

Melanie Plesch

De mozas donosas y gauchos matreros

Música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera

MELANIE
PLESCH

Es profesora adjunta en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Realizó estudios superiores de música y musicología en el Conservatorio Provincial "Juan José Castro" (La Lucila, provincia de Buenos Aires) y en la Facultad de Música de la Universidad de Melbourne (Australia), donde obtuvo su doctorado en 1998 por su tesis *The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of an Argentine Musical Emblem*, actualmente en curso de publicación. Desde 1984, y en el marco de sucesivas becas del Conicet y la Fundación Antorchas, realiza investigaciones en el campo de la musicología histórica argentina, con especial énfasis en el siglo XIX y primeras décadas del XX.

mplesh@filo.uba.ar

A pesar de haber sido considerada tradicionalmente como la más "abstracta" y "autónoma" de todas las artes, la música participa activamente en la construcción, propagación y perpetuación de estereotipos de género y nacionalidad, condicionando nuestra percepción de lo femenino y lo masculino y nuestro sentido de pertenencia o alteridad respecto de una cultura determinada¹. El objeto de este trabajo es explorar esta problemática a partir del análisis de una obra en la que se articulan significativamente las construcciones de género y nacionalidad, las *Tres danzas argentinas* de Alberto Ginastera (1916-1983).

Considerado unánimemente como uno de los compositores latinoamericanos más destacados del siglo XX, Ginastera fue una de las figuras hegemónicas del nacionalismo musical argentino.² Sus célebres *Tres danzas argentinas* para piano, compuestas en 1937, gozaron de inmensa popularidad desde el momento mismo de su estreno y actualmente forman parte indiscutible del canon de la música académica argentina.

La obra posee títulos sugerentes y reveladores. Las tres danzas no son danzas cualesquiera sino danzas "argentinas". La primera es la danza "del viejo boyero"; la segunda, la danza "de la moza donosa", y la tercera, la danza "del gaucho matrero". Indudablemente el poder evocativo de los títulos contribuye a nuestra percepción de la obra, pero aun sin ellos cualquier oyente enculturado en la música de Occidente puede reconocer cuál de estas tres danzas representa a una mujer. Del mismo modo, la audiencia avezada en música latinoamericana reconocerá la cualidad "argentina" o al menos sudamericana de esta composición. A lo largo de este trabajo intentaremos develar de qué forma y con qué medios logra Ginastera este efecto.

Algunos puntos de partida teóricos

A lo largo de los últimos veinte años, y dentro de la renovación generalizada de la disciplina producida a partir del cuestionamiento del concepto de música como arte autónomo, la musicología ha acusado el impacto de los diversos avances logrados por otras disciplinas en los así llamados estudios sobre la mujer. La musicología feminista y, posterior

mente, la musicología gay y lesbiana, han recorrido trayectos similares a los de disciplinas tales como la historia, la crítica literaria y la crítica de arte. En primer lugar se buscó reinscribir a las mujeres (compositoras, intérpretes y mecenas) en la historia de la música, "rescatando" su figura y su obra.³ Posteriormente las pesquisas se orientaron a estudiar las formas en las cuales Occidente ha presentado y representado musicalmente a la mujer, lo *femenino* y lo *masculino*,⁴ para finalmente dedicarse a examinar cómo la música ha contribuido y contribuye a la construcción de la conciencia de género.⁵ Este trabajo puede ubicarse en el ámbito de los dos últimos recorridos mencionados, y de hecho usufructúa gran parte de sus logros y aportes. En tal sentido, puede considerárselo como un "ejercicio" de musicología de género. No obstante, cabe señalar que al complementar la problemática de género con la del nacionalismo musical hemos añadido una dimensión más compleja a la cuestión, por lo cual esperamos que no sea este un "ejercicio ocioso".

Desde nuestra línea de trabajo personal propugnamos una musicología crítica que explore la posibilidad de abarcar y relacionar contextos culturales más amplios sin abandonar el análisis de la música. Desde el punto de vista teórico, partimos de una concepción dinámica de la música, en su condición de fenómeno integrante de la cultura. Desde esta perspectiva, la producción musical aparece inescindible de la compleja red de significaciones que constituyen el contexto cultural que la produjo y al cual contribuyó a otorgar sentido. No es meramente un "reflejo" de un contexto ideológico, político y social, sino que participa activamente en su misma construcción. Esta postura se contrapone con la visión estática y reificante de la posición formalista, hoy en franca retirada en la musicología histórica, que ubicaba a la partitura en el centro de las preocupaciones musicológicas. No obstante, nuestro enfoque no rechaza la dimensión "musical" de la música y su análisis sino que, por el contrario, intenta incorporarla en un marco donde ésta cobre sentido. Para ello se hace necesario resignificar el análisis musical en el contexto del estudio de la cultura para que, en su carácter invaluable de herramienta técnica, nos permita alcanzar una comprensión más profunda de los procesos por los cuales una cultura determinada genera significados a través de su música. En este último sentido, hemos encontrado particular

mente fructífero el aporte teórico y metodológico de la retórica, y el concepto, por ahora provisorio, de "retóricas musicales".

Música y representación

Todos hemos experimentado en algún momento el poder comunicativo de la música. La música puede volvernos tristes, alegres, nostálgicos, románticos o belicosos, y puede exaltar nuestros sentimientos de pertenencia a un grupo, ya sea éste religioso, étnico, político o cultural. Pensemos simplemente en las reacciones que producen el motivo inicial de la *Marsellesa*, la *Marcha Peronista* o el himno *Adestes fideles*. Sin embargo, nada hay en la concreta combinación de alturas y duraciones que constituyen estas célebres melodías que sea intrínsecamente francés, peronista o cristiano, salvo el hecho de que nosotros lo consideramos así. En tal sentido; la música genera significados en un nivel simbólico y es en ese nivel que se producen los actos de representación musical, ya sea de raza, clase, etnia o género. Estos actos son relativamente accesibles en repertorios, como la ópera y la canción de cámara, donde se cuenta con el soporte del referente textual y narrativo. Problemas más serios presenta la música instrumental, dada su aparente falta de referencialidad. Sin embargo, la música instrumental también genera y transmite significados. Como ha señalado lúcidamente Kofi Agawu, la música académica occidental puede adoptar la forma de un lenguaje semántico, en donde el significado se produce a partir del empleo -por parte de los compositores- de *topoi*, lugares comunes, estructuras convencionales, que funcionan como símbolos entre el creador y su audiencia⁶ Se trata de asociaciones de sentido vinculadas con diversas conformaciones musicales culturalmente construidas, que configuran diversos sistemas retóricos, culturalmente e históricamente específicos. Ocioso es decirlo, los signos que denotan tópicos son significantes sólo dentro de un contexto cultural que reconoce dichas asociaciones convencionales. Interesan a los fines de este trabajo dos sistemas retóricos: el del género y el de la "argentinidad".

La retórica del género

Los estudios recientes en el campo de la musicología feminista han demostrado con claridad la carga notable de sentido genérico que porta la teoría musical de Occidente, basada fundamentalmente en la oposición

hombre =fuerte/mujer=débil y en la subordinación ideológica del segundo término de esta ecuación al primero. En primer lugar señalemos la diferenciación rítmica entre tiempos fuertes (masculinos) y débiles (femeninos) usada para la oposición arsis-tesis (o *a levare vs. A terra*). Intrínsecamente relacionado con ello se encuentra la existencia de comienzos y finales rotulados como "masculinos" y "femeninos".⁷ Sin entrar en mayores detalles, esto se relaciona con el impulso hacia adelante y hacia abajo, orientado hacia el clímax, considerado típico de la sexualidad masculina. Si bien los comienzos femeninos son habituales, o por lo menos tan habituales como los masculinos, los finales femeninos son raros. Así, en la práctica cotidiana del análisis musical no se considera necesario llamar la atención sobre el hecho de que una obra termine en un final masculino. Es considerado normal. Por otro lado, los finales femeninos -o sea la desviación de la norma- son ineludiblemente objeto de mención.

En segundo lugar, cabe destacar la carga de sentido genérico investida sobre las formas musicales, particularmente verbalizada por los teóricos al referirse a la forma sonata. En el contexto de la teoría musical clásico-romántica, los temas musicales se clasifican en dos tipos, femeninos y masculinos, a partir de una codificación (esencialista, ocioso es decirlo) de rasgos estilística-musicales que se consideran propios del hombre y de la mujer respectivamente.⁸ El teórico A. B. Marx parece haber sido el primero en utilizar las metáforas de lo femenino y lo masculino en relación con la forma sonata: "El tema principal es el primero y por lo tanto y sobre todo el decisivo en frescura y energía, por lo tanto es el que es construido de forma más energética, más vigorosa, más completa, el dominante y el decisivo. El tema subsidiario, por otro lado, sirve como contraste. Construido y determinado por el anterior, es por lo tanto por naturaleza el más gentil, es cultivado con más flexibilidad que vigor, como si fuera el femenino al anterior masculino". Marx [1845: 273], citado en Citron [1993: 135].

Hugo Riemann, por su parte, señalaba: "En líneas generales, la forma sonata se organiza a partir de un primer tema fuerte, característico, el representativo del principio masculino, por así decirlo, y un segundo tema contrastante, lírico y gentil, representando el principio femenino, generalmente en una tonalidad diferente pero relacionada". Riemann [1888: 128], citado en Citron [1993: 135].

Finalmente, el compositor francés Vincent d'Indy menciona en su tratado de composición: "A medida que las dos ideas expuestas y desarrolladas en obras en forma sonata se perfeccionan a sí mismas, uno constata en efecto que se comportan verdaderamente como seres vivos, sometidos a las leyes fatales de la humanidad: simpatía o antipatía, atracción o repulsión, amor u odio. Y en este conflicto perpetuo que refleja los de la vida, cada una de estas ideas ofrece cualidades comparables a las que desde todos los tiempos han sido atribuidas al hombre y la mujer respectivamente. Fuerza y energía, concisión y claridad: tales son casi invariablemente las características de la esencia masculina pertinentes a la primera idea: se impone en ritmos vigorosos y bruscos afirmando en alta voz su tonalidad, una y definitiva. La segunda idea, por el contrario, toda dulzura y gracia melódica, afecta casi siempre por su verbosidad y su indeterminación modulante los atractivos eminentemente femeninos: suave y elegante, despliega progresivamente la curva de su melodía ornamentada; circunscripta más o menos claramente en un tono vecino durante la exposición, siempre se alejará de ella durante la re-exposición final, para adoptar la tonalidad inicial usada en el principio sólo por el elemento dominante masculino. L.] Así, después de la lucha activa del desarrollo, el ser de dulzura y debilidad debe ser sometido, ya sea por la violencia, ya sea por la persuasión, a la conquista del ser de fuerza y poder. Tal parece ser, en las sonatas como en la vida, la ley común...". [Indy, 1909: 262].

Como vemos, los estereotipos musicales del género son explícitos: lo "masculino" es decisivo, fuerte, vigoroso, brusco, enérgico, dominante, conciso y claro, con predominio de los ritmos fuertes, mientras que lo "femenino" es lírico, gentil, flexible, dulce, gracioso, suave, elegante, emotivo, débil, verborágico, vago, seductor y... curvilíneo.

Finalmente, debe hacerse referencia a un tema que es aún objeto de debate, referido a la relación entre clímax musical y clímax sexual. A lo largo de la historia de la música muchos autores han observado el paralelo -no por obvio despreciable- entre la construcción y resolución de los momentos climáticos en gran parte del discurso musical de Occidente con la dinámica de tensiones y distensiones propia de la sexualidad humana. Entre los muchos ejemplos paradigmáticos que pueden citarse sin necesidad de ir más allá del nivel del "conoci

miento común" propio del oyente competente en la música académica occidental, se encuentran el Preludio de la ópera *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, el "Pas de deux" del ballet *El Cascanueces*, y varias secciones de la *Sexta Sinfonía*, de Piotr I. Chaikovski. La asociación del adjetivo "orgásmico" con la descripción de *finales*, clímax, dúos de amor, etcétera, es tan abundante en la musicografía, que casi no amerita una referencia particular.⁹ En años recientes, la musicología ha rescatado este tema del ámbito metafórico, para analizarlo desde el punto de vista de la crítica cultural. La más conspicua de las voces ha sido sin duda la de Susan McClary, quien concluye que "la tonalidad misma, con su proceso de instilar expectativas y posteriormente retener la satisfacción prometida hasta el clímax, es el principal recurso musical para excitar y canalizar el deseo durante el período desde 1600 a 1900". [1991: 13] En caso de aceptar esta premisa, encontramos que los procesos de construcción y resolución de los puntos climáticos en una obra adquieren una nueva significación. Ya no son meros hitos a señalar en el contexto del análisis morfológico, sino que ofrecen un terreno fértil para una hermenéutica feminista¹⁰

La retórica de la "argentinidad"

Debido a su entramada relación con la identidad, la música es una herramienta especialmente apta para las operaciones de construcción de la nacionalidad. En trabajos anteriores hemos postulado la existencia de una retórica musical de la "argentinidad," que fue construida por los compositores de la década del ochenta, período fundacional del nacionalismo académico argentino.¹¹ Esta retórica estaría compuesta de una serie de *topoi*, que remiten al oyente urbano al imaginario de la población rural de la llanura pampeana, sancionado históricamente como "la esencia de nuestra nacionalidad". Una enumeración *in extenso* de los *topoi* que conforman la retórica del nacionalismo musical argentino excedería las posibilidades de este trabajo. Señalaremos simplemente que ellos pueden subsumirse en dos grupos: configuraciones características, ya sea melódicas, rítmicas, armónicas (o una combinación de todas ellas), provenientes de danzas criollas rurales, por una parte,¹² y configuraciones texturales que imitan la sonoridad de los instrumentos del ámbito rural, por otra.¹³ Las maneras en las que estos elementos aparecen en las obras abarcan desde la enunciación directa, inequívoca, casi "textual", hasta otra más abstracta, enmasca

rada, que podríamos llamar "evocativa". Esta última modalidad es la que ha predominado en el nacionalismo académico, que ha tomado distancia de la tradición al mismo tiempo que la ha incorporado a su discurso.¹⁴ En la búsqueda de dicha abstracción se ha construido una suerte de "síntesis de lo argentino en música" que comprende características tales como la birritmia (alternancia o simultaneidad del metro de 6/8 con el de 3/4), la línea melódica de perfil descendente, el llamado final femenino y una cierta tendencia a la expresividad de aquellos afectos nostálgicos que con tanta frecuencia se asocian con el carácter del habitante de la llanura pampeana.

Las Tres Danzas Argentinas¹⁵

Danza del viejo boyero

Claramente basada en el malambo, en esta obra el parámetro rítmico tiene preeminencia sobre el melódico y aun el armónico. Si bien formalmente parece compleja (no ha faltado quien aventurara que se trata de un rondó en cinco secciones),¹⁶ la obra es en realidad una sucesión de variaciones sobre una frase de ocho compases -tal como son los malambos con la intercalación de breves pasajes de función conectiva y codal. La obra se inicia con un pasaje de ocho compases en los cuales el compositor imita con el piano el típico acompañamiento guitarrístico del malambo alternando acordes casi percusivos en la mano derecha con breves giros ascendentes y descendentes en tiempo débil en la mano izquierda, a la manera de bordoneos. La mínima expresión melódica en la voz superior, una segunda mayor ascendente (sol-la) preanuncia el giro melódico característico de esta obra, un ascenso de segunda seguido de un descenso por grado conjunto en el marco de una cuarta de tercera especie (tetracordio inferior del modo hipofrigio, propio de la melódica pampeana).¹⁷ Dos compases de transición nos llevan a la declaración inicial del tema (cp.11-18). El discurso inicia una escalada de tensión a través de las sucesivas apariciones del tema, logrado a partir de progresivos transportes, primero a la quinta superior (cp.19-26) y luego a la octava aguda (cp.27-34). Cuando la obra parece llegar a su punto climático, una nueva repetición del tema, indicada *ritenuto molto* y con los tres últimos sonidos duplicando su duración original, provoca una súbita descompresión (cp.35-40). La obra en realidad nunca llega a su clímax. Vuelve a escucharse el pasaje introductorio (cp.41-48) y en una sección de

transición de cuatro compases (49-52), el registro se muda a la región más aguda, repitiendo el tema a una cuarta compuesta ascendente (53-61), indicado *pianissimo*, casi como una reminiscencia, un recuerdo nostálgico de situaciones vividas tiempo atrás.

Danza de la moza donoso

El comienzo de la obra está marcado *do/cemente espressivo* y en *tempo rubato*. Se inicia con una fórmula de arpeggio F-5-3 (fundamental, quinta, tercera aguda) sobre el acorde de tónica (la menor), que evoca los típicos acompañamientos arpegiados de las canciones pampeanas, dando así lugar a numerosas resonancias intertextuales. La sección A (cp.4-24) se caracteriza por una melodía de perfil descendente (con eventuales saltos inmediatamente compensados con un descenso) de comienzo y final femenino. La primera unidad (cp.4-11) se estructura en tomo de la tercera menor descendente mi-do, alternando las armonías básicas de tónica y dominante. La segunda, por su parte, despliega una melodía larga, de arco amplio, estructurada en el descenso la5-la4 (cp.12-24). Esta unidad, indicada *crescendo* por el autor, se caracteriza por un pathos ansioso y angustiado, logrado a través de un contra canto cromático que asciende por semitonos desde el la5 hasta el mi5. Ginastera explota aquí antiguas asociaciones retórico-musicales que se remontan hasta el barroco, a saber: el vínculo entre el ascenso cromático con el incremento de tensión (el topos ansioso) y la relación entre el descenso cromático con la angustia y la soledad, propios de la figura retórica de la *suspiratio*.¹⁸

La sección B, estructura da a su vez en dos unidades, acumula tensión por medio del incremento de la densidad textural y el ascenso en el registro. Se inicia con una melodía de comienzo femenino y perfil serrado, estructurada en torno del descenso d06-sol5 (cp.25-28). Este motivo es desarrollado en sucesivas unidades de cuatro compases, cada una de ellas aportando un elemento más a la escalada tensional. Baste como ejemplo la progresión de intensidades. La primera exposición del motivo está indicada *soave* y *pianissimo*. Tres *sucesivos crescendi* nos llevan primero a un piano (cp.29-32), luego a un *mezzoforte* (cp.33-37) y luego a un *piuforte* (cp.38-40), el cual nos conduce directamente al fuerte que marca el comienzo de la segunda unidad, indicada *intenso*. Acordes

paralelos de cuatro sonidos en la mano derecha, acompañados por arpegios reforzados por cuartas, quintas y octavas en la mano izquierda aparentan un desborde pasional que conduciría eventualmente a un clímax. Sin embargo, las expectativas (las nuestras y las de la moza donosa) se frustran, y la sección termina sumisamente con el consecuente de la melodía de A. Un análisis más detallado de esta sección revela que la aparente pasión no es tal, sino una exaltación del topos de la angustia: una vez despojada de bordaduras y cambios de registro, vemos que la estructura de la melodía no es otra cosa que un descenso cromático la-do#. Luego de la recapitulación de la sección A, la obra termina como comenzó, con una sucesión de arpegios en tónica. Una breve coda, apenas dos compases, otorgan un giro final a la agenda subyacente a la obra. La resolución final se posterga por medio del despliegue del acorde sin tercera, tradicional recurso para la evocación de imágenes de lejanía y soledad. El esperado acorde de tónica finalmente aparece, pero desnaturalizado por medio del remplazo de su quinta por la sexta mayor, sorprendiendo al oyente con su carencia de función cadencial.

Danza del gaucho matrero

Esta es la más extensa de las tres danzas, contando exactamente 232 compases, esto es casi tres veces la duración de las dos anteriores (de 81 compases cada una). Es también la que transmite más vigor y energía, pedidos explícitamente por el autor en la indicación inicial: *furiosamente rítmico e enérgico*. Furia y energía son sin duda las características más sobresalientes de esta composición, transmitidas al oyente a través de la manipulación del parámetro rítmico. La obra se inicia con una sección de carácter introductorio (cp.1-16) desarrollada sobre un *motu perpetuo* en corcheas. El elemento melódico, casi imperceptible, perdido en el ton'ente de corcheas, es un descenso cromático en relación de hemiola con su acompañamiento. Esta combinación de elementos musicales brinda a esta primera sección un *pathos* inquietante, siniestro, y una sensación de urgencia, acorde con las características atribuidas en el imaginario a los gauchos matreros.¹⁹

A continuación se enuncia un motivo de fuerte presencia rítmica y escasa definición melódica (apenas una segunda mayor), que desemboca en una serie de acordes de función casi percusiva (17-32). El autor insiste sobre,

este motivo, luego de una repetición de la sección introductoria, por medio de una repercusión casi obsesiva (cp.50-58) que culmina en un espectacular *glissando molto sforzato*. Se inicia aquí una sección significativa de la obra, basada claramente en un pasaje de zapateo de gato. Destacan la alternancia del metro de 6/8 y 9/8 que brindan el marco rítmico apropiado para la seguidilla de pie quebrado (7 /5), propia de esta danza, y el engrosamiento de la textura logrado por medio de la yuxtaposición de acordes de tres sonidos en la mano derecha. Un pasaje modulador, de función transitiva (71-102), desemboca en la sección más memorable de esta obra, una evidente referencia al malambo (103-155). Indicada *violento* por el compositor, se caracteriza por su textura llena (acordes de seis notas), movimiento ostinato de corcheas y su desarrollo en base a una estructura de ocho compases cuyas subsiguientes variaciones rítmicas dan lugar a las diversas "mudanzas" propias de esta danza. La obra aparenta iniciar una escalada climática, lograda a través de un cambio brusco de tonalidad (desde do mayor a la bemol), pero se apacigua nuevamente para retomar la sección introductoria. La obra se repite, sus secciones reducidas, desde el compás 156 en adelante. Inicia un incremento tensional a partir del compás 183, reforzado por el aumento de la actividad textural y el uso del registro extremo del piano, y alcanza el clímax en los cinco compases finales, en un brillante *glissando* indicado *triple sforzato* y *salvaggio* por el autor.

Algunas propuestas de interpretación

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, podemos esbozar una interpretación de la construcción del género y la nación en esta obra. Ginastera ha representado sus figuras masculinas, el viejo boyero y el gaucho matrero, de acuerdo a la retórica occidental de la virilidad. Ambas danzas se caracterizan por el predominio de parámetro rítmico sobre el melódico, el empleo de los así llamados finales masculinos, el uso abundante de acentos y desplazamientos acentuales, y acordes con función más percusiva que armónica. Para ello explota la carga simbólica de virilidad investida tradicionalmente en el malambo, danza masculina por excelencia del folclore pampeano. Las asociaciones entre el principal personaje masculino (el gaucho matrero, joven y activo), con la violencia y la furia, y el carácter salvaje de su clímax sugieren algunas inquietantes posibilidades respecto de la concepción

ginasteriana (y nacionalista) de la masculinidad.

La moza donosa, por otra parte, es portadora de los elementos musicales emblemáticos de la femineidad. Gracia, lirismo, pasión aparecen simbolizados en la melodía de arco amplio y el uso de cromatismos. Desde el punto de vista del clímax, tanto el de la moza como el del viejo se diluyen, mientras que sólo el gaucho lo alcanza explícitamente. Entrando en un nivel quizás más abstracto, podríamos aventurar que el uso de la tonalidad (do mayor para los hombres y su relativa menor la para la moza) refleja en el nivel simbólico la subordinación de la mujer al hombre. Finalmente, no podemos dejar de notar la posición de la moza dentro de la disposición general de la obra, esto es, entre el viejo (¿padre?) y el gaucho (¿esposo?).

A través del uso de estereotipos musicales de la femineidad, la masculinidad y la argentinidad, Ginastera articula dos posiciones esencialistas, construyendo imágenes sonoras de los ideales de hombre y mujer argentinos: gauchos matreros (que eventualmente devienen en viejos boyeros) y mozas donosas. Estas codificaciones reflejan ideas más amplias respecto de lo femenino y lo masculino, la jerarquía implícita existente entre ellos y las maneras en las que se supone que ambos deberían relacionarse. En tal sentido, la música de la nación cumple, como tantas otras áreas del imaginario, un rol prescriptivo y normativo, en este caso del comportamiento sexual y de género de sus hombres y mujeres. Por su significativa articulación del imaginario nacionalista con las retóricas del género, esta obra constituye un espacio privilegiado para el estudio de las intersecciones entre música, género y nación en la Argentina.

Conclusión

Un presupuesto ampliamente difundido en el pensamiento de Occidente es el que propugna el carácter no referencial de la música, y que sostiene que su desarrollo histórico se ha producido de acuerdo a leyes propias que le son inmanentes. Según esta visión, la música no significa más allá de su propia sintaxis, por lo tanto nada puede representar, nada puede reflejar, es ideológicamente "inocente."

A través de este estudio sobre la articulación entre la construcción musical del género y la nación esperamos haber contribuido a mostrar que las representaciones musicales no son "inocentes", que están entramadas con otras

dimensiones de la cultura y resuenan con significados diferentes y más profundos. Conocer y comprender los mecanismos por medio de los cuales ellas operan nos permitirá, esperamos, entender mejor la cultura en que vivimos.

BIBLIOGRAFÍA

- Agawu, V. Kofi (1991), *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Bowers, Jane y Judith Tick (ed.) (1986, 1987), *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Urbana: University of Illinois Press.
- Brett, Philip, Elizabeth Wood, y Gary C. Thomas (1994), *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. New York: Routledge.
- Chase, Gilbert (1980), "Ginastera, Alberto", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.
- Citron, Marcia (1993), *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cohen, Aaron (ed) (1987), *International Encyclopedia of Women Composers*. Books & Music USA.
- Cook, Susan C. y Judy S. Tsou (ed.) (1994), *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*. Urbana: University of Illinois Press.
- Huseby, Gerardo V. (1990), "Presencia del modo frigio en la melódica criolla". Ponencia leída en las V jornadas Argentinas de Musicología y IV Conferencia Anual de la MM, Buenos Aires, 5-7 de setiembre de 1990.
- Indy, Vincent d' (1909), *Cours de composition musicale*. Paris.
- Kallberg, Jeffrey (1992), "The Harmony of the Tea Table: Gender and Ideology in the Piano Nocturne". *Representations* 39, 102-133.
- Marshall, Kimberly (ed.) (1993), *Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions*. Boston: Northeastern University Press.
- Marx, A. B. (1845), *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Leipzig.
- McClary, Susan "Getting Down off the Beanstalk: The Presence of a Woman's Voice in Janika Vandervelde's Genesis 11", en su *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McClary, Susan (1991), *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McClary, Susan. "Narrative Agendas in 'Absolute' Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony", en Solie, Ruth A. (ed.) (1993), 326-344.
- Pendle, Karin (1991), *Women and Music: A History*. Bloomington: Indiana University Press.
- Plesch, Melanie (1992), "El rancho abandonado. Algunas reflexiones en torno a los comienzos del nacionalismo musical en la Argentina, en *Actas de las IV jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires-Centro Argentino de Investigadores de Arte.
- Plesch, Melanie (1995), "La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo", *Revista Argentina de Musicología* 1, 57-68
- Plesch, Melanie (1998), *The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of an Argentine Musical Emblem*. Ph. D. diss., Faculty of Music, The University of Melbourne.
- Riemann, Hugo (1888), *Katechismus der Musik* (Allgemeine Musiklehre). Leipzig.
- Schwartz-Kates, Deborah (2001), "Ginastera, Alberto", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^a. Edición, London: Macmillan.

- Solie, Ruth A. (1992), "Whose life! The Gendered Self in Schumann's Frauenliebe songs", en Steven Paul Scher (ed), *Music and Text: Critical Inquiries*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 219-240.
- Solie, Ruth A. (ed.) (1993), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press.
- Suárez Urtubey, Pola (1967), *Alberto Ginastera*. Buenos Aires, Ediciones CúltUrales Argentinas.
- Suárez Urtubey, Pola (1972), *Alberto Ginastera en cinco movimientos*. Buenos Aires, Lerú.
- Suárez Urtubey, Pola (1986), "Alberto Ginastera (1916-1983)", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 7, 137-152.
- Wallace, David Edward (1964), *Alberto Ginastera: an Analysis of his Style and Techniques of Composition*. Ph. D. diss., Northwestern University.

1 Una versión abreviada de este trabajo fue leída en las VI Jornadas de Historia de las Mujeres y ! Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género realizados en Buenos Aires en el año 2001. Agradezco la lectura crítica y los comentarios de Kon Agawu (Princeton University) y la generosa colaboración de Lori Burns (Universidad de Ottawa) y Robert Peck (Louisiana State University), quienes me permitieron consultar materiales inéditos de su autoría.

2 A lo largo de su dilatada trayectoria su estilo pasó, desde luego, por diversos períodos, que él mismo definió como "nacionalismo objetivo", "nacionalismo subjetivo" y "neo-expresionismo". A través de ellos el lenguaje nacionalista argentino recorrió el camino desde la iconicidad al simbolismo, desde la cita explícita hasta la mayor abstracción. Sobre el compositor, véase Suárez Urtubey (1967), (1972) Y (1986). Un análisis clásico de su estilo compositivo puede encontrarse en Chase (1980). Schwartz-Kates (2001), por otra parte, ofrece un panorama comprehensivo del estado de la cuestión hasta el año 2000.

3 Véase, por ejemplo, Bowers y Tick (1986, 1987); Cohen, ed. (1987); Pendle (1991) y Marshall, ed. (1993).

4 Sin duda el trabajo señero en esta línea es McClary (1991). Véase también Solie (1992); Kallberg, (1992) Y Citron (1993).

5 Cook y Tsou, eds. (1994); Solie (1993); Brett Wood y Thomas (1994).

6 Dichos significados pueden tener referentes externos o ser intrínsecos al lenguaje musical. Para una exposición detallada de los conceptos de semiosis intrínseca y extrínseca referimos a V. Kofi Agawu (1991).

7 Se dice que una melodía posee *comienzo masculino* cuando su primer sonido se produce sobre un tiempo fuerte, y *comienzo femenino* cuando su primer sonido se produce sobre un tiempo débil. Del mismo modo, una melodía tiene *final masculino* cuando termina sobre un tiempo fuerte, mientras que tiene *final femenino* cuando lo hace sobre un tiempo débil.

8 Las relaciones entre ambos temas en el contexto de la forma sonata, y particularmente el hecho de que en el final de la obra el tema femenino sea re-expuesto en la tonalidad del tema

masculino han sido objeto de numerosas interpretaciones desde la perspectiva de la narratología. Cfr McClary (1993: 326-344).

9 Por citar apenas algunos ejemplos, mencionemos la crítica de la versión de Alan Mann de *Madama Butterfly* de Puccini por Michael Burlingame aparecida en *The New London Doy*, el 6 de agosto de 1987 (citado en <http://www.novoa.com/mann.html>), o las notas de Jonathan Yungkans sobre la versión de Claudio Abbado del *Prometheus* de Scriabin, en el CD Sony Classical SK 53978-2

10 McClary ha aplicado esta perspectiva de análisis en varios de sus trabajos, llevándola quizás a extremos hermenéuticos cuestionables. El más notorio de los casos es sin duda su comen-

tario sobre la recapitulación del primer movimiento de la *Novena sinfonía* de Beethoven, que ella interpreta como una escena de violación. Cfr su "Getting Down off the Beanstalk The Presence of a Woman's Voice in Janika Vandervelde's *Genesis If*". (1991: 112-131).

¹¹ Plesch (1995: 57-68); (1998).

12 Destacando entre ellas el malambo, la zamba, la cueca, el gato, la chacarera, el escondido y la huella.

13 El primero y más frecuente de ellos es la guitarra, instrumento que configura una suerte de emblema musical argentino. Suele aparecer también la imitación de la sonoridad de los aerófonos de la zona noroeste (quena, pincullo, etc).

14 Sobre el tema del distanciamiento del nacionalismo respecto de los materiales populares que quiere evocar, véase Plesch (1992) y (1998).

15 La obra fue editada originalmente en París por Durand & Cía. En este trabajo nos basamos en la sub-edición de 1939, realizada por Ricordi Americana en Buenos Aires.

16 Cf. Wallace (1964).

17 Cf. Huseby (1990).

18 Cfr: Buelow (2001).

19 Encontramos aquí resonancias de la célebre ópera homónima de Felipe Boero, sobre texto de Yamandú Rodríguez. estrenada en 1929.