía palabras de pueblos originarios para algunos nombres. Es el caso de la peña de los Hermanos Ábalos en Buenos Aires llamada Achalay, y de algunos grupos como La Tropilla de Huachi-Pampa, Los Cantores de Quilla Huasi y Los Huanca Hua.

Esta revisión del pasado buscaba denunciar, trataba de hacer visible la injusticia de la matanza, la erradicación, la ampliación de las fronteras del naciente Estado-Nación, se quedaba en las canciones tristes y trágicas. Al ser Argentina un país en que los pueblos originarios se han establecido alrededor de todos sus rincones, distintas canciones recuperan esta figura como el sujeto subalterno popular del cual la canción debe ser expresión, en el norte o el sur del país.

78 Jorge Cafrune, *La Independencia*. Argentina: CBS. 1966. LP Vinilo.

79 Eduardo Falú y Ernesto Sabato. *Romance de la Muerte de Juan Lavalle*, Argentina: Phillips. 1965. LP Vinilo; Carlos Di Fulvio. *Canto Monumento. A la memoria del Brigadier General José María Paz (Doce capítulos de historia)*, Argentina: RCA. 1968. Vinilo, LP.

80 Hernán Figuroa Reyes. *Viva Güemes*, Argentina: CBS. 1971. LP Vinilo.

81 Karush, “Músicos en Tránsito”, 192.

Respecto al norte y en particular al noroeste, estamos hablando de lugares donde el indio fue asimilado y explotado. Exponen este tema “Caminito del Indio”, “Canción Para mi América”, “Quena”, “India Madre”, “Indio Muerto”, “Zamba del Chaguanco” y “Antiguo dueño de las flechas”.⁸² Se recupera del indio su sabiduría y resiliencia, olvidándose sus formas autoritarias y sus disputas entre sí.

Otras canciones de revisión indigenista usan la cosmovisión de los pueblos originarios del norte del país (y del imperio inca en general), tales como “Oración al sol”, que usa al sol como figura religiosa del Tawantinsuyu.⁸³ Respecto a las canciones sobre el Sur, hablan de lugares donde el indio fue “erradicado”. La presencia de los mapuches y de la campaña llamada “Conquista del Desierto” aparecen de manera muy frecuente, en canciones como “Triunfo de las Salinas Grandes”, “Pampas del Sur” o “Dorotea, La Cautiva”.⁸⁴

Muchas reivindicaciones nacionalistas, aquellas que hablaban del amor profundo sobre “la madre patria”, fueron polemizadas por las izquierdas, a partir del pensamiento de que los líderes nacionales fueron asesinos y violadores, refiriéndose por supuesto a las matanzas a pueblos originarios. Una muestra clara de este tipo de antinacionalismo implícito, es la obra integral *La Conquista del Desierto* de Carlos Di Fulvio.⁸⁵ Pero de la misma manera que el indigenismo y el nacionalismo constituyeron en algunos artistas dos polos opuestos, en otros convivieron.

En la música y en las peñas, esto tiene mucha visibilidad por algunos discos y canciones. *Mujeres Argentinas*⁸⁶ muestra el pasaje de la figura de Sosa como

82 Atahualpa Yupanqui, “Caminito del Indio”, en Atahualpa Yupanqui. *Caminito del Indio / Mangruyendo*. Argentina: Odeon. 1936. Shellac, 10”, 78 RPM, Lado A; Daniel Viglietti, “Canción Para mi América”, en Daniel Viglietti. *Canciones para mi América*, Francia: Le Chant Du Monde. 1968. LP Vinilo, Lado A surco 1; Mercedes Sosa, “Quena”, de Arsenio Aguirre, en *Yo no canto por cantar*, (Argentina: Phillips. 1966. LP Vinilo, Lado B surco 2); Eduardo Falú, “India madre”, de Eduardo Falú y César Perdiguero, en *Falú en París*, (Argentina: Polydor. 1963, LP Vinilo, Lado A surco 4); Mercedes Sosa, “Indio muerto”, de Gerardo López, en *La voz de la zafra*, (Argentina: RCA. 1962. Vinilo, Lado B surco 2); Mercedes Sosa, “Zamba del Chaguanco”, de Antonio Nella Castro e Hilda Herrera, en *Hermano*, (Argentina: Phillips. 1966. LP Vinilo, Lado B surco 1); Mercedes Sosa, “Antiguo dueño de las flechas”, de Ariel Ramírez y Félix Luna, en *Cantata Sudamericana*, (Argentina: Phillips. 1972. LP Vinilo, Lado A surco 3).

83 Mercedes Sosa, “Oración al sol”, de Ariel Ramírez y Félix Luna, en *Cantata Sudamericana*, (Argentina: Phillips. 1972. LP Vinilo, Lado B surco 2).

84 Las Voces Blancas, “Triunfo de las Salinas Grandes”, de Hamlet Lima Quintana y Norberto Ambrós, en “A través de un colorido”, (Argentina: Phillips. 1966. LP Vinilo, Lado B surco 2); Mercedes Sosa, “Pampas del Sur”, de Ariel Ramírez y Félix Luna, en *Cantata Sudamericana*, (Argentina: Phillips. 1972. LP Vinilo, Lado A surco 4); Mercedes Sosa, “Dorotea, la cautiva”, de Ariel Ramírez y Félix Luna, en *Mujeres Argentinas*, (Argentina: Phillips. 1969. LP Vinilo, Lado A surco 4).

85 Carlos Di Fulvio, *La Conquista del Desierto*, Argentina: RCA Victor. 1970. LP Vinilo.

86 Ariel Ramírez y Félix Luna, *Mujeres Argentinas*, Argentina: Phillips. 1969. LP Vinilo.

indigenista antinacionalista al de un nacionalismo “inclusivo”: “[...] un intento notablemente logrado de estilizar personajes y elementos formativos del ser nacional a través de la magia de la música y la poesía”.⁸⁷ En la misma línea de revisión de nuestro panteón heroico, “El Combate de San Lorenzo” (Figueroa Reyes), es una canción en que se elige al sargento Cabral, figura que usualmente quedaba detrás de la presencia de San Martín, como protagonista social y héroe salido del pueblo común.⁸⁸

No se debe terminar este apartado sin volver a la ya mencionada obra integral *El cóndor vuelve* (Isella y Tejada Gómez), que plantea un recorrido por la historia de América desde el punto de vista del subalterno, dueño del continente y sus riquezas, que es el país entero. Contiene mensajes indigenistas y reinterpretaciones históricas del siglo XIX, tales como la necesidad de la expropiación de la tierra, o la ubicación de las invasiones incas y españolas en el papel de antecedente directo y análogo de la penetración americana del siglo XX.

Señala Rubén D’Assoro que las peñas se convirtieron en un dispositivo pedagógico, y en ellas mucha gente “aprendió la verdad acerca de cuestiones que se decían desde el Estado, como las que tienen que ver con Roca y los pueblos originarios, o lo mismo con el chileno de la independencia”.⁸⁹ En esta última cita se refiere a la exaltación realizada desde la izquierda de Manuel Rodríguez. La izquierda argentina en la canción se vinculó intensamente con la Nueva Canción Chilena, que también realizó su propia reconstrucción de la historia en pos de legitimar una posición sobre el futuro, y la revisión de la historia de Manuel Rodríguez, guerrillero participante de las luchas por la independencia, tuvo mucha popularidad a partir de las canciones “El Cautivo de Til Til” (Patricio Manns), “Hace Falta Un Guerrillero” (Violeta Parra) y “Tonada a Manuel Rodríguez” (Vicente Bianchi y Pablo Neruda).⁹⁰ Otro personaje que llegó desde la música de proyección folklórica de otro país de manera similar para instalarse en la cotidianeidad de la peña, fue José Artigas, en la canción homónima de Alfredo Zitarrosa y Carlos Bonavita.⁹¹

87 Karush, “Músicos en Tránsito”, 201

88 Hernán Figueroa Reyes, “El Combate de San Lorenzo”, de Hernán Figueroa Reyes y Jorge David Monsalve, en *El Combate de San Lorenzo*, (Argentina: CBS. 1969. LP Vinilo, Lado A surco 3).

89 Rubén D’Assoro (peñero), entrevista personal con el autor, enero de 2024

90 Manns, Patricio. “El cautivo de Til Til.” en “La tregua / El cautivo de Til-Til”. (Chile: CBS. 1965. Simple Vinilo, Lado B); Violeta Parra, “Hace falta un guerrillero”, en Violeta Parra, *Canciones*, Cuba: Casa de las Américas. 1971. LP Vinilo; Mercedes Sosa, “Tonada de Manuel Rodríguez”, de Vicente Bianchi y Pablo Neruda, en *Yo no canto por cantar*, (Argentina: Phillips. 1966. LP Vinilo, Lado A surco 6).

91 Alfredo Zitarrosa, “A José Artigas”, de Alfredo Zitarrosa y Carlos Bonavita, en *Zitarrosa en la Argentina*, (Argentina: Microfon. 1973. LP Vinilo, Lado A surco 3).

Conclusiones

Este artículo se preguntó cuál es el desempeño del folclore en general, y en particular de las peñas folclóricas, en la conformación de la identidad de la juventud entre los años 1959-1976. Se ha buscado analizar la constitución, consolidación y articulación de una identidad política juvenil que atraviesa los años entre 1959 y 1976. Esta identidad no se constituyó plenamente (pues nunca una identidad está constituida como totalidad) en los espacios del folclore, pero estos contribuyeron a su asentamiento.

En el periodo que se analiza, la cultura y la política se hermanaron, se complementaron, el análisis de la formación política debe contener una idea de lo que sucedía en el campo cultural. Más allá de que la cultura esté constituida por un montón de aristas y no solamente las artes, aquí hemos tratado de analizar una de estas últimas, la música, como generadora y articuladora de cultura. Esta tiene un doble movimiento de identificación; por un lado, como racionalidad estética cuyo sentido es individual, y por otro también puede representar y ofrecer la experiencia inmediata de una identidad colectiva.⁹² No es nuevo el análisis de lo musical en torno a la política, ni es meramente de nuestro país. A lo largo y ancho del mundo (sobre todo occidental) las artes han sido refugio de la búsqueda de transformación de diversos sectores sociales, de configuraciones de poder contrahegemónicas, y han sido depositarias de las expectativas de cambio de distintas generaciones.

Con este marco, aquí se interrogó acerca del papel que desempeñó el folclore en Argentina en la articulación de las identidades políticas de los jóvenes. El campo musical, y en particular la canción de proyección folklórica resalta por su gran influencia en el devenir del espacio social. Que la música de raíz folclórica haya sido relevante no fue azaroso de ninguna manera. El folclore posibilitó una ruptura implícita, que tuvo que ver con el tipo de esencia popular en él representada. Para un segmento, cada vez más significativo, esta, a diferencia de la de otras músicas, se encontraba en el futuro, más que en el pasado, por lo que se ubicó en el género la promoción de un ideal de vida política distinta.

El fenómeno de las migraciones internas y el caso particular de Atahualpa Yupanqui como innovador músico-político, contribuyeron a la consolidación popular de este género musical que, hacia la década de 1960, con algunos avances tecnológicos y de producción musical, además de la masificación de los medios de comunicación, pudo

92 Simon Frith. "The Cultural Study of Popular Music", en *Cultural Studies*, eds. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula Treichler (New York: Routledge, 1992), 174-186.

convocar ampliamente a la juventud, popularizarse a tal punto que dio a luz a lo que fue denominado convencionalmente como el “boom del folclore”.⁹³ A partir de este género se constituyó un espacio que puede ser analizado como un ritual, que es la peña folclórica, en la que se formuló y articuló una identidad política.

La identidad, como prácticas sedimentadas, configuradoras de sentido que establecen solidaridades estables capaces de definir orientaciones gregarias de la acción en relación a la definición de asuntos públicos,⁹⁴ un concepto que debe ser concebido en la perspectiva de un devenir, tuvo una articulación significativa en el ámbito ritual de la peña, que se solapó con la articulación de esta identidad en otros ambientes. La identidad a su vez tiene dimensiones operativas, y en este trabajo se realizó la pregunta sobre la factibilidad de rastrear esas dimensiones en el entorno de la música de proyección folklórica.

Se pensó la dimensión de la alteridad, pues toda identidad se constituye en relación a un exterior constitutivo. En la peña, el antagonismo era muy marcadamente de clase, el patrón, el rico, el estanciero, el dueño, las élites dominantes, quienes saquean y destruyen el país, la oligarquía (nacional e internacional). Tanto la policía como las fuerzas armadas, y la justicia, son enemigos nacionales, y la Alianza Para el Progreso y “el imperio Yanqui” los internacionales. Se antagoniza también con el enemigo interno, el traidor y el capataz.

En la consolidación de una frontera externa de esta identidad política juvenil, desde el folclore por un lado se disputó lo verdaderamente propio, frente a lo inauténtico ética y estéticamente, y por otro se reivindicaron ciertas banderas sociales, que contrastaron fuertemente con las nociones básicas de las fuerzas armadas y los gobiernos institucionales del periodo, los sectores capitalistas más acaudalados y los traidores de la burguesía local.

Luego se trabajó la dimensión de la representación. Se partió de la base de que no hay política por fuera de la representación. En la configuración de toda identidad es necesario un cierre interior, que en este caso se confirma a partir no solamente de lo que generalmente se ha denominado una “ideología política”, sino también la relación existente con ciertos símbolos, como elementos cohesivos de una identidad, en el espacio ritual de la peña. Esta espacialidad tuvo un impacto poco nombrado pero muy recordado hoy por sus participantes. Allí se puede decir que hubo tiempo para ambos tipos ideales aquí conformados. Tanto para las canciones de “telurismo comprometido” como para las canciones de “interpelación social”.

93 Gravano, Ariel. *El silencio y la porfía* (Buenos Aires: Corregidor, 1985).

94 Aboy Carlés, *Las dos Fronteras de la Democracia*, 54

Por un lado, en los primeros sesenta la nominación de la tierra y el interior, la poesía romántica y nostálgica y las canciones más tradicionalistas llegaron para hacerse increíblemente populares, mostrando el espacio de la peña como uno de plena felicidad, contrastando con el “afuera”, con la vida cotidiana. Pero como ya se ha expresado, el compromiso además de constituirse en el espacio, se fue colando por sus puertas, y hacia los años setenta las peñas ya mostraban siempre los puntos de afirmación ideológica, y sin perder la disipación del estatus y la clase social, sin perder el respeto por el otro y la potencia de la muestra y la escucha de lo colectivo, que ya estaba sucediendo desde antes. Americanismo, anti-imperialismo, lucha por la revolución y la reforma agraria, la denuncia de la estructura social desigual e injusta, el “pacifismo combatiente”, la “inmortalidad del combatiente”, la propuesta de acción política directa por la revolución, el anhelo de libertad, la idea de la fraternidad y la igualdad radical, la identificación y nominación de los oprimidos, son las distintas temáticas que las canciones en el ambiente peñero supieron identificar a esta subjetividad política que consideraba la “revolución a la vuelta de la esquina”, mezcla de la izquierda nacional (o Nueva Izquierda) y una parte mayoritaria del peronismo como doctrina y como espectro militante.

Finalmente, se trazó el juego distintivo con la tradición que articuló esta identidad juvenil. El Revisionismo Histórico fue el plato fuerte del periodo, en tanto reincorporación de la disputa sobre qué fue lo verdaderamente real en las controversias que derivaron en la creación de nuestra nación. La música folclórica (y sus artistas) fue reivindicadora de los caudillos federales, y la relación de continuidad que estos tenían con los padres y madres de la patria desde una visión no mitrista, y a su vez buscó superar la figura de Juan Manuel de Rosas (sin deslegitimarla). La figura del gaucho estuvo presente en este sentido.

Pero también tuvo relevancia la recuperación de lo “anterior”, de la figura del indio. La recuperación de la “propiedad originaria” de la tierra de estos pueblos originarios a lo largo y ancho de nuestro país, la denuncia de la campaña conocida como “Conquista del Desierto”, la reivindicación del indio como sujeto subalterno castigado, desplazado, eliminado, dominado, y por esto afligido y melancólico, pero también listo y sensato. En el solapamiento entre las figuras de los caudillos, el gaucho y los pueblos originarios encontramos lo real de nuestra historia, en este juego de olvido y memoria que compone la dimensión de la tradición de toda identidad.

La identidad es un concepto “formal”, utilizable en distintos niveles, que permite pensar un inacabado juego de subsunción de agregados identitarios en identidades mayores a través de una lógica de equivalencias.⁹⁵ Esta identidad que en las peñas

95 Aboy Carlés, *Las dos Fronteras de la Democracia*, 73.

se articulaba, también se articulaba en otros espacios con características distintas, y todo contribuyó a la formulación de una identidad nacional.

La espacialidad de la peña folclórica fue un poderoso mecanismo de articulación identitaria que consolidó las posiciones, las orientaciones en torno a la acción, la homogeneización de un grupo en un ritual. Estos lugares funcionaron en algunos casos como amplificación de lo que ya se pensaba y en otros fue generando el pensamiento característico de este campo cultural de la izquierda acerca de la cercanía y certeza de un proceso radical de cambio. El involucramiento personal con el folclore, tanto de artistas como de la audiencia, era a través de las peñas democrático, diario y permanente.

Por último, se interrogó qué sucedió en estos espacios a medida que la situación política comenzó a radicalizarse. Desde aproximadamente el cambio de década de los sesenta a los setenta, las peñas fueron espacios definidamente de lucha social. Muchas personas dejaron de ir por no comprometerse con esta radicalización, y otras simplemente por miedo, a partir de la persecución e inseguridad instalada en la sociedad civil cada vez con más fuerza. Con el cierre del periodo, esto se agudiza y la gente deja de ir a las peñas de manera tan masificada, es decir, estas pierden un poco de popularidad, algunas se disipan, a partir de no poder mantenerse por presión política o económica. Otras desaparecen un tiempo y vuelven con mucha fuerza hacia los años 1980, en una suerte de profundización estética de la radicalización, pero ya estas peñas tienen otras características y otro público, y en ella se articula otra identidad, con características nuevas, otra juventud, con motivaciones e ideas distintas, con otra versión (o en su mayoría sin ninguna versión) del paradigma de la revolución en sus cabezas.

Bibliografía

- Aboy Carlés, Gerardo. *Las dos fronteras de la democracia argentina: la reformulación de las identidades políticas de Alfonsín a Menem*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 2001.
- Advis, Luis. "Historia y características de la Nueva Canción Chilena". En *Clásicos de la Música Popular Chilena: Volumen II, 1960 – 1973*, editado por Luis Advis, Eduardo Cáceres, Fernando García y Juan Pablo González, 29-42. Santiago de Chile: Ediciones UC. 1998.
- Álvarez Muro, Alexandra. *Cortesía y descortesía: teoría y praxis de un sistema de significación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Estudios de Lingüística del Español, 2007.
- Ansaldi, Waldo y Patricia Funes. "Viviendo una hora latinoamericana. Acerca de rupturas y continuidades en el pensamiento en los años veinte y sesenta." *Cuadernos del CISH* 3, nro. 4 (1998): 13-76.

- Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant. *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995.
- Casullo, Nicolás. *Las cuestiones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina, 2007.
- Cortazar, Augusto R. *Esquema del folklore*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Columba, 1959.
- Durkheim, Émile. *Las reglas del método sociológico*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2001 [1895].
- Díaz, Claudio. "El festival de Cosquín como espacio de disputas simbólicas". En *Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios*, compilado por Ana María Dupey, 99-119. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: s/e, 2018.
- Díaz, Matías Federico. "El revisionismo dentro de la canción folclórica en Argentina (1955-1973)". En *Actas XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, 2011.
- Fernández, Diego L. "Una discusión sobre el estudio del ritual como 'espejo' privilegiado de la cultura." *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana* 3, nro. 6 (2008): 1-14.
- Frith, Simon. "The Cultural Study of Popular Music". En *Cultural Studies*, editado por Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula Treichler, 174-186, New York: Routledge, 1992.
- González Farfán, Cristian, y Bravo Chiappe, Gabriela. *Ecos del tiempo subterráneo: Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago: Lom Ediciones, 2009.
- Gordillo, Mónica. *Protesta, rebelión y movilización: de la Resistencia a la lucha armada, 1955-1973*. En: *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Compilado por Daniel James. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- Gravano, Ariel. *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor, 1985.
- Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1994.
- Karush, Matthew B. *Músicos en tránsito: La globalización de la música popular argentina: Del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019.
- Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. Londres: McGraw-Hill Education, 1990.

- Molinero, Carlos D. *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina, 1944-1975*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires/Rosario: Ediciones de aquí a la vuelta/Editorial Ross, 2011.
- Ortega Peña, Rodolfo y Eduardo L. Duhalde. *Folklore argentino y revisionismo histórico*. Buenos Aires: Sudestada, 1967.
- Soneira, Ignacio. *Rodolfo Kusch. Clases de Estética*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta, 2023.
- Terán, Oscar. *Nuestros años sesenta: La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores [3ª ed.], 2013.
- Trucco Dalmas, Ana Belén Maravillas. "Cantar la revolución, crear una tradición. La música y el canto colectivo en la formación de culturas políticas revolucionarias. Argentina 1970-1976". *Prohistoria. Historia, políticas de la historia*, nro. 32 (2019): 183-210.
- Vila, Pablo. "Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina." *Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, nro. 48 (1987): 81-93.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.

Entrevistas por el autor

- Rubén D'Assoro, enero de 2024.
- José Luis Tórreres, diciembre de 2023.
- Enrique Llopis, enero de 2024.
- Mónica Billoni, diciembre de 2023.

Redes sociales

- Torres, José L. "Las peñas de Rosario - 1970 - A los caños - Laprida 553." Facebook, 17 de mayo de 2020. Consultado el 29 de julio de 2025.
- "Las peñas de Rosario – Testimonio de Rubén D'Assoro y una colaboración inesperada de mi amigo Tati." Facebook, 22 de mayo de 2020. Consultado el 29 de julio de 2025.
- "José Luis Torres 2ª entrega – La viruta – La Paz y Buenos Aires – 1973 a 1977 Testimonio de Alicia Licausi." Facebook, 29 de mayo de 2020. Consultado el 29 de julio de 2025.

- “José Luis Torres - Las peñas de Rosario – La peña Municipal - Córdoba 765 – Año 1965.” Facebook, 30 de mayo de 2020. Consultado el 29 de julio de 2025.
- “José Luis Torres escribe: Las peñas de Rosario. Peña ‘A los yuyos’ 1973 – El peruano Víctor –.” Facebook, 19 de abril de 2021. Consultado el 29 de julio de 2025.

Discografía

- Cafrune, Jorge. *El Chacho. Vida y muerte de un caudillo*, Argentina: CBS. 1965, LP Vinilo.
- *La Independencia*, Argentina: CBS. 1966, LP Vinilo.
- Cancionero de la Liberación*. Varios intérpretes. Argentina: Finkel S.A.I.C., 1973, LP Vinilo.
- Contracanto. *Yo te nombro*, España: Movieplay. 1978, LP Vinilo.
- Cuarteto Vocal Zupay. *Folklore sin mirar atrás*, Argentina: Trova. 1967, LP Vinilo.
- Cuarteto Zupay y José Soriano. *El Inglés*, Argentina: Philips. 1983, LP Vinilo.
- Di Fulvio, Carlos. *Canto con guitarra*, Argentina: RCA Victor. 1960, LP Vinilo.
- *Canto Monumento. A la memoria del Brigadier General José María Paz (Doce capítulos de historia)*, Argentina: RCA. 1968, LP Vinilo.
- *La Conquista del Desierto*, Argentina: RCA Victor. 1970, LP Vinilo.
- Falú, Eduardo. *Tabacalera / La Cuartelera*, Argentina: T.K. 1955. Shellac, 10” 78 RPM.
- *Falú en París*, Argentina: Polydor. 1963, LP Vinilo.
- *Canto al sueño americano*, Argentina: Phillips. 1971. LP Vinilo.
- Falú, Eduardo y Ernesto Sabato. *Romance de la muerte de Juan Lavalle*, Argentina: Phillips. 1965, LP Vinilo.
- Falú, Eduardo, Ariel Ramírez y Los Fronterizos. *Coronación del folklore Vol. II* Argentina: Phillips. 1967, LP Vinilo.
- Figueroa Reyes, Hernán. *El Combate de San Lorenzo*, Argentina: CBS. 1969. LP Vinilo.
- *Viva Güemes*, Argentina: CBS. 1971, LP Vinilo.
- Gieco, León. *León Gieco*, Argentina: Music Hall, 1973. LP Vinilo.
- Guarany, Horacio. *El corralero*, Argentina: Philips. 1966, LP Vinilo.
- *El Potro*, Argentina: Philips. 1970, LP Vinilo.
- *Hombre y cantor*, Argentina: Carmusic. 1971, LP Vinilo.
- *Ídolo del Pueblo*, Argentina: Philips. 1971, LP Vinilo.
- *Luche y luche*, España: Philips. 1977, LP Vinilo.
- Heredia, Víctor. *Gritando Esperanzas*, Argentina: RCA. 1968, LP Vinilo

- *De donde soy*, Argentina: Microfon. 1971, LP Vinilo, LP.
- *Bebe en mi cántaro*, Argentina: Phillips. 1975, LP Vinilo.
- Hidalgo, Ginamaría. *Romance de María Pueblo*, España: Microfon. 1973, Simple Vinilo.
- Huerque Mapu y Nicolás Casullo. *Montoneros*, Argentina: Ediciones Lealtad. 1974, LP Vinilo.
- Isella, César. *América Joven Vol. I*, Argentina: Philips. 1969, LP Vinilo.
- *América Joven Vol. II*, Argentina: Philips. 1970, LP Vinilo.
- *A José Pedroni*, Argentina: Philips. 1972, LP Vinilo.
- *América Joven Vol. III*, Argentina: Philips. 1973, LP Vinilo.
- Jara, Víctor. *Plegaria para un labrador / Te recuerdo Amanda*, Chile: Jota Jota. 1969, Simple Vinilo.
- Las Voces Blancas. *A Través De Un Colorido*, Argentina: Phillips. 1966, LP Vinilo.
- Leguizamón, Gustavo. *El Cuchi Leguizamón*, Argentina: Phillips. 1965, LP Vinilo.
- *La voz de Cuchi*, Argentina: Phillips. 1967, LP Vinilo.
- Los Olimareños. *Orejano / A orillas del Olimar / Serenata Borracha / La Ariscona*, Uruguay: Tonal. 1965, EP Vinilo.
- Manns, Patricio. *La tregua / El cautivo de Til-Til*, Chile: CBS. 1965, Simple Vinilo.
- Parra, Violeta. *Canciones* (compilación). Cuba: Casa de las Américas. 1971, LP Vinilo.
- Piero. *Pero Se Viene*, México: CBS. 1971, Simple Vinilo.
- *Para el Pueblo lo que es del Pueblo*, Argentina: RCA Víctor. 1973, LP Vinilo.
- Quilapayún. *X Viet-Nam*, Chile: Jota Jota. 1968, LP Vinilo.
- Ramírez, Ariel y Félix Luna. *Los caudillos*, Ramón Navarro (intérprete), Argentina: Phillips. 1966, LP Vinilo.
- *Mujeres argentinas*, Mercedes Sosa (intérprete). Argentina: Phillips. 1969, LP Vinilo.
- *Cantata Sudamericana*, Mercedes Sosa (intérprete). Argentina: Phillips. 1972, LP Vinilo.
- Rimoldi Fraga, Roberto. *Romance del domador / Argentino hasta la muerte*. Argentina: CBS. 1971, Simple Vinilo.
- Sosa, Mercedes. *La voz de la zafra*, Argentina: RCA. 1962, LP Vinilo.
- *Canciones con Fundamento*, Argentina: El Grillo. 1965, LP Vinilo.
- *Yo no Canto por Cantar*, Argentina: Phillips. 1966, LP Vinilo, LP.
- *Hermano*, Argentina: Phillips. 1966, LP Vinilo.
- *El grito de la tierra*, Argentina: Philips. 1970, LP Vinilo.
- *Homenaje a Violeta Parra*, Argentina: Phillips. 1971, LP Vinilo.

—— *Hasta la victoria*, Argentina: Phillips. 1972, LP Vinilo.

—— *Traigo un pueblo en mi voz*, Argentina: Phillips. 1973, LP Vinilo.

Sosa, Mercedes y Gloria Martin. *Si Se Calla El Cantor*, Venezuela: Phillips. 1973. LP Vinilo.

Tejada Gómez Armando y Los Trovadores. *Los Oficios de Pedro Changa*, Argentina: CBS Records. 1967, LP Vinilo.

Viglietti, Daniel. *Canciones para mi América*, Francia: Le Chant Du Monde. 1968. LP Vinilo.

Yupanqui, Atahualpa. *Caminito del Indio / Mangruyendo*, Argentina: Odeon. 1936. Shellac, 10", 78 RPM.

—— *El Arriero / A Orillas del Yi*, Argentina: Odeon. 1944. Shellac, 10" 78 RPM.

—— *Preguntitas Sobre Dios*, Francia: Le Chant Du Monde. 1969, LP Vinilo.

Zitarrosa, Alfredo. *Zitarrosa en la Argentina*, Argentina: Microfon. 1973, LP Vinilo.

Reseñas

RAM

Horacio Asborno y Omar García Brunelli

Rollos de tango.

***La era de las pianolas en Argentina y
las interpretaciones de Agustín Bardi para autopianos***

1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires:

Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2024, 168 páginas.

ISBN 978-950-9726-31-4



Imagen 1. Fotografía de la portada

En los últimos años hubo una vacancia respecto a producciones editoriales argentinas que dedicaran temas en los que la organología fuera el tópico central. *Rollos de Tango. La era de las pianolas en Argentina y las interpretaciones de Agustín Bardi*



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

para autopianos representa un trabajo introductorio de gran interés en relación con el patrimonio sonoro que nos abre un campo de investigación en diversos aspectos tanto musicológicos en general como organológicos en particular.

Los autores reúnen en esta publicación su conocimiento y experiencia para dar cuenta de las posibilidades de las pianolas, de sus componentes y del instrumento como elemento de socialización en la historia musical de nuestro país. También tuvieron como objeto poner a la luz la obra del músico y compositor Agustín Bardi. Todo ello se desarrolló a partir de la colección de rollos de pianola de Horacio Asborno, y en el marco del programa “Antología del tango rioplatense” que dirige el investigador Omar García Brunelli en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (en adelante INMCV).

García Brunelli junto a Zelmar Garín, técnico a cargo del laboratorio de sonido y digitalización del INMCV, tuvieron acceso a la colección de Asborno con el fin de registrar los rollos de pianola de las interpretaciones de Bardi e indagar sobre las posibilidades de digitalizar la información contenida en el papel perforado para obtener versiones MIDI. El proyecto fue realizado con el apoyo del Ministerio de Cultura de la Nación (2022) y la Asociación de Amigos del Instituto Nacional de Musicología.

Este material sugiere tres grandes dimensiones, en una primera, la colección de rollos de pianola que atesora, estudia, conserva y restaura Horacio Asborno. En una segunda dimensión, la relevancia del trabajo de investigación musicológica sobre la interpretación del músico y compositor Agustín Bardi. Y en una tercera dimensión, se aborda el papel de las pianolas como instrumentos musicales, o reproductores de sonidos *organizados*, que brindan evidencia sobre un momento histórico y social.

En la primera sección, Asborno desarrolla un breve recorrido sobre la historia de las pianolas, así como también considera aspectos relacionados con su mecanismo de propagación sonora y otros aspectos histórico-tecnológicos internacionales con impacto en Argentina. Incorpora un momento explicativo sobre su sistema de funcionamiento y los componentes necesarios para su reproducción, lo cual permite distinguir el valor organológico que nos trae esta obra.

Un ejemplo concreto de este aspecto es el siguiente: técnicamente, el “rollo de pianola” es una tira continua de papel perforado que contiene la información necesaria para operar una pianola. Cada perforación se corresponde con una nota, y el largo [de cada perforación] determina la duración de la misma. El ejecutante insufla el aire al accionar los pedales, lo que hace que el rollo se desplace (p. 17). Esto

puede suceder con o sin variantes interpretativas musicales que responden a la intervención del pianolista, quien puede modificar la velocidad y la intensidad sonora conforme a las indicaciones que se encuentran detalladas en los rollos (p. 20).

En las siguientes secciones, se hace referencia a la colección de rollos de pianola que pertenecieron a Jorge Conti Toutin donadas al INMCV y al repositorio privado de Asborno, de once pianolas y alrededor de diez mil soportes que se acrecentaron durante poco más de cuarenta y siete años. En el corpus de rollos de la colección Asborno, se identificaron 962 tangos y una cantidad considerable de piezas que fueron ejecutadas por Agustín Bardi, quien dejó plasmadas en los rollos sus propias versiones a través de su participación en la perforación/interpretación de los rollos de pianola.

Estos capítulos destacan el sentido de la restauración, preservación y divulgación de este material. Incorpora el valor de la indagación de cara a los repositorios culturales, musicales. Permiten abordar un panorama sobre la historia de las pianolas que nos revelan como algunas músicas fueron compuestas exclusivamente para estos instrumentos.

En la última sección, *un mundo inexplorado*, se pone de manifiesto este tipo de análisis poco abordado en Argentina. Se destaca la relevancia de la confección, uso y divulgación de catálogos e inventarios, además de presentar un listado de tangos registrados en los rollos de la colección Asborno. Esta información podría representar futuros hilos de investigación en un contexto en el que, aparentemente, no existen publicaciones en español.

Horacio Asborno y Omar García Brunelli nos brindan diversos centros de interés sobre las posibilidades de este instrumento, los mecanismos para la reproducción de sonido, los contextos de uso, la diversidad de público que consumía los repertorios de pianolas y los repertorios mismos. Esta conjunción, nos lleva a reflexionar sobre la circulación de los sonidos en este formato de reproducción y nos invita a pensar en el panorama de estudios que abre este tema.

Los autores nos acercan al mundo de las pianolas que, como todo artefacto sonoro, obran como testimonios que nos permiten conocer diversos aspectos de la cultura material e inmaterial. En este caso no sólo las características intrínsecas de la música, sino también el rol del ejecutante de pianola, las técnicas de ejecución y el conocimiento de ciertos códigos para su manipulación, entre otras cuestiones.

Para concluir, más allá de las definiciones y terminologías técnicas que pueden ser de gran utilidad para indagaciones organológicas específicas, los autores, con su amplio y diverso bagaje de conocimientos, nos brindan una guía de acceso al mundo

de los autopianos en Argentina. Por lo expresado este libro significa una puesta en valor del patrimonio pianolístico y un gran aporte al estudio de las pianolas y los rollos de pianola en el país. Representa nuevos retos para analizar los objetos sonoros desde el repertorio, los usos, las prácticas, la circulación de las músicas y los matices interpretativos tanto de quien las grabó como del conocimiento del repertorio y de la sensibilidad o habilidad del pianolista, entre tantos muchos otros temas.

Carolina Ovejero

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

carolinaovejero.cultura@gmail.com