



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

fad

FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO



CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
Y PUBLICACIONES FAD.
Biblioteca digital de posgrado.

Título

Apuntes Tramados

Compilación de textos de trabajo:

**Jornadas de Reflexión “La investigación artística en
la U.N.Cuyo, en Mendoza y sobre Mendoza”**

Autor/es:

**Oscar Zalazar, María Inés García, Octavio Sánchez y Gladys
Haydée Vargas, Elena Dabul, Ana María Olivencia, Mónica
Pacheco, Silvana Gutiérrez, Maria Forcada**



Publicaciones FAD
Música

Apuntes Tramados

Compilación de textos de trabajo

Jornadas de Reflexión “La investigación artística en la U.N.Cuyo, en Mendoza y sobre Mendoza”

**-“Investigación Artística: historias locales y memoria”
.Memoria e imaginario social.**

**-“Música de seis compositores/as de la modernidad mendocina”:
.Los conciertos de Carlos W. Barraquero.
.Compositoras mendocinas contemporáneas. Homenaje a Carmen Guzmán,
Carmen de Juan, Susana Antón, Mónica Pacheco y Adriana Figueroa Mañas.**

-“Lo popular y lo masivo en el arte mendocino contemporáneo”.

1

**Algunas consideraciones acerca del arte mendocino contemporáneo.
Sobre emergencias, relictos y hegemonías.**

Autor de texto: Oscar Zalazar

Si imaginamos un laberinto infinito, con paredes de espejos, podemos entender el mundo como un sistema de analogías. Analogías, metáforas, las categorías del análisis cultural, contiene el sentido de las fuerzas culturales puestas en juego en nuestra escena local, y en ese sentido podemos utilizarlas en el análisis del “campo local”.

Realmente existe una fuerza emergente en la escena local contemporánea: los nuevos géneros, las poéticas del fragmento, de la cita y del epigrama, los pastiches



y las re-politizaciones del campo, conforman un conjunto de prácticas y de problemáticas sumamente complejas, y constituyen “algo nuevo bajo el sol”. Los relictos del nacionalismo estético y la hegemonía, bastante deteriorada del expresionismo abstracto o el informalismo subjetivo, dos tradiciones del siglo XX, completan el “paisaje local”. De la dinámica de estas fuerzas, a veces encontradas a veces confundidas, vive la escena local.

Preocupados por “nuestro” laberinto, la pregunta fue ¿cómo llegamos a este presente confuso, contradictorio, melancólico?, pero si incierto?

Más allá de encontrarnos en otra temporalidad, de la cual “no todavía comprendemos mucho”, ¿hace falta constatar el agotamiento de los viejos patrones ideológicos que agitaron la muerte de nuestro siglo anterior?

Sin embargo es necesario señalar la necesidad de pensar y discutir, escribir y deconstruir, programar y, con urgencia, cuidar este “algo nuevo” para que florezca en toda su potencialidad y significatividad. Después de todo, a pesar de lo predicado por ese milenarismo invertido con que se nos quiso sorprender en este fin de siglo, la categoría de lo nuevo, de la justicia social, de la liberación no parece hacer tocado a su fin. Lo nuevo y la novedad, la experimentación y la búsqueda de alternativas no van de la mano de la “muerte del arte”, aunque es cierto que hoy no hay razones para odiar al pasado, ni para permanecer en la esperanza del progreso de la humanidad. Si las encontramos en la posibilidad de intervenir inteligentemente en la historia.

Este es tal vez el sentido de nuestra intervención en el programa de historiar el modernismo mendocino. Nuestro mundo del arte participa así del “nuevo siglo cultural”. Resultado, tal vez, de los proceso reciente de reformulación de lo público y lo privado, de lo culto, lo popular y lo mediático, de lo global y lo local, el-fin-del-modernismo, pero también el agotamiento de las promesas incumplidas de la modernización, la completa ruina de la utopía de alcanzar una cultura estética pura, propia e incontaminada, la interminable experimentación y la abstracción como lenguaje de una sociedad “desarrollada”, el sueño colonial de alcanzar “el primer mundo”, las promesas de la modernidad, ilusiones arrasadas por la desindustrialización y el desguase del estado, la ruina ética de los partidos mayoritarios, con una creciente mafistización de las instituciones, mas la horrorosa extensión de la exclusión, la miseria y la violencia. Hemos pasado del Gobierno de los Asesinos al de los Ladrones, y aquí seguimos, después del 2001, mirando ese futuro enigmático al cual no nos atrevemos a enfrentar

En verdad los 70 se cerraron con una expansión de lo público/autoritario, de lo “derecho y humano” y los múltiples Congresos Marianos desparramados sobre el cuerpo social, termino por convertirlo en una simple ausencia, una democratización more pastiche. Esta experiencia sublime, la experiencia del GENOCIDIO, constituye desde nuestro punto de vista, la experiencia social fundamental, el punto cero, a partir desde donde se tiene que pensar eso nuevo. Ese nuevo cuerpo social. En esta sentido las obras constituyen el síntoma, lo indicios de ese cuerpo democrático supuestamente recuperado. Tal como afirmó lucidamente Ticio Escobar, el arte latinoamericano se juega hoy en un escenario melancólico con mucho de atroz y de sublime.

Las practicas artísticas contemporáneas son los fragmentos/documentos, síntomas e



indicios de este contradictorio y rico proceso cultural, es donde el arte contemporáneo ubica su escenario, donde se juega con la experiencia de esta destructividad, de estas preguntas que ya no emergen de una férrea confianza en el futuro, cualquiera fuera éste el imaginado. Nos dimos cuenta dolorosamente, al alcanzar la conciencia de nuestra experiencia como resto, como supervivencia, como nada, de no contar, de no tener derecho, ni ciudadanía, de estar solo al margen del mundo.

¿Será por esta causa que las prácticas árticas contemporáneas tienen este carácter de fragmento, de resto, de rareza, y en algunos casos, de relicto?

Si bien es cierto que nuestra época tiene mucho de cambalache, de desaliento e incertidumbre, también tiene el inusual desafío de lo emergente, de eso nuevo que no podemos perder. Nuestro esfuerzo debe ayudara a aclarar esta riqueza de creatividad, esta productividad artística a la que nos venimos refiriendo. Este es a nuestro entender el papel de una reflexión estético y cultural sobre nuestro arte contemporáneo.

Pero preguntémonos ¿Por qué este “contemporáneo” y qué es, específicamente lo nuevo, de estas prácticas artísticas?

Existen varios elementos, que a nuestro juicio hay que tener en cuenta para describirlo o caracterizarlo:

Desde el 83 se viene construyendo una nueva cultura visual entre nosotros. No por supuesto sin un agónico combate contra las prácticas instituidas y reproducidas acríticamente. Se trata del resultado de todo un proceso de incorporación de procedimientos de trabajo, de alternativas, de iniciativas independientes, de promotores, marchands, críticos y gestores culturales. Existe una creciente conciencia de la necesidad de profesionalizar el campo artístico, ubicarlo en estándares internacionales, de superar el provincianismo endogámico y una marcada diferencia respecto de las políticas culturales.

En segundo lugar, y fuertemente a partir de los noventas, se institucionalizan las iniciativas en torno al arte no-convencional, las minas y el neopunk hasta los Experimentos, los merca(do)posmos, la corriente arte y política en sus diversas versiones, las hadas, las ninfas y las venus, los estencileros, muchos grupos emergentes coincidieron en una sola cosa: su heterogeneidad, su diversidad y su pluralidad y la busque a de “algo que decir” y de un arte que “sea sobre algo”.

De todas maneras la discusión entre nosotros es todavía incipiente. Todavía abundan las respuestas más simples, declarar contemporáneo a todo lo que se hace hoy, aunque se venga haciendo ad nauseam desde hace cincuenta años. Otro atajo fácil: se les pone bajo sospecha, acusándolas de moda pasajera. Pero más allá de estos “atajos para enfrentar el problema”, tal vez, deberíamos profundamente ¿para que queremos un arte mendocino contemporáneo?. Me parece necesario revisar algunas hipótesis antes de responder este interrogante. En principio, creemos que solo hay cambio cuando es posible escribir, inscribir, otras historias:

1. Desde los 70 analizar arte es analizar la experiencia estética. No basta el cuadro. La experiencia estética interesa pues tiene tal fuerza magmática de significación



que puede transformar nuestras prácticas sociales instituidas. Ya que es una operación artística fundamental, introducir otro mundo en este mundo, la experiencia que suscita tiene tal fuerza plástica/prometeica.

2. Las obras mendocinas contemporáneas, casi siempre producidas por artistas jóvenes, aunque estrictamente en nuestro caso no trate de un arte precisamente “joven”, en el sentido de un arte de una etapa generacional, es arte joven pues un arte nuevo (entre nosotros). Este arte nuevo se manifiesta en diferentes lenguajes artísticos, podríamos estar ante un regionalismo crítico o de un débil (y a veces oportunista) aprovechamiento de lenguajes internacionales. Este es el arco total de variación. El espectro es amplio y las orientaciones disímiles. Pero lo verdaderamente importante de todo esto: se está transformando vertiginosamente el eterno desgano del panorama plástico local.

3. La emergencia de esta nueva productividad es un hecho que separa aguas, cosa muy necesaria, a nuestro entender: la experiencia social contemporánea ya no puede pensarse/imaginarse/decirse con las mismas ideas y procedimientos de un periodo histórico anterior, en otras palabras, los problemas del modernismo y de la “copia creativa”, la necesidad de “un lenguaje plástico puro”, entre otros, constituyen respuestas, extraordinarias en su momento, pero ya cristalizadas, y para colmo, como cultura hegemónica, terminaron convirtiéndose en fetiches, actúan más como prejuicios, y por lo tanto se convierten en la excusa de la improductividad, de la repetición, y por último una verdadera momificación del arte. Ese modernismo se constituye en un relicto y es necesario dejarlo como pasado.

4. No se trata de una nueva versión del viaje romántico a un pasado ilusorio, y siempre inexistente, la impugnación contemporánea a las ideas modernistas como el esteticismo, el expresivismo, contruidos como abstracción lírica, mero decorativismo y un el artesanismo devenido en arte sin más, son prácticas sin conciencia crítica y ya deben ser sustituidos, olvidados, empacados y develados en su insignificancia histórica.

Una vez realizada esta operación de deconstrucción, podemos iniciar un diálogo fecundo con esta nueva productividad, pues al entrar en circulación, abre un espacio alternativo, establece un horizonte de otros interrogantes. En realidad pone en escena nuestra incertidumbre y nuestro anhelo de ver en el arte una indicación de su inactualidad, de encontrar nuevas relaciones con las imágenes, de construir nuevos relatos, de usar el pasado a nuestro gusto y necesidad.

Pero existe el peligro, y a esto específicamente me quiero referir, cuando se está en medio de un proceso de transformación tan profunda como el que estamos experimentando, en algún momento de la travesía, de otro desguace. Ahora sabemos que la historia se repite como mala comedia, e inclusive se regresa a los tiempos donde imperaba el más fuerte. Esta es la sensación de cargar con un cadáver, mientras, “lo nuevo no termina de nacer”.

Estamos a medio camino, con la sensación de que nada es seguro y que todo puede volver atrás. No es la primera vez que estamos ante una coyuntura parecida. El conservadurismo cultural, la nuestra-cultura-muerta, ha sabido antes campear otros desafíos, tal vez más sustanciosos o más trágicos o más sublimes. Ese



conservadurismo domestica o margina, y cuando puede, elimina. De esto está hecho los fragmentos de nuestro presente, nuestro pasado inmediato y nuestro pasado/pasado. Nuestra esperanza es el presente y la mirada al porvenir.

Pero nos gusta la lucha, por el mero placer de impugnar nuestra desidia, la repetición de lo mismo, la repetición vacía de lo mismo, y, además, el gesto cultural de encerrarse en uno mismo, la endogamia como causa del agotamiento cultural. En fin ese “provincianismo” que tanto padecemos.

A modo de conclusión

Pero sacudamos esta pesadilla y pasemos a las novedades ¿cuáles son estas nuevas (entre nosotros) ideas? ¿Podemos describir algunos rasgos de estas nuevas prácticas?

Una primera característica de la nueva productividad es la incorporación de la investigación artística, y la puesta en crisis de los elementos mágicos, empiristas o totalmente irracionales como procedimientos sustanciales del trabajo artístico. El artista genio, loco, profeta y mártir, es decir esa visión pastiche del viejo romanticismo, cede su lugar a la comprensión del artista como productor de conocimiento artístico.

Si bien la discusión sobre la investigación artística, sobre su objeto, sus metodologías, como así también la evaluación de sus resultados y objetivos de producción de conocimientos, no dejan de ser temas aún pendientes, y en algunos casos por definir, ya estamos ante una línea de trabajo significativo.

Una segunda característica es el trabajo deconstructivo de nuestra particular modernidad. Ya el análisis del cuadro no basta. La visión histórica siempre es necesaria pues, resulta imposible comprender y formular juicios sobre las obras, los artistas y los procesos culturales sin atender al carácter diacrónico de los todos los objetos artísticos y estéticos, en definitiva artefactos culturales. Este trabajo crítico tiene como objetivo, no tal vez imponer a las categorías fundamentales del pensamiento visual moderno un simple olvido, sino sólo de aquellas formas cristalizadas, resultado de su chato binarismo, su falta de matices, su cerrado dogmatismo. No queremos volver a caer en viejas dicotomías, necesitamos quebrar aquellos universales ideológicos impositores de una comprensión del arte eurocéntrica, para dar lugar a un arte que objetiva los modos de ser de un sujeto en su especificidad y diferencia.

Una tercera característica es la incorporación, en el pensamiento plástico local, de los temas y problemas de la producción de teórica artística, curatorial, histórica y crítica latinoamericana. Tanto de las teorías de primera como de segunda generación. La primera muy ligada a la teoría de la dependencia, la idea de progreso y la modernización. La segunda organizada sobre la base de los estudios culturales y por una lectura “posmoderna” del arte latinoamericano.

El desmontaje, desentrañamiento y puesta en discusión de estos problemas garantizarían poder reformular temas básicos para una teoría del arte local y latinoamericano. La definición de esas categorías básicas es todavía una tarea pendiente.

Se trata en fin de pensar, escribir y debatir una productividad visual, estética y



artística acorde a la necesidad de representación de nuestros pueblos, de mantener las diferencias y la pluralidad, la heterogeneidad de los modos de ver y de ser, de los modos de vida, de superar el elitismo, en una palabra de alcanzar una productividad más racional sin caer en las tentaciones de la homogeneización, del azar, del irracionalismo y la tristeza de un continente postergado, esquilado pero lleno de mañanas posibles, un continente con gentes valiosas, que tiene derecho a ver y ser vistos, a disfrutar del arte, de la vida y de la dignidad. Se trata de instrumentos, herramientas para una renovación del proyecto de llevar el arte a la vida, en el siglo de la globalización, y de la emergencia de los antiguos males. De eso trata el arte local y latinoamericano contemporáneo. Por eso hay que cuidarlo, curarlo, proyectarlo, documentarlo y, cuando, le llegue el momento, alegremente enterrarlo cuando se evidencia en el horizonte otros nuevos nacimientos.



Proyecto: Revisión teórica y crítica de la cultura popular en sus relaciones con el orden social, la expansión mediática y el bloque de poder.

Director : ZALAZAR, Oscar grupozero@arnet.com.ar Equipo: Molina, M., Sahade, P. y Navarro, J. J.
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales- Parque General San Martín

2 Memoria e imaginarios sociales en algunas prácticas de música popular en Mendoza

Autores del texto:
María Inés García, Octavio Sánchez y Gladys Haydée Vargas.

Con el inicio del siglo XX nace también la musicología como espacio disciplinar para el estudio del mundo de lo sonoro, de la música. El interés de las investigaciones paulatinamente fue incorporando, además del estudio de la música en sí misma, la preocupación por el hombre que hace música, sujeto ubicado en un contexto determinado por un tiempo, lugar y procesos sociales y culturales. La disciplina se



fue desarrollando rápidamente en diferentes campos, siendo sus principales temáticas las de la musicología histórica y la etnomusicología. Poco a poco, esta distinción pasó de poner su acento en el objeto de estudio a centrarse en el enfoque epistemológico usado para abordar el objeto ya sea histórico como etnográfico. Con la aparición de los estudios sobre música popular, las miradas se amplían con los aportes de disciplinas como la sociología y la semiótica, entre otras. Si bien la investigación académica de la música popular fue resistida en un primer momento, los trabajos en este campo fueron proliferando. La relevancia social de una música mediante la cual se construyen sentidos de realidad en un grupo o en millones de auditores en forma simultánea, el valor estético de un repertorio desde el cual los países latinoamericanos han realizado aportes fundamentales al patrimonio musical de Occidente, y la necesidad de construir una perspectiva informada y crítica frente al torrente sonoro que nos rodea, hicieron que la musicología se pusiera al día con un repertorio tan consumido como es la música popular urbana.

Las investigaciones sobre la música popular en Mendoza se insertan en la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo, fundamentalmente a partir de sus carreras de posgrado, las que proporcionaron los marcos teóricos y metodológicos para su desarrollo. La música popular como objeto de estudios plantea el desafío de introducirnos en un campo multidisciplinar con aportes diversos para poder dar cuenta de las significaciones que están más allá de las estructuras musicales. El desafío es poder lograr la articulación entre el discurso sonoro -para no perder la especificidad de lo musicológico- con las significaciones de esta música que está en estrecha relación con el contexto en que se produce y que generalmente vehiculiza adscripciones de identidad o construye imaginarios sociales diversos. La música popular es uno de los espejos en los que la sociedad se contempla y expresa; estudiarla nos permite comprender estos fenómenos y es por ello que centramos nuestro interés en abordar procesos de nuestra historia regional a través del estudio de diversas prácticas y cultores de la canción popular en Mendoza.

En el presente Proyecto se aborda la historia social de un proceso musical que significó, en una perspectiva diacrónica, la cristalización de un paradigma de la canción popular primero, la paulatina puesta en crisis de ese paradigma después y la renovación del mismo. El criterio general de la periodización tiene que ver con los procesos musicales y sociales en los que se insertan, sus caracterizaciones musicales y las significaciones ideológicas y estéticas que representan. Se estudia la producción, circulación y recepción de algunas expresiones musicales y el contexto sociocultural de sus prácticas, interpretando los discursos sonoros como estructura, proceso y resultado social y cultural, articulando el análisis de las diferentes dimensiones, para discriminar las distintas tensiones, estructurales e ideológicas que se manifiestan.

Un primer momento del proceso estudiado se da en las décadas de 1920 a los 40 inclusive, con la gran vigencia de los géneros cuyanos y los primeros cultores que se insertan en los espacios de circulación abiertos por la modernidad;...también, y por esa gran circulación, se produce la cristalización de un modelo que se instala como representante de una tradición. Luego, el período de fines de los 40 a los 70, en el que se dan las prácticas musicales más representativas de un músico que significó la expresión de una renovación, Tito Francia, como también el surgimiento del Nuevo



Cancionero. A inicios de la década de los 70, se produce la aparición del conjunto coral Canturía que se constituye en otra expresión del proceso de renovación manifestando, a través de sus prácticas, una mayor hibridación y contenido social. A continuación presentamos los distintos procesos estudiados en el proyecto, en relación a la temática abordada en este escrito.

1. Músicas Populares Cuyanas de base tradicional: la industria cultural y la construcción de referentes identitarios.

Autor de texto: Octavio Sánchez

Aunque es posible rastrear una profundidad histórica de casi 200 años (Aretz 1952; Draghi Lucero 1938; Rodríguez 1938; Vega 1944, 1953, 1956), cuecas y tonadas están fuertemente atravesadas por la industria cultural desde la década de 1930, momento que señalamos como la refundación contemporánea de la música popular cuyana (Sánchez 2004, 2006). Allí comenzaron a concretarse nuevos procesos de cristalización de formas y de construcción de significaciones, erigiéndose modernos referentes todavía reconocidos en la actualidad.

Estos géneros y sus cultores tuvieron su época de amplia vigencia en la Argentina gracias a que desde la década de 1930 un grupo de músicos cuyanos se instaló en Buenos Aires aprovechando los nuevos espacios creados por la radiofonía y la industria discográfica, logrando legitimar sus carreras y estas músicas regionales en todo el país. Es importante considerar que en esta ciudad, capital de la Argentina, se concentra el poder político y económico de todo el país, y que se encuentra a un promedio de 1.000 km de las provincias cuyanas.

Los músicos de esta primera generación (Fluixá 1960), que hemos denominado de la cristalización □ Hilario Cuadros (Los Trovadores de Cuyo), Buenaventura Luna (La Tropilla de Huachi Pampa), Carlos Montbrun Ocampo (Las Alegres Fiestas Gauchas), Alberto Rodríguez e Ismael Moreno□, demostraron una gran determinación y tuvieron un muy buen sentido de la oportunidad: se mudaron a la Capital, grabaron discos, se insertaron en los medios de comunicación, básicamente en la radio, donde algunos hasta condujeron programas radiales que usaron como base para promocionar sus producciones. Su labor fue precedida por los precursores Saúl Salinas y Alfredo Pelaia (Vega 1938), quienes desde principios del siglo veinte compartían espacios de circulación con el naciente tango porteño y otras músicas provincianas.

La mediatización temprana de estas músicas colaboró fuertemente a la cristalización de estructuras, formatos instrumentales y estilos interpretativos, estableciendo un canon al que debieron amoldarse las producciones musicales locales para sonar a cuyano. Seguramente existieron otras maneras de hacer música cuyana, pero la relación de asimetría que se establece con la música mediatizada en cuanto a las posibilidades de difusión, provocó la estandarización de unas cuantas formas con la consecuente pérdida de vigencia de las otras. Los hábitos tradicionales se vieron entrelazados con prácticas y espacios del mundo mediatizado, acelerando la circulación de las músicas y creando nexos imposibles de pensar en épocas



anteriores. Los referentes ahora estaban en la radio y el disco.

Años después, Félix Dardo Palorma irrumpió en la historia de esta música destacándose como compositor e intérprete; fue un nexo entre esa primera etapa mediatizada y la siguiente, que hemos denominado de la consolidación. En este periodo, desde mediados de los 40, la carrera de Antonio Tormo jugó un rol fundamental en el afianzamiento de los géneros de Cuyo desde la circulación y recepción masiva. Tormo y sus músicos cuyanos fueron las primeras estrellas del folklore argentino. Se destacaron además los conjuntos integrados por los hermanos Arce y los hermanos Arancibia Laborda.

El virtuosismo de los guitarristas acompañantes, característico en estas músicas, generó prestigio y legitimación a nivel nacional; se destacaron José Zabala, Alfredo Alfonso, Remberto Narváez, Santiago Bértiz y Tito Francia, entre otros. Pero, este factor contribuyó al aislamiento de cuecas y, especialmente, de tonadas en el contexto de las demás músicas provincianas, ya que pocos instrumentistas no cuyanos manejaban sus códigos interpretativos.

Poco antes de 1960 la música cuyana comienza a perder vigencia nacional. A mediados de los 50, el silenciamiento de Tormo por la dictadura militar que derroca a Perón (1955), las muertes de Luna (1955) y de Cuadros (1956), y la radicación de Montbrun Ocampo en Mendoza (1956), provocaron una grave pérdida de visibilidad de música y músicos cuyanos en los medios de Buenos Aires y en consecuencia, en todo el país. Estos lugares estaban siendo ocupados por conjuntos musicales norteños, liderados por Los Chalchaleros, y por las primeras importaciones del exitoso rock and roll estadounidense, y posteriormente por el británico. En este proceso aparecieron los continuadores, algunos identificados más con una línea tradicionalista, como Clemente Canciello (Cantares de la Cañadita), Santos Rodríguez (Las Voces del Plumerillo), entre muchos otros. Otros en cambio, adoptaron una postura más crítica que significó una renovación en la composición, aunque no tanto en la interpretación, tal el caso de Tito Francia (García 2006) y Nolo Tejón; posteriormente, Saúl Quiroga, Ernesto Villavicencio y, más recientemente, Jorge Viñas y Fabiano Navarro, entre otros.

Desde el denominado Boom del Folklore de los 60, las músicas del norte y centro-norte del país se constituyeron en los géneros privilegiados por la industria y las políticas culturales estatales, tendencia que se ha acentuado en las últimas décadas. La respuesta al paulatino retraimiento de la visibilidad nacional de géneros cuyanos, fue básicamente una vuelta al circuito regional. Sin embargo, esto no implica un retorno a los procedimientos tradicionales, sino que ha acontecido un redimensionamiento y una resignificación de prácticas globales a escala y modos extremadamente locales, con una circulación paramediática y laberíntica, que inclusive neutraliza algunas mediaciones. Este circuito, que denominamos ultra local, queda definido desde los 80 por una abundante producción discográfica autogestionada, la aparición de estudios de grabación locales, la existencia de pequeños sellos y ediciones independientes, la circulación por la radiofonía en emisoras o programas especializados de AM y FM, la realización de presentaciones en peñas barriales, y una relación tensa con los espacios masivos musicales: los festivales, la industria discográfica hegemónica, los medios de circulación nacionales y las políticas culturales del Estado.



Los nombres cueca y tonada son empleados para designar dos eventos masivos: la Fiesta Nacional de la Tonada (Tunuyán, desde 1972) y la Fiesta Nacional de la Cueca y el Damasco (La Dormida, desde 1974), convocando entre ambos a más de 150.000 espectadores cada año. Sin embargo, estos espacios de circulación han priorizado desde mediados de los 90 la visita de las estrellas del movimiento de Folklore Joven, esto es, Soledad, Luciano Pereyra, Los Nocheros o El Chaqueño Palavecino, que paradójicamente no incluyen géneros de Cuyo en sus presentaciones. Cultores genuinos de tonadas, cuecas, vales y gatos, como El Trébol Mercedino, Las Voces del Chorrillero, Juanita Vera, Los Navarro, Los manantiales o Los Hermanos de la Torre, han ocupado espacios secundarios en estos festivales y muchas veces ni siquiera han sido contratados.

Hoy estos géneros, que durante décadas circularon fluidamente por los espacios tradicionales y mediatizados del país, son marginales desde el punto de vista del mercado; sin embargo sus nombres se siguen explotando en los festivales, apelando a la identificación sociocultural que provocan, pero habiendo sufrido un significativo vaciamiento de contenido, siendo desplazados en la realidad por otras músicas y otros artistas impulsados desde el centro de distribución de Buenos Aires.

2) La renovación en Tito Francia y el Nuevo Cancionero y la construcción de imaginarios sonoros y sociales.

Autor de texto: María Inés García

Tito Francia significa la manifestación de una postura renovadora en relación al lenguaje cristalizado que indicamos como primer periodo en nuestro proyecto. Se constituye en un paso más avanzado en el proceso de profesionalización de los músicos que abordaban la música popular que se fue dando en las etapas de cristalización y consolidación señaladas más arriba. Con una formación más sólida y una gran habilidad instrumental, se destacó en múltiples prácticas musicales y, con gran versatilidad, en un repertorio muy diversificado. Su actividad se produce en el cruce de coordenadas del proceso de profesionalización mencionado, del decaimiento del paradigma o visibilidad de la música de raíz folclórica cuyana tradicional y del avance del predominio de la música folclórica del noroeste argentino, que conduce al “boom” del folclore de los 60; este último proceso implicó una renovación en los textos y en la música, como también una visión diferente respecto al contenido simbólico de esa música. En ese cruce se ubica también el movimiento del Nuevo Cancionero, al que Francia fue muy funcional con sus composiciones.

Si nos remitimos en primer lugar a su práctica como intérprete, podemos señalar que está totalmente inserto en los medios masivos de su época: las emisoras radiales. Trabaja como guitarrista estable de las diferentes emisoras de Mendoza desde fines de los años 40, siendo muy joven, y continúa en ellas como principal fuente laboral hasta entrados los 60, cuando desaparece la música en vivo. La radio fue un ámbito de pleno ejercicio profesional de este guitarrista; fue su medio de desarrollo profesional y el modo de hacerse conocer en los espacios local y nacional. Esta práctica como músico estable de radio lo puso en contacto con todo tipo de géneros



musicales y con músicos de muy diferente formación, además de permitirle un importante desarrollo profesional y vasta experiencia. Se pudo constatar la variedad de audiciones en las que participaba y de géneros que integraban las programaciones radiales como tango, bolero, canción, folclore, jazz y música académica. En esa variedad se insertaba su actuación, lo que le significó un conocimiento de músicas diferentes y una importante versatilidad como intérprete. Este espacio abierto por la modernidad significó un excelente medio de circulación, tanto de músicas de diferentes procedencias y repertorios, como de los músicos que trabajaban en las radios; fueron un eje de reunión y circulación de músicas y músicos, lo que significaba un constante aprendizaje, confrontación, relaciones y nuevas posibilidades para los músicos estables.

Como compositor, realizó obras de música popular y académica. El corpus de sus composiciones incluye los géneros por él transitados como intérprete, lo que expresa la articulación existente entre sus prácticas: tangos, boleros, canciones, zambas, cuecas y tonadas; a ellos se suman géneros como conciertos, sinfonía, sonata y piezas breves para piano y para guitarra. A través del análisis del estilo se ha podido determinar el alto grado de relación entre los dos campos en que dividió su producción. Podemos afirmar que las características inmanentes de los géneros de la canción popular se constituyen en fuente generadora de toda su producción. También expresa que su mundo de imágenes y motivaciones es uno, integrado, y explica la relación de renovación-tradición que se da entre ambos campos. Por los rasgos caracterizadores de sus obras, podemos señalar que por un lado se inserta en un proceso de renovación de la canción popular mendocina de raíz folclórica, por el otro, sus composiciones de música académica representan, más bien, una situación de tradicionalismo frente a obras académicas contemporáneas. De ese modo, los campos popular-clásico representan la relación renovación-tradición.

Los premios, homenajes y reconocimientos otorgados a Tito Francia nos permitieron considerar la recepción que tuvo, los actores sociales involucrados y los imaginarios contruidos a través de los mismos; representaciones de un sistema de ideas y valores a través de los cuales lo legitimaron y postularon como un modelo formador. Desde la legislatura provincial, el gobierno escolar, el organismo de cultura de la provincia, la sociedad de músicos y expresiones particulares, se ha buscado un modo de producir un reconocimiento a sus aportes a la cultura de Mendoza. En general, se expresa la significación que tiene Francia en la sociedad y la cultura de Mendoza, es decir, como uno de los “hacedores” de su cultura, el creador de “activos intangibles”, el que realizó “un aporte significativo al engrandecimiento espiritual y material de la provincia de Mendoza”. Resulta muy interesante ver que en algunas expresiones de reconocimiento aparece la categoría de tradición, adjudicándole aportes que contribuyen a conservar la identidad como nación, como cuando se reconoce “al músico tradicionalista de notable trayectoria del Folklore Cuyano Tito Francia”, o cuando se lo señala como un “referente provincial de la expresión cuyana tonadera”. Estas valoraciones lo asocian, aparentemente, con el canon tradicional del folklore, canon al cual este músico no pertenecía ya que ni intentó preservar intacta la expresión cuyana tradicional ni fue la tonada, género típico cuyano, el más transitado como compositor. Queda explícito que los imaginarios actúan más como representaciones que como reflejos de una realidad que existe fuera de ellas.



Podemos entonces inferir, con las citadas expresiones, que el imaginario social lo pone en el campo de las tradiciones por sus aportes personales que generaron un valor de identidad, pero no coincide con el imaginario de tradición del propio músico, generando una tensión entre ellos.

Tito Francia fue miembro fundador del Movimiento del Nuevo Cancionero, el que se lanza el 11 de febrero de 1963, en coincidencia con el “boom del folklore”, proceso que surge en un contexto particular. Con la caída del peronismo, el sector obrero pierde sus canales de participación y el “cabecita” vuelve a ser marginado en las villas. Por otro lado, la clase media urbana vive un proceso de autocrítica y de nacionalización, luego del fracaso del intento del desarrollismo frondicista; hay por ello una apetencia por conocer y comunicarse con el país real, que se expresa en el descubrimiento de la literatura argentina por un lado y en el encumbramiento a que es llevado el folclore nativo (Vila 1982). A partir de los 50, aproximadamente, comienzan a destacarse nombres que se harán muy familiares en la década siguiente. Conjuntos, solistas, poetas y compositores; todos plantearon alguna novedad en el lenguaje: en la formación de los conjuntos, en los arreglos vocales e instrumentales, en la técnica instrumental, o en la poesía.

En Mendoza, los intelectuales y artistas no están ajenos a estas preocupaciones; en los años 50 se desarrolla una intensa vida intelectual y cultural donde confluyen escritores, plásticos, músicos e intelectuales. En ese ambiente se va gestando el Nuevo Cancionero que se lanza con la formulación de un Manifiesto; sus integrantes plantearon la reivindicación del hombre común y de sus problemáticas, lo que se traduce en una reivindicación de los géneros del interior del país a través de una expresión más cuidada y cosmopolita, ya que incluye una renovación del lenguaje que implica un grado de hibridación con otros géneros. Tito Francia aporta a sus postulados a partir de sus composiciones, fundamentalmente por medio de un tratamiento armónico y melódico novedoso.

El texto del Manifiesto del Nuevo Cancionero se ocupa de varios aspectos, dos de ellos centrales en su discurso: la renovación del cancionero por un lado, y la concepción de una música “nacional”, por el otro. Queda claro, a través de estas proposiciones, el valor estético y social otorgado a la música por este Manifiesto. Se buscan “nuevas y mejores obras”, pero estas deben ser portadoras de una identidad nacional; por otro lado el imaginario de nación es de una nación múltiple, compleja, compuesta por diversas regiones con sus propias expresiones y aún abierta al intercambio con otras naciones. Este imaginario se acerca entonces a la realidad concreta de un país o nación.

El análisis de la pertenencia de Tito Francia al Movimiento del Nuevo Cancionero, nos abrió la puerta al debate entre dos imaginarios diferentes de nación representados a través de los géneros musicales. Por un lado, aquel que propiciaba el mantenimiento de las tradiciones cristalizadas del pasado, en este caso los géneros musicales tradicionales que expresaban la “verdadera” manera de asegurar la adscripción de identidad. Por el otro, el que impulsaba una renovación de los contenidos sonoros y literarios de estos géneros y simultáneamente imaginaba una idea de nación alejada de una construcción idealizada, más bien asociada al ciudadano contemporáneo y real, es decir de real conciencia del país y sus problemáticas sociales.



3) Canturía. Un referente de la canción con contenido social en Mendoza.

Autor de texto: Gladys Haydée Vargas

El grupo coral – instrumental Canturía es creado por Damián Sánchez en 1971 y se disuelve en 1974. Su repertorio se caracteriza por la fuerte presencia de la canción, especialmente con contenido social, y por géneros de la música de raíz folclórica argentina. Repertorio que se nutre de dos campos de la música popular argentina que se consolidan en los años inmediatos anteriores a la creación del grupo: por un lado, el “boom del folclore”, y por el otro la canción con contenido social, que se afianza como movimiento nacional en el país hacia fines de la década del '60. Todos los arreglos musicales los realiza Damián Sánchez para Canturía y entre las particularidades del grupo se destaca una concepción de espectáculo, poco tradicional en esos años: en primer lugar, es un espectáculo poético – musical, o sea textos recitados intercalados con los temas musicales; en segundo lugar, un especial cuidado puesto en el vestuario, formación del conjunto en el escenario, luces y sonido. También la combinación de un coro de cámara con instrumentos propios tanto de la música popular como académica, dan el resultado de un timbre no frecuente.

Canturía se crea en 1971 durante una dictadura militar, período de severos conflictos y disturbios sociales: numerosas reacciones populares en el país, la “lucha armada” o “guerrilla”, en manos de organizaciones de diferentes vertientes políticas e ideológicas, y la represión a través de las Fuerzas Armadas con censura de diferentes expresiones culturales. En mayo de 1973 se inicia un período democrático, con un marco de fuerte ebullición social y política, pero en poco tiempo manifiesta una creciente espiral de violencia que se produce, por una parte por las luchas sociales y políticas, y por otra, por la represión policial y parapolicial, que estalla a partir de 1974, año de la disolución de Canturía.

Durante estos años, 1970-1974, los estudiantes son también protagonistas de incesantes luchas, tanto por sus propios derechos dentro de la universidad como en otros reclamos, solidarizándose con distintos sectores de la sociedad. Canturía surge en parte, como producto de la inquietud de músicos, con las características de la juventud de la época, el compromiso y la lucha social. Es el caso de Damián Sánchez, no sólo creador sino director y arreglador del grupo, un joven ya reconocido en el campo de la música popular, especialmente por su reciente participación en Los Trovadores. Sin embargo, Canturía no se constituye por una inquietud ideológica precisa en la totalidad de sus integrantes. Pero el repertorio, más ciertos circuitos de circulación del grupo ligados al movimiento estudiantil, sindical y partidario, permiten realizar la lectura de una postura definida en ese aspecto y que a la vez, supone un posicionamiento contrahegemónico,

Ya en 1974, la violencia en los conflictos sociales se manifiesta en Mendoza con la realización de varios atentados contra militantes políticos y sociales. Se crea en la provincia el Comando Anticomunista Mendocino, con todas las características de la Triple A. En este contexto, a fines de 1974, Canturía realiza su última actuación.

Si bien otras agrupaciones de Mendoza realizan también contribuciones innovadoras



en estos años, como los quintetos Las Voces de Uco, Los cinco de Cuyo, Conjunto Ecos del Ande y Cuarteto Huanta, sus aportes se centran fundamentalmente en el campo musical, caracterizados por el virtuosismo guitarrístico, despliegue vocal y la armonización de avanzada, pero en el campo literario no se observa la misma fuerza de renovación, ni la fuerte presencia de la poesía social. Por esta razón es que Canturía establece en el campo de la música popular en Mendoza, un referente de la canción con contenido social.

La circulación del grupo se dio en numerosas salas de la ciudad de Mendoza y en varios departamentos de la provincia, con una significativa recepción por parte de la prensa y del público, un público mayoritariamente joven, estudiantil y de clase media. La recepción y el imaginario despertado por este grupo musical pudo comprobarse de manera significativa 35 años después, en un concierto en recuerdo de Canturía realizado en el teatro más importante de Mendoza, en dos funciones consecutivas. La sala se colmó y se vivió un emotivo reencuentro entre el conjunto y su antiguo público, al que se sumaron las nuevas generaciones. El hecho contó con gran relevancia dada por la prensa que consideró a Canturía un símbolo de representación de la lucha social, “un foco de resistencia libre”, en épocas de aguda violencia social, que supera la censura y represión. Sin dudas Canturía generó y mantiene una fuerte presencia en el imaginario cultural y social mendocino.

Referencias bibliográficas:

- Aretz, Isabel. 1952. El Folklore Musical Argentino. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Draghi Lucero, Juan. 1997 (1938). Cancionero Popular Cuyano. Mendoza: Ediciones del Canto Rodado.
- Fluixá, Ernesto. 1960. Un siglo de música de Mendoza. Mendoza: D'Accurzio.
- García, María Inés. 2006. Tradición y renovación. Historia social de las prácticas musicales de Tito Francia. Tesis del Magíster en Artes, mención Musicología, inédita. Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- González, Juan Pablo. 1986 "Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana", Revista Musical Chilena, XL/ 165, (..) pp. 59-84.
- González, Juan Pablo. 2001 "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos", en Revista Musical Chilena, LV/195, (enero-junio), pp. 38-64.
- Moreno, Ismael. 1936. El Cancionero Mendocino. Álbum de canciones para canto y piano. Nº1. Peuser.
- Rodríguez, Alberto. 1989 (1938). Cancionero Cuyano. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- Sánchez, Octavio. 2004. La cueca cuyana contemporánea. Identidades sonora y sociocultural. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano inédita, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
- Sánchez, Octavio. 2006. 'La Cueca Cuyana Contemporánea. Identidades sonora y



sociocultural.' En Primer Congreso Nacional de Artes Musicales y Sonoras "El arte musical argentino: retrospectiva y proyecciones al Siglo XXI". Dpto. de Artes Musicales y Sonoras "Carlos López Buchardo". Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional de Arte, 199-208.

-Segura, Jorge I. 1968. Danzas folklóricas y tradicionales de Mendoza. Panorama de cuatro siglos. Mendoza: Inédito.

-Vargas, Gladys Haydée. 2008. Canturía 1971 - 1974. La canción con contenido social en Mendoza. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano, inédita, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.

-Vega, Carlos. 1944. Panorama de la Música Popular Argentina. Buenos Aires: Losada.

Vega, Carlos. 1953. La Zamacueca (Cueca, zamba, chilena, marinera). La zamba antigua. Buenos Aires: Julio Korn.

-Vega, Carlos. 1956. El origen de las danzas folklóricas. Buenos Aires: Ricordi Americana.

-Vega, Carlos. 1989 (1938). 'Breve estudio preliminar.' En Cancionero Cuyano, Alberto Rodríguez. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza, 15-21.



Proyecto: Entre la tradición y la renovación. Prácticas y cultores de la canción popular en Mendoza, entre 1930 y 1980.

Directora: María Inés García, Co-director: Octavio Sánchez, Integrantes: Gladys Haydée Vargas, Diego Bosquet, Roberto Urbay, María Emilia Greco, Jorge Serafín Troyano, Federico Matías Laisecca, Cintia Vanesa Molina.



“Trataré de contar mi propia historia. No es que quiera yo decir nada nuevo o personal. Será solamente mi propia manera de decirlo, con un cierto color local. A menudo encontramos mucha mala voluntad hacia el color local; ¡tantas cosas se han dicho en su contra! Sin embargo, todo es materia de color local: nuestra cara, nuestra manera de hablar, nuestros gustos; aun el cosmopolitismo está sujeto a él, pues no es sino suma de muchos colores locales.”

Carlos Chávez

El término modernidad está asociado al progreso material y tecnológico, pero también a las transformaciones intelectuales y espirituales que modifican el desarrollo de la vida artística y cultural de una región.

A lo largo de la historia de la música, el concepto de modernidad ha estado siempre presente, con distintos significados y como tema de la discusión entre enfoques antiguos y modernos, tanto referidos a la composición como a la interpretación.

La idea de modernidad ha estado relacionada con la novedad en la creación y en la ejecución. Si se considera la innovación como una condición, la música de avanzada es la que muestra progreso con respecto a la música anterior a ella. Como consecuencia, los estilos surgidos en cada etapa han sido siempre modernos y han requerido nuevas formas de interpretar de parte del ejecutante y nuevas maneras de escuchar de parte del oyente.

Durante el Siglo XX surgieron nuevas técnicas: el impresionismo, el serialismo, el dodecafonismo y la aleatoriedad, que abandonaban los viejos métodos de composición. A su vez se tomaron antiguas técnicas como base para el desarrollo de los estilos neo-barroco, neo-clásico y neo-romántico. La fabricación de los instrumentos se fue perfeccionando en su construcción y aparecieron nuevas formas de ejecución, producto de la exploración de las posibilidades de recursos sonoros y tímbricos que ofrecían los instrumentos modernos.

Latinoamérica no ha sido ajena a todo el movimiento producido durante el siglo pasado. La incorporación de elementos nacionalistas surgidos de las raíces telúricas, a veces mezclados con los estilos de tradición europea, fue otro aspecto que tomó relevancia en música latinoamericana. De ahí que la fusión y la gran variedad de estilos existentes en el Siglo XX, no permitan una periodización cierta y tajante. Debe tenerse en cuenta además que una determinada manifestación estética musical tampoco se producía en el mismo momento en todos los países o regiones, sino que en cada lugar las transformaciones han emanado como consecuencia de situaciones políticas, sociales y económicas propias.

La creación musical argentina no ha escapado a este fenómeno que afectó a gran parte del planeta, con convivencia de diferentes estéticas a través de los tiempos.

En el caso de la provincia de Mendoza, el campo de la creación musical cuenta con

una importante producción realizada por mujeres compositoras nacidas en el Siglo XX. Es por esa razón que decidí dedicar este trabajo a cinco compositoras mendoquinas actuales: Carmen Guzmán, quien reside en Buenos Aires, Carmen de Juan, Susana Antón, Mónica Pacheco y Adriana Figueroa Mañas, con quienes mantengo un fluido contacto por mi permanente actividad de intérprete. Este homenaje se completa con una conferencia- concierto con obras de estas compositoras, interpretado por integrantes del equipo de investigación del Proyecto “Raíces: Creación de una base de datos de música latinoamericana contemporánea – Tercera etapa: Mendoza”, el 6 de mayo de 2009, en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza.

Presento a las compositoras con una reseña biográfica y un breve comentario sobre las obras escogidas.

Carmen Guzmán (1925)

Nació el 13 de octubre de 1.925. Compositora, cantante y guitarrista, estudió música desde la infancia. A los siete años comenzó a tomar clases de guitarra con el maestro español Fernando Compañy Romans. El lenguaje académico convivía con el popular, a través de su contexto familiar: sus padres cantaban y tocaban la guitarra y su hermano integró el grupo de Los Trovadores de Cuyo.

El 24 de diciembre de 1944 ganó un concurso en LV10 Radio de Cuyo, comenzando así sus actuaciones profesionales, cuando ya componía parte de su repertorio. En 1950 su tango Y ya no estás recibió un premio de la Dirección de Cultura de la Ciudad de Mendoza. En 1958 se trasladó a Buenos Aires, donde reside actualmente. Realizó numerosas presentaciones en radio, televisión, peñas folklóricas y giras por Argentina, Chile, Uruguay y Brasil. Actuó junto a Aníbal Troilo, Roberto Goyeneche y Astor Piazzolla, entre otros.

Compuso aproximadamente 400 títulos en los diversos ritmos folklóricos argentinos, sobre poemas de Armando Tejada Gómez, Oscar Cardozo Ocampo, Hamlet Lima Quintana y Teresa Parodi, por nombrar sólo algunos. También escribió obras académicas para guitarra, de gran valor didáctico. Tiene quince discos publicados.

En 1985, con Siga cantando nomás, ganó el Primer Premio del “Certamen Gardel de la Canción”, y en 1993 ganó el concurso “Homenaje a Yupanqui” con su milonga Guitarra desolada. Sus temas han sido interpretados por Susana Rinaldi en todo el mundo.

Sus obras representan un aporte artístico original a la canción ciudadana argentina contemporánea.

A la edad de 83 años, se mantiene activamente dedicada a la música:

“Sigo componiendo, sigo estudiando la guitarra y preparándome para actuar como si fuera el primer día. Sigo perseverando con un repertorio poco común, y trato de dar lo mejor que sé y lo mejor de mí en cada interpretación”.

Ocho estudios para guitarra de Carmen Guzmán



Estos breves estudios se caracterizan por apuntar a la enseñanza de temas técnicos y musicales específicos para el instrumento. Usa elementos de la música de raíz folklórica y ciudadana, con técnicas académicas. Es decir, produce un campo de intersección entre las manifestaciones populares y doctas. Podríamos decir que se encuentra en la frontera entre lo popular y lo culto.

Cada uno de los estudios presenta una indicación de velocidad y/o carácter. El N°1 es Andante; el N°2, Con Expresión; el N°3, Andante; el N°4, Tiempo de Vals. Moderato; el N°5, Allegretto; el N°6, Moderato; el N°7, Sentido, y el N°8, Allegro Moderato.

Carmen de Juan (1934)

Carmen de Juan es el seudónimo de Mirtha Poblet de Merenda, quien nació en la ciudad de Mendoza el 1 de junio de 1934. Tomó como seudónimo los nombres de sus padres, Carmen y Juan. En su infancia estuvo rodeada de músicos y de música. En el seno de su familia comenzó sus estudios musicales, especialmente con su padre, quien era músico profesional, interpretaba clarinete y saxo y también con su madre, quien era cantante aficionada.

Realizó sus estudios en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, de donde egresó como Profesora de Piano, Teoría y Solfeo y Canto Coral y como Profesora de Armonía y Canto Coral. Fue discípula en piano de los profesores Juan Salomone, Francisco Amicarelli e Isabel Calvo, y en armonía y contrapunto de los profesores Elifio Rosáenz, Emilio Dublanc y Miguel Francese. Posteriormente estudió fuga con el compositor Pedro Sáenz. Fue becada para realizar estudios en el Real Conservatorio de Música de Madrid, donde estudió fuga con Calés Otero. Actualmente continúa sus estudios de composición con el maestro Dante Grela. Además ha asistido y aprobado cursos varios de especialización y postgrado. Publicó artículos en periódicos y revistas. Recibió numerosas distinciones y premios. Fue directora, codirectora e integrante de proyectos de investigación subsidiados por el Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Cuyo y por la Facultad de Artes de la misma universidad; asimismo fue expositora en congresos, jornadas y encuentros en el país y en el extranjero. Se desempeñó como docente del Departamento de Carreras Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo en calidad de Titular efectiva de las cátedras de Contrapunto y Fuga, así como también fue Profesora de Armonía III y coordinadora de la cátedra de Rítmica y Percepción Auditiva. Dictó cursos a nivel provincial y nacional para docentes, alumnos, profesores y egresados de diferentes universidades. Actualmente se desempeña como compositora, habiéndose estrenado algunas de sus obras en escenarios provinciales, nacionales e internacionales; también participa como disertante en congresos y como asesora en proyectos de investigación.

Marina y Tiempo de verde para canto y piano de Carmen de Juan

Marina



“La espuma del mar se queda
en las bahías doradas
entre hipocampos brillantes
y puerto de azul pintados
sobre los médanos tibios
y medusas imantadas
y un vuelo corto de gaviotas
se siente en la arena blanca.”

Elda Bodrini

Tiempo de verde

“Solo el verde
quiere en el tiempo quedar
infinitamente
quedar y estar.

Verde el tiempo
sobre la tierra
milagro de un verde
que es sólo quietud.

Tiempo de un solo color
este espacio mío
de verde y de luz.”

Elda Bodrini

Estas dos obras de juventud fueron compuestas en 1968, con textos de la poeta mendocina Elda Boldrini. Ambas canciones presentan un tinte impresionista.

Si bien las melodías son sencillas, tanto Marina como Tiempo de verde muestran una riqueza compositiva basada en la sonoridad de la armonía, que está siempre en relación directa a los textos. La fluidez de su lenguaje se traduce en discursos delicados y sutiles que sugieren timbres envolventes.

“Marina es el nombre que se da generalmente a las obras pictóricas donde aparecen escenas relacionadas con el mar, de modo que la poesía traslada a la palabra una pintura. Predominan los versos octosilábicos, que son los más populares. Tiene una rima un poco difusa, asonante. La forma global es binaria. Observamos la sencillez melódica sobre un trabajo armónico inclinado hacia sonoridades impresionistas.

“En Tiempo de verde, la forma global es ternaria. La melodía se destaca por su sencillez y diatonía. El piano se caracteriza por el empleo de la nota pedal, que constituye el punto polarizador y el empleo de complejos acórdicos por cuartas, con o sin notas agregadas. La poesía es libre: no está sujeta a una rima.

“Elda Boldrini es una destacada escritora mendocina que también egresó como Profesora de Piano de la Universidad Nacional de Cuyo. Ha escrito numerosos libros y artículos que forman parte de las bibliotecas de nuestro país y de varias



ciudades españolas. Elda dijo que los textos de las canciones nacen de la sugerencia musical, porque yo le entregué la música y ella luego les puso letra, o sea al revés.”

Para armar y sonar para piano de Carmen de Juan

Compuesta en 1990, Para Armar y Sonar fue estrenada por la pianista Dora De Marinis en 1993. Esta obra presenta una cierta aleatoriedad debido a la indeterminación del orden de ejecución de los movimientos. Está integrada por tres números breves que son de libre ubicación, es decir, la pieza no tiene una forma determinada. Lo más importante de esta obra es que el intérprete es quien la arma, jugando un papel fundamental. Carmen de Juan jerarquiza así la labor del pianista, porque es él quien debe organizar el modo de interpretar la obra, aplicando su pensamiento estético y su creatividad, participando en la compaginación de los tres números y eligiendo el orden en que los ejecutará. Esta libertad permite además que el mismo intérprete pueda escoger un nuevo modelo cada vez que la toque. En cuanto a la organización de alturas, emplea una serie de doce sonidos, los cuales son trabajados con entera libertad.

Susana Antón (1941)

La compositora Susana Antón nació el 19 de agosto de 1941 en Mendoza. Se desempeñó como docente e investigadora de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. En la composición se orientó desde un comienzo hacia una posición de vanguardia. En 1971 fue premiada por la obra Canciones, sobre poesías de Juan Ramón Jiménez, en el concurso organizado por Delta Omicron en Filadelfia. Su permanente actitud de búsqueda de recursos compositivos y tímbricos la lleva a componer obras atonales, seriales y electrónicas entre las que se encuentra Occidión (1989), que ganó el Tercer Premio Nacional de Composición en 1992. Ha escrito además música sinfónica, para coro, para canto y piano, música de cámara, guitarra, piano, piano a cuatro manos y obras electroacústicas.

Sobre su manera de componer, Susana Antón expresó:

“El momento creativo tiene que ser identificador de algo que pensé; voy escribiendo y dejando un bosquejo de la idea, pero antes de eso mi cabeza tiene que tener una sonoridad, una imagen de cómo va a escucharse y dentro de esa sonoridad tiene que ver cómo me he ido formando, los pasos que he ido dando... lo que escriba tiene que crear una atmósfera, poder traducir un ambiente o paisaje determinado.”

Ensayo para guitarra de Susana Antón

Transcribo las palabras de las guitarristas Cristina Cuitiño, quien ha interpretado la obra, y su discípula Eugenia Henríquez:



“Fue estrenada en el año 1979, por Juan José Olguín, titular de la Cátedra de Guitarra de la Universidad Nacional de San Juan, a través de una conferencia ilustrada realizada por la compositora. Constituye un modo de exploración en la composición guitarrística de vanguardia, donde son explotados timbres y técnicas poco usuales para la época, en la ejecución del instrumento. El lenguaje armónico es atonal, aunque se podría hablar de un pensamiento tonal subyacente, debido a las polarizaciones sobre las notas “mi” y “si”. A nivel rítmico el ordenamiento es libre, sin divisiones de compases, debiendo organizar el análisis formal a través de los sistemas de pentagramas. Apela al aumento de la densidad cronométrica como forma de crear tensión, proceso que es acompañado por la dinámica, produciendo una convergencia entre estos dos parámetros. Susana Antón representa una compositora contemporánea, comprendiendo que el ritmo, la articulación y la dinámica se constituyen en factores que en el Siglo XX han cobrado importancia equiparable al que poseían la armonía y la melodía en los períodos estilísticos anteriores.

“La obra de la compositora en su conjunto, su personalidad y su formación profesional reflejan su exquisita sensibilidad hacia la realidad que la circunda. Su capacidad para hacer uso de los materiales que la multiplicidad de elementos actuales pone a disposición de los creadores, la coloca en un lugar privilegiado en la escena local, nacional e internacional. Es un ejemplo puro de lo que podría constituir la categoría de “compositor latinoamericano”.

Misterio para canto y piano de Susana Antón

“En sueños te conocí
Y del amor peregrino,
He adivinado el camino
Para llegar hasta ti.

Tras de aquel sueño corrí
con el dulce y loco empeño
De ser tu esclavo y tu dueño
Pero aún tú no me contaste
Por qué camino llegaste
a penetrar en mi sueño.”

Manuel Machado

Esta canción fue compuesta y estrenada en 1968, con poesía de Manuel Machado. La compositora Mirtha Poblet describe así la obra:

“La forma de la pieza es binaria y se encuentra dentro del sistema tonal. En cuanto a la organización de alturas, se distingue como rasgo compositivo el empleo de los acordes por cuartas. En primer lugar, son utilizados como puntuación, cerrando las ideas musicales, y con un rol tímbrico. Asimismo, los encontramos junto a complejos armónicos de séptima, novena e incluso de trecena. La melodía de



la voz y el bajo son sumamente diatónicos. La autora crea climas etéreos dentro de un estilo impresionista. Los versos de Manuel Machado son octosilábicos. El yo lírico, en un estado onírico, busca el camino hacia su amada.”

Susana Antón logra traducir el poema amoroso en un ambiente de serena ensoñación. Naturalmente agita la parte central para acentuar la duda presente en el enamorado.

TANGOOo... para piano a cuatro manos de Susana Antón

La obra TANGOOo... fue concluida en agosto de 2000 y revisada en diciembre de 2001. El estreno absoluto estuvo a cargo de por Dora De Marinis y Elena Dabul, el 5 de julio de 2002, en el Auditorio de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

Según la autora, “...en ella subyacen giros característicos del tango La Cumparsita.” La Cumparsita es uno de los tangos más famosos y populares en el mundo entero. Nació en 1916 como una marcha para un carnaval estudiantil, en el que participaban los alumnos de la Facultad de Medicina y la Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay, llamados “La Cumparsa”. Su autor era Gerardo Matos Rodríguez, un adolescente estudiante de arquitectura. En el año 1924, los bonaerenses Enrique P. Maroni, de Bragado y Pascual Contursi, de Chivilcoy, escribieron la letra del tango. En la obra de Susana Antón, vemos un ejemplo de cómo un compositor puede tomar elementos de raíz popular y transformarlos, mediante su talento y su inspiración, en una estilización con características académicas contemporáneas.

Tuve el privilegio de haber estrenado, grabado y ejecutado la obra en numerosas oportunidades. A ello debo sumar el hecho fundamental de haber podido probar la pieza junto a la compositora, en un intercambio muy productivo, a través del cual la autora pudo transmitirme su verdadera intención musical de una manera directa.

TANGOOo... está realizada con economía de medios. La compositora nos introduce en el tema:

“La obra comienza con sugerencias tímbricas dentro de una atmósfera calma, para gradualmente adquirir un marcado contraste rítmico que alterna con partes expresivas, en donde se va esbozando temas del legendario Tango para ir definiéndose con fuerza hacia el final.”

Esas sugerencias tímbricas aparecen en un lenguaje que disfraza las melodías originales de La Cumparsita con permanentes disonancias y variaciones en las alturas de una manera original. El resultado es un juego camarístico que da gracia y originalidad a este tango estilizado. Las posibilidades del instrumento son muy bien explotadas, con alturas y sonoridades extremas. El pedal es otro recurso pianístico de gran importancia en la interpretación de la pieza.

TANGOOo... tiene tres secciones contrastantes. En las partes rápidas, la riqueza rítmica y dinámica se convierte en un juego acertadamente colocado en función de un género popular, como lo es el tango. La obra muestra un acertado equilibrio, característica que se completa luego de una disolución de la tensión climática, con una Coda que estalla desde la profundidad del piano hacia las alturas, con brillo y



fuerza arrolladora.

Mónica Pacheco (1961)

Se formó profesionalmente en la Escuela de Música de la Facultad de Artes y Diseño Universidad Nacional de Cuyo, de donde egresó como Profesora de Música especializada en Dirección Coral y luego en la especialidad de Teorías Musicales. Posteriormente obtuvo el título de Magister en Arte Latinoamericano.

Fue becada para realizar estudios de dirección coral y orquestal con importantes maestros de Argentina, Latinoamérica y Europa.

Fue Directora fundadora del Coro de Niños de la Municipalidad de Mendoza en 1985 y en 1986 creó el Coro de AMICANA, el cual continúa dirigiendo. Fue directora invitada de la Orquesta Filarmónica de Mendoza y de coros locales, en giras por Argentina, Ecuador, México y España.

Se desempeña como Profesora Titular de la Cátedra de Dirección Coral, en la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX y en la Maestría en Arte Latinoamericano de la Universidad Nacional de Cuyo.

Investiga sobre las fiestas populares de Mendoza. Ha publicado algunas de sus composiciones y artículos en revistas de investigación.

Compone cuando el ocio creativo se lo permite y no tiene premios porque no cree ni en los concursos, ni en la competencia en el arte.

El encuentro para canto y piano de Mónica Pacheco

“Cuando tú pasas cerca de mí,
desvío la mirada.
El mar repite una y otra vez
su mismo signo enamorado.”

Anna´Sao

La compositora explica el origen de la obra:

“Hace mucho tiempo, en un viejo (y absolutamente deshojado) libro que se titulaba La poesía milenaria japonesa prestado por alguien que no puedo recordar, leí una serie de poemas que tenían tan sólo cinco a diez símbolos japoneses. Cada uno de ellos expresaba una idea. Me sorprendió que con tan poco texto se pudiera decir tanto. Cuando el Emperador Hiroito dijo por la radio "corren malos vientos para el Japón" todo su país entendió que habían perdido. Pensé en la diferencia de nuestra cultura, en la guerra de las Malvinas, cuando por un lado escuchábamos comunicados por radio y televisión que no admitían la pérdida de la guerra y por otro, largos discursos, llenos de palabras que no decían nada.

“Así fue como ese viejo libro me conmovió. De todas las poesías anoté una, de Anna´Sao (sin título): "Cuando pasas cerca, como el mar, esquivo tu mirada" (sólo ocho palabras). En base a ese poema, decidí construir otro, un poco más occidental, que pudiera relatar ese vínculo, entre un hombre y una mujer que se atraen, tal como la metáfora del mar, repitiendo ese gesto enamorado una y otra vez,



atraído por la arena o por la luna. El amor está hecho de gestos y movimientos que se repiten como la vida cotidiana o el sexo. Alude a la permanente vigencia del amor, motor inmóvil de la humanidad. El texto nunca dice que ellos se encuentran finalmente. La música y el texto dan cuenta únicamente del gesto enamorado, de la atracción, de lo esquivo, buscando la estética de síntesis extrema, el título de la poesía debía aportar ese dato que no está incluido en la canción. ¿Alguna vez se encuentran? Queda abierto al deseo del espectador, y en esa medida, lo incluye. No le da servido el final o el principio como en la poesía tradicional de occidente, simplemente abre la posibilidad de diversos finales, para que cada persona del público termine de crear en su mente el significado de la poesía.

“El piano, no es, como tantas veces es, un mero acompañante del canto, sino que le da verdadero significado a las imágenes que sugiere el texto, termina de completar ideas planteadas desde el canto, sostiene los gestos que el canto protagoniza, o bien, protagoniza ideas musicales, tal como hace la cantante.

“El encuentro supone una pareja, pero es altamente femenino, está contado desde la sensibilidad de la mujer.”

Mónica Pacheco emplea recursos como el suspiro, la voz hablada y susurrada para la soprano. También requiere palabras susurradas del pianista, incluso movimientos corporales que se conjugan con el sentido del texto y con “un estado espiritual especial en una dimensión reflexiva”. En la parte central presenta una sección son aleatoria. Estas características le dan a los intérpretes libertad de expresión.

Huar para canto y piano de Mónica Pacheco

“Las tinieblas la rodeaban y ella quiso encontrar la luz.

Cantó y lloró amargamente recordando aquellos lugares de luz que se sfumaban nublados. Aún sentada y con su cabeza en las rodillas.

Recordó el mar y la montaña (Ahuar, Gualta).

Sintió el latido de la madre tierra su queja (sha) su cansancio (ha).

La madre tierra (peçnetao) agobiada la estremeció con su canto (epe guanamina).

Y el canto le mostró cómo encontrar el camino de la luz (all) que es la vida (huar).

Ella sintió la risa de la gente que no comprende su camino. Ella caminó en busca de la luz y alegremente erguida cantó a la naturaleza y a la vida.

Cuando regresó a las tinieblas dejó, sin embargo abierta, la puerta de la luz.

Para poder siempre regresar a la alegría.

Mónica Pacheco

“Huar es un homenaje a una raza olvidada y a una lengua perdida, el Huarpe MILCALLAK que habitó la zona de Cuyo.

“No existen datos sobre la lengua, tan sólo una carta enviada por un sacerdote permite que se salven unas cuantas palabras. Si no sabemos de la música y sabemos tan poco de la lengua, mi intención fue construir imaginarios que dieran



sentido en la actualidad de su existencia pasada. Por eso el título de Huar (que es en realidad un Ciclo que incluye también canciones corales) es VIDA, vida como opuesto a la muerte de la memoria local del pueblo que habitó estas montañas antes de la llegada de los europeos.

“TEXTO: Huar: vida, Ahuar: Agua o mar, All: luz, Guanámina: canto, Gualta: montaña.

“CONTEXTO:

“La lengua Milcallak está olvidada y con ella gran parte de la cultura huarpe. Sin embargo, su sangre fluye aún por los cuerpos de muchos de nosotros en la zona central del oeste argentino. Cuerpos capaces de refrescarse y estremecerse con su viento, que se agitan muy cerca del cielo trepando sus montañas en Los Andes y se regocijan imaginando detrás de ellas el mar.

“Nadie habla ya la lengua Milcallak. Únicamente se cuenta con un documento que recoge unas pocas palabras y nos cuenta de su existencia, el cual constituye oraciones religiosas traducidas al milcallak por un sacerdote del S.XVII.”

La obra fue compuesta en 2007 y dedicada “a mi querida amiga Silvia Nasiff”, cantante mendocina de gran trayectoria artística y docente. La música recurre a elementos aborígenes, como el ostinato rítmico monotónico, y a elementos folklóricos, como el ritmo de chacarera. Estas características exigen un especial tratamiento de la voz, ya que se opone radicalmente al canto lírico.

Como en El encuentro, aquí también se pide que el pianista hable, pero esta vez con ritmos determinados, simultáneamente con la ejecución, y que haga golpes sobre el instrumento imitando un bombo. El acercamiento entre la compositora y las intérpretes fue indispensable para conocer los deseos de Mónica Pacheco, quien nos dio indicaciones especiales de su intención estética, que requirieron la exploración y la búsqueda de recursos interpretativos.

Adriana Figueroa Mañas (1966)

Es compositora, docente, saxofonista y Licenciada en flauta traversa, egresada de la Universidad Nacional de Cuyo, donde también realizó y aprobó todos los cursos de posgrado de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX.

Actualmente es miembro de la Internacional Alliance for Women in Music (IAWM), como representante de Argentina y Latinoamérica en la Mesa de Directores, organización a través de la cual está conectada con músicos, directores y compositores de todo el mundo en forma permanente. Ha escrito algunos artículos para el IAWM Journal. Además es miembro de la Fundación Argentina de Compositoras (FADEC), organización para la difusión de la obra de compositoras en el país, con sede en Buenos Aires.

Compositora de proyección internacional, muchas de sus obras han sido interpretadas por músicos y orquestas dentro y fuera de Argentina, y se encuentran en bibliotecas de otros países. Tal es así que compone por encargo de músicos argentinos y extranjeros. Adriana Figueroa Mañas edita sus partituras en forma digital, aunque también cuenta con algunas obras editadas y grabadas



comercialmente en Estados Unidos.

Fue premiada en numerosas ocasiones: Segundo premio en la Tredécima Edición del Concurso Internacional de Composición "2 Agosto" (Italia, 2007); Premio Mención honorífica "Alienor Awards", en música de cámara (Estados Unidos, 2004); Premio Mención honorífica del Fondo Nacional de las Artes, en composición sinfónica (Argentina, 2000), por la obra Fantasía para tuba y orquesta; Selección internacional de obras de cámara de mujeres compositoras, para Festival Internacional en Bari (Italia, 2007), por su cuarteto de cuerdas Tangoimpresiones; Selección internacional "2008 Beijing International Congress on Women in Music" (China, 2008) por Tangoimpresiones; Invitación al 8th Annual Women Composers Festival of Hartford (Estados Unidos, 2008), para dar un seminario de composición; Selección de su obra Tangoimpresiones para espectáculo con coreografía "Del Sol String Quartet" y Janice Garret & Dancers; Selección Internacional de Compositoras (Roma, 2008), por Tango Colours Piece; Primer Premio en la revista "Feria Internacional Antorcha Cultural" (2007), por Tres Piezas Argentinas; Premio "Prima de SADAIC" a la obra Metropolis, por su estreno mundial en Argentina (2009), y Finalista del Concurso de Composición para banda "Frank Ticheli Contest" (Estados Unidos, 2009).

Como saxofonista se destacó como intérprete de la banda mendocina West Jazz Band.

Pequeña pieza tanguera para piano de Adriana Figueroa Mañas

Esta obra fue compuesta en 2001, originalmente para trompeta y piano, encargada especialmente por el trompetista John Harbaugh del Trío Boreales, quien la estrenó el mismo año. La autora realizó versiones para saxo y piano, flauta o violín y piano, siendo ella misma quien estrenó la versión para flauta.

La versión de Pequeña pieza tanguera para piano solo fue estrenada en Connecticut, Estados Unidos, en marzo del 2007. En Argentina se interpretó por primera vez en Buenos Aires, en la Temporada 2008 del Foro Argentino de Compositoras, en la Sala Osvaldo Pugliese del Centro Cultural de la Cooperación.

En realidad no es un tango tradicional, sino una Fantasía con tango, o un tango hecho Fantasía. No tiene la forma del tango tradicional, pero se advierten elementos contundentes que remiten a la música ciudadana, como los acentos y ritmos marcados. Alterna secciones movidas con secciones más vivas, a la manera de milonga, y partes lentas y libres, que sugieren el tango-canción y que posibilitan la expansión expresiva del intérprete. El contacto directo que mantuve con Adriana Figueroa Mañas me permitió acercarme a su lenguaje fresco y conocer su estilo; a su vez, ella aceptó sugerencias para adecuar algunos pasajes a la conveniencia de la interpretación pianística, que incorporó humilde e inmediatamente a su partitura.

Conclusiones



Se ha pretendido hacer una reseña de la modernidad en música, con la variedad conceptual que ello trae aparejado. Se tomaron cinco compositoras de Mendoza, las más representativas y activas de la región. Cada una de ellas manifiesta distintos estilos, que en suma aportan a la producción musical no sólo de la provincia, sino de la Argentina, de América Latina y del mundo.

Carmen Guzmán, Carmen de Juan, Susana Antón, Mónica Pacheco y Adriana Figueroa Mañas pertenecen a distintas generaciones, pero comparten una raíz común: se formaron en Mendoza, luego se perfeccionaron y se encuentran en plena actividad productiva. Su contribución es sumamente valiosa para la cultura artística local, por lo cual llegue a todas ellas este homenaje. Son nuestras raíces mendocinas.

BIBLIOGRAFIA

- ANTON, Susana. 2003 Hacia la música del Siglo XX, Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
 - CHAVEZ, Carlos.1964 El pensamiento musical, México: Fondo de Cultura Económica.
 - CUITIÑO, Cristina y HENRIQUEZ, Eugenia.2007 Trabajo de la Cátedra de Guitarra, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
 - DABUL, Elena- 2008 Análisis II, Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
 - JECKEL, Ricardo- 2009 “La producción guitarrística de la artista mendocina Carmen Guzmán. ¿Un caso de arte impuro? en Primeras Jornadas Internacionales sobre Investigación en Música Académica Latinoamericana, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza: Zeta Editores.
 - MORENO RIVAS, Yolanda-1994 La composición en México en el Siglo XX, México: Cultura Contemporánea de México.
 - OLIVENCIA DE LACOURT, Ana María. 1993 La Creación Musical en Mendoza, 1940-1990. Mendoza: Ediciones Facultad de Artes, Universidad Nacional de Cuyo.
 - 1999 “Antón, Susana”, en Casares, Emilio (editor), Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana Tomo 1, Madrid: Sociedad General de Autores y Compositores. P 492.
 - OSTUNI, Ricardo-1996 “Siempre hay más para contar”, en Revista Club de Tango N°20, Buenos Aires.
 - OTERO, José María- 2003 “Carmen Guzmán” en Revista Gilda. Mujeres en el tango. Madrid.
 - POBLET, Mirtha, NASIFF, Silvia y CASTELLINO, Marta.2002 “Estudio interpretativo de obras para canto y piano de autores en Mendoza”. Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
- PARTITURAS
- ANTON, Susana
- 1968 Misterio, Mendoza: Manuscrito de la compositora.



2001 TANGOOo..., Mendoza: Manuscrito de la compositora.
2002 TANGOOo..., Mendoza: Edición digital de la compositora.
DE JUAN, Carmen
1968 Marina, Mendoza: Edición digital de la compositora.
1968 Tiempo de verde, Mendoza: Edición digital de la compositora.
1990 Para Armar y Sonar, Mendoza: Edición digital de la compositora.
FIGUEROA MAÑAS, Adriana
2007 Pequeña pieza tanguera, Mendoza: Edición digital de la compositora.
GUZMAN, Carmen
1982 Ocho estudios para guitarra, Buenos Aires: Editorial Lagos.
PACHECO, Mónica
2007 El encuentro, Mendoza: Edición digital de la compositora.
Huar, Mendoza: Manuscrito de la compositora.

PAGINAS DE INTERNET

www.montevideo-tango.com/mvdt/lacumparsita.htm (visitada el 3 de junio de 2008).
www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/la_cumparsita.asp (visitada el 3 de junio de 2008). Artículo "La Cumparsita" de Ricardo García Blaya (visitada el 3 de junio de 2008).

ENTREVISTAS

CARRILLO, Marina Carrillo
Conversación con Carmen Guzmán, 19/4/09.
DABUL, Elena
Entrevista a Mónica Pacheco en correo electrónico del 19/4/09.
Entrevista a Adriana Figueroa Mañas, 24/4/09
Entrevista a Carmen de Juan, 25/4/09
VICENTE, Martín
Entrevista a Susana Antón, 13/3/09.



Proyecto: “Raíces”: Creación de una base de datos de Música Latinoamericana Contemporánea –Tercera etapa: Mendoza (2007-2009)

Directora: Elena Dabul . Co-directora: Cristina Cuitiño.

Investigadores: Dora De Marinis, Silvia Nasiff, Mónica Pacheco, Ana María Otero, Nicolay Grozdev, Mariela Nedyálkova, Evelia Sabatini, Diego Bosquet, Carlos Florit, Asesor: Elbio Villafañe

Egresada: Marina Carrillo

Alumno: Francisco Prado, Adriana Piéis.

Facultad de Artes y Diseño

4

Obras orquestales de Carlos W. Barraquero

Autor de texto: Ana María Olivencia

Carlos Washington Barraquero, músico mendocino de la generación del '20, desarrolló su labor compositiva durante más de cincuenta años abordando diversos géneros: música sinfónica, sinfónico coral, canto y piano, coro y música de cámara. Este trabajo presenta sus aportes al género de música para orquesta a través de los procedimientos compositivos puestos en obra y el lenguaje empleado. Se procura de este modo contribuir al estudio y apreciación de la música argentina del siglo XX



mediante la difusión de la producción del compositor a nivel regional y nacional y colaborar además con la preservación y revalorización de la música de Mendoza. El conjunto de composiciones orquestales tiene capital importancia dentro de su producción, por eso se ha dedicado a su estudio la tercera etapa del proyecto denominado “Carlos Barraquero y su música”, el cual se inserta en la línea de investigación sobre la Historia de la Música en Mendoza iniciada en 1991.

Breve reseña sobre el autor

Durante su vida profesional Carlos Barraquero abarcó distintos campos como el de contrabajista, fundador y director de coros, docente y compositor. Los datos biográficos obtenidos informan que nació en Mendoza el 5 de diciembre de 1926 (fecha real). No obstante la fecha oficial del Registro Civil es el 15 de enero de 1927. Para que no hubiera contradicciones en los documentos el maestro optó por mantener esta última fecha, por eso es la que aparece en los programas de concierto y en obras de referencia.

Inició los estudios musicales en un Seminario Mercedario de la provincia de Buenos Aires a partir de 1938. Allí aprendió a tocar el armonio para acompañar las misas y, a la vez, recibió nociones de Armonía. Esto motivó el despertar temprano de su interés por la composición, llevándolo a concretar la creación de sus primeras obras para canto, coro y danza.

De regreso en Mendoza, a los 17 años, presentó sus primeras composiciones en el Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo (luego denominado Escuela Superior de Música), siendo aceptado como alumno de la Institución. Durante cinco años estudió contrabajo con el maestro Alfonso Amato. Luego completó el profesorado de Armonía y Canto Coral y realizó cursos de perfeccionamiento en Dirección Orquestal y Dirección Coral. Además formó parte de la Orquesta Sinfónica de la misma universidad desde 1948 hasta 1962 actuando desde el primer concierto como contrabajista.

Tuvo un gran desempeño como director de coros, el más significativo fue al frente del Coro de Cámara de la Universidad Nacional de Cuyo desde 1959 hasta 1981, lapso durante el cual ofreció alrededor de 500 recitales. Además fue fundador y director de otros conjuntos corales.

Desarrolló su carrera docente en la Escuela de Música de la misma casa de estudios, fundamentalmente en las cátedras de Armonía, Morfología Musical, Orquestación e Instrumentación y Lectura de partituras. También ocupó el cargo de subdirector de la Escuela entre 1971 y 1974, en el periodo en que Jorge Fontenla era director.

A partir de su jubilación, en 1992, pudo dedicarse por completo a la composición, la que él consideraba su vocación verdadera y fundamental, ya que las múltiples tareas que tuvo que desarrollar le quitaban tiempo para ella. Falleció en Mendoza el 9 de setiembre de 2002.



Producción orquestal

En el panorama de la creación musical en Mendoza en la segunda mitad del siglo XX, Barraquero fue uno de los músicos más fecundos como creador de música sinfónica, concretando veinte obras para este género, que fueron compuestas desde 1948 hasta 1999 y representan cerca de un cuarto de su producción total.

Orquesta sola

Su primer acercamiento a la música orquestal data de 1948 con el poema *Por mis valles y montañas* para orquesta de cuerdas, estrenado en 1951 bajo la dirección de Julio Perceval. Mucho tiempo después volvió a escribir para este mismo orgánico, fue en 1985 con *Preludio y fuga*, estrenado ese año en San Juan con la dirección de Jorge Fontenla.

Canto y orquesta

El grupo mayor en la producción sinfónica lo integran once composiciones para canto y orquesta, entre las que se encuentran obras de inspiración religiosa y la música incidental para *Yerma*, de Federico García Lorca. Esta última escrita en 1981 y estrenada el mismo año por el Coro de Cámara y la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo dirigidos por el autor.

Tanto *Tres canciones argentinas*, para soprano y orquesta como *Nostalgias del suelo amado* y *Cantos para mi tierra*, ambas para coro y orquesta, reflejan en el título, la elección de los textos y el manejo del material musical el deseo de expresar su identidad mendocina.

Las obras de mayor envergadura en este grupo son la *Cantata Antártica* y *Los duendes del agua y la piedra*. La *Cantata Antártica*, sobre texto de Eugenio Luis Carbonari fue escrita y estrenada en 1976 a pedido de la Dirección Nacional del Antártico. Concebida para soprano solista, recitante, coro mixto y orquesta, es una obra de grandes dimensiones en las que gracias a la mesurada alternancia de fragmentos orquestales, corales y solísticos se logra mantener un constante interés. En la forma se atiene a las sugerencias líricas y rítmicas del poema que le sirve de base. No obstante, el tratamiento cíclico de algunos temas posibilita, con sus diferentes apariciones y modificaciones, el encadenamiento lógico del discurso musical que presenta, por momentos, un acentuado carácter nacionalista. En el estreno participaron Fenicia Malgioglio de Cangemi, el Coro de Cámara, Coro Universitario y Orquesta sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo bajo la dirección del autor.



Los duendes del agua y la piedra, es otra cantata escrita para mezzosoprano solista, doble coro mixto, coro de niños y orquesta, basada en el poema homónimo de Gregorio Torcetta. Barraquero tomó cuatro de estos poemas para narrar musicalmente la historia de Mendoza. La descripción de la obra aparece en un diario local el día de su estreno y refiere que la estructura fue conformada con un preludio sinfónico, luego “Hacia el Valle de Huentala”, donde narra la llegada de Pedro del Castillo y el drama del huarpe frente al español, a continuación “José de los ojos negros” refiriéndose a la gesta sanmartiniana y posteriormente “El río” y “Las acequias” en clara alusión al paisaje mendocino. El último movimiento cierra con un Alleluia en una doble fuga donde intervienen todos los participantes en un epílogo sinfónico-coral de gran pompa.

El autor se refería a esta obra en una entrevista afirmando que “es una cantata profana de largo aliento escrita en un estilo que adhiere al tonalismo... hay algunas alusiones a música argentina, como un velado aire de tonada nostálgica” en una de las secciones. Se trata de una obra compleja en su totalidad, en especial en la faz rítmica...”

El orgánico es el mayor empleado por Barraquero, en el estreno el 8 de julio de 1991 participaron la mezzosoprano Miriam Casanova, el Coro de Niños Cantores de Mendoza, el Coro de Niños y Jóvenes y el Coro de Cámara de la Universidad Nacional de Cuyo, el coro Universitario de Mendoza, la Orquesta Filarmónica de Mendoza y la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo dirigidos por el autor.

Otra obra de menores dimensiones, basada también en textos de Torcetta es Dos expresiones cuyanas para soprano o tenor solista con orquesta. Fue estrenada en noviembre de 2001 por la soprano Marcela Carrizo y la Orquesta Filarmónica de Mendoza dirigida por Nicolás Rauss. Las dos secciones de esta obra llevan títulos alusivos a un género mendocino y a la actividad regional, “Se dice que la tonada” y “La muchacha viñadora”. Es común en muchas obras de este autor donde está presente la estética nacionalista la presencia de títulos que evocan paisajes, ritmos o sugieren la complejidad de sentimientos del hombre en los diversos momentos de su jornada.

Las obras de espíritu religioso fueron estrenadas entre 1968 y 1974. Ellas son Memento homo quia pulvis es, para coro, timbales y orquesta de cuerdas; Tripticum sacrum, para soprano, coro y orquesta de cuerdas; Liberame domine, para tenor, oboe, coro y orquesta de cuerdas y Tríptico navideño para coro de niños y orquesta. Esta última, sobre textos de Salvador Ottobre, presenta rasgos nacionalistas similares a las otras obras de esta estética. En las tres primeras, que presentan texto latino, se emplea un lenguaje tradicional con abundancia de ideas melódicas, excelente trabajo contrapuntístico, adecuado tratamiento del texto y gran expresividad. El autor se vale de los siguientes recursos: tonalidad, modalidad, armonía cromática, grandes curvas melódicas, técnicas de ejecución y articulación tradicionales y empleo de voces e instrumentos en registros convencionales.

Conciertos



Siete es el número de obras para instrumentos solistas con orquesta, entre ellas se destaca la escrita para clarinete y cello titulada Presencias de mi terruño, porque es una combinación de instrumentos poco habitual en el repertorio de conciertos. De las obras restantes tres fueron escritas para violín y orquesta y otras tres para instrumentos de viento: flauta, clarinete y fagot, respectivamente. Estos conciertos fueron creados en las décadas del '80 y del '90 y estrenados principalmente en Mendoza y también en San Juan.

El lenguaje de este grupo de obras muestra las características técnicas y expresivas manifestadas en las otras composiciones orquestales, combinando recursos de la armonía romántica con los del nacionalismo. En este sentido se ha podido detectar el empleo de tonalidad funcional con abundantes cromatismos, modalidad y pentafonía junto a configuraciones características, tanto melódicas como rítmicas, provenientes de danzas criollas rurales, especialmente de la región cuyana.

Las melodías provienen de una elaboración temática propia y no constituyen citas. Otros rasgos que caracterizan la elaboración melódica en obras nacionalistas son el reposo en el tercer grado, la línea melódica extensa y la tendencia a la expresividad. En el aspecto textural hay predominio de la textura homófona y paralelismos de terceras y, a veces, de quintas y abundancia de fragmentos imitativos entre diferentes grupos instrumentales. En el aspecto rítmico emplea indicación de compás, salvo en los pasajes en los que los solistas desarrollan fragmentos cadenciales virtuosísticos. El autor apela a las combinaciones tradicionales de la música folklórica argentina de birritmia sucesiva y simultánea con cambios de compás y de tempi para reforzar el contenido expresivo de las obras. En los pasajes que no evocan la música criolla rural hay variedad de ritmos, transiciones, cambio de métrica y polimetría.

Su clásico sentido de la forma y el orden se hace evidente en la estructura de las obras aunque no se ha observado correspondencia con la coreografía de las danzas evocadas. Emplea el contraste temático y también alterna temas de origen folklórico con otros sin referencia a la música nacionalista. En algunas obras recurre al empleo del principio cíclico y, en general, son muy claras las secciones introductorias y conclusivas.

La orquestación más frecuente es la que demanda los instrumentos de madera por dos, cornos, percusión y cuerdas divididas en la forma tradicional. La instrumentación es convencional, no hay empleo de técnicas extendidas en la orquesta ni en los instrumentos solistas, los cuales son utilizados en los registros habituales con articulaciones tradicionales. No obstante se aprovechan al máximo las posibilidades expresivas de cada instrumento y se ubican los pasajes de mayor exigencia en las cadencias a solo.

Por último, en el aspecto tímbrico se observa la combinación o ensamble de timbres de instrumentos de registro similar y en la dinámica hay variedad de niveles, con cambios, gradaciones y contrastes.

En este grupo de obras, destinadas a destacar las posibilidades y belleza de los instrumentos solistas, no todos los temas evocan la música criolla rural, es así que se puede apreciar en un mismo movimiento la alternancia de una melodía de origen folklórico con otra sin referencia a la música nacionalista.

En varias oportunidades el maestro Barraquero compuso los conciertos a pedido de



los instrumentistas y contó con excelentes intérpretes para el estreno de los mismos. El primer Concierto para violín y la Suite para violín y orquesta de cámara fueron dedicados a Humberto Carfi quien los estrenó en 1980 y 1983 respectivamente, en tanto que el Concierto para violín y orquesta de cámara fue compuesto en 1988 y dedicado a su hija Cecilia que en esa época tenía 13 años. Las demandas técnicas de la obra superaban en ese momento la formación de Cecilia por eso no lo estrenó hasta 1996, en San Juan, con la dirección de su padre y luego lo interpretó en Mendoza.

Presencias de mi terruño, está dedicado al clarinetista Atilio Cascone y al violonchelista Carlos Alberto Pontino quienes lo estrenaron en 1984. El Concierto para clarinete fue estrenado por Julio Lonigro en 1996, el Concierto para flauta por Lars Nilsson en 1998 y el Concierto para fagot fue la última obra que compuso Barraquero, a pedido de Sergio Ruetsch, quien lo estrenó en el año 2000.

La escritura sinfónica, con sus posibilidades de color, gradaciones de todo origen, poder e intensidad de sugerencias, resultó ideal y rica para su acertada utilización por un músico con las características y formación de Barraquero, autor caracterizado por su adhesión a la estética nacionalista, como él mismo proclamaba. Hay una continuidad de pensamiento e inspiración que atraviesa su producción, desde la primera obra que consideró digna de figurar en su catálogo, Por mis valles y montañas. Es por eso que, a pesar de su trabajo silencioso, casi secreto, como él afirmaba, el maestro es considerado una de las figuras representativas de la música académica en Mendoza, tanto por su labor como director de coros como por su trabajo creador.

Falta aún establecer las vinculaciones de las obras sinfónicas de Barraquero con el conjunto de su producción y con la de otros compositores de Mendoza y de Buenos Aires. Asimismo es necesario realizar el relevamiento de la recepción y circulación de las obras para ponderar la influencia de su labor composicional. Una vez finalizado, el trabajo permitirá conocer y difundir la obra creadora de uno de los compositores más fecundos de la provincia. Creemos que este estudio constituye un merecido homenaje a una de las personalidades relevantes en el campo de la composición a nivel provincial y un hecho motivador para la valoración y la difusión de su música sinfónica.

Bibliografía y Fuentes

- ARETZ, ISABEL-1952 El folklore musical argentino. Buenos Aires: Ricordi.
- FLUIXÁ, ERNESTO-1960 Un siglo de Música en Mendoza. Mendoza: D'Accurzio.
- LAMBERTINI, MARTA-1999 "Argentina" (II, 5, 6) en: Diccionario de la Música española e Hispanoamericana. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, Vol. I, p 654-655.
- LOYOLA, ENRIQUETA y OLIVENCIA, ANA MARÍA-2002 "Carlos W. Barraquero, una vida para la música" en: Huellas...Búsquedas en Arte y Diseño. Nº 2. Mendoza: Facultad de Artes y Diseño UNCuyo.
- MONDOLO, ANA MARÍA -2006"Primer Acercamiento a una Periodización de la Música Académica Argentina" en: Actas del Primer Congreso Nacional de Artes Musicales. El Arte Musical Argentino: retrospectiva y proyecciones al siglo XXI.



Buenos Aires: IUNA.

-OLIVENCIA, ANA MARÍA-1993 La Creación Musical en Mendoza, 1940- 1990. Mendoza, Facultad de Artes, UNCuyo.

-1999. "Barraquero, Carlos Washington" en: Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana Madrid: Sociedad de Autores y Editores, Vol. 2.

-OTERO, HIGINIO-1970 Música y Músicos de Mendoza. Buenos Aires. Ministerio de Cultura y Educación.

-OTERO de SCOLARO, ANA MARÍA-2001 Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. 50 años de música. Mendoza. Edición de la autora.

-PLESH, MELANIE-1996"La música en la construcción de la identidad argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo" en: Revista argentina de Musicología. Córdoba: Asociación Argentina de Musicología, pp 57-68.

-PLESCH, MELANIE y HUSEBY, GERARDO-"La música argentina en el Siglo XX", en Arte, Sociedad y Política. Nueva Historia Argentina, V II, Buenos Aires: Sudamericana. Dir. José Emilio Burucúa.

-SACCHI de CEROTTO, MARÍA ANTONIETA -2000 Mendoza, en Diccionario de la Música española e Hispanoamericana. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 7.

-Archivo de la familia Barraquero

-Diario Los Andes, Mendoza, 8/7/1991.

-Entrevista a Carlos W. Barraquero realizada en Mendoza en noviembre de 2001.

-Entrevista a Cecilia Inés Barraquero realizada en Buenos Aires en agosto de 2008.



Proyecto: Carlos W. Barraquero y su música. Segunda etapa: Música de cámara

Directora: Olivencia, A. M., Loyola E., Romagnoli R., Ballesteros F., Vera V., Cortes V. y otros.

Facultad de Artes y Diseño- Música

Facultad de Artes y Diseño

5

**Lo popular y lo masivo en el arte mendocino contemporáneo
(Ensayo)**

Autor de texto: Mgter. Mónica Pacheco



A través de las fiestas mendocinas actuales seleccionadas, nos permitimos abordar problemas de identidad, teniendo en cuenta especialmente la dimensión musical considerada como un fenómeno que integra nuestra cultura y como tal la construye de modo activo. Nuestro enfoque musicológico crítico se orienta a considerar la dimensión “musical” dentro de un “marco” que re significa la música como parte integrante de las fiestas y de la compleja trama de significaciones construidas por la sociedad, observando la dialéctica entre el fenómeno musical en contexto, la cultura a la cual pertenece y la sociedad que lo construye.

Analizamos la fiesta de la vendimia oficial y otras expresiones festivas vendimiales: gay y distritales; fiesta del Patrón Santiago y fiestas patronales de poblados más pequeños, fiesta de San Sebastián y otras veladas de santos. Tales muestras reflejan un amplio espectro en cuanto a sus características: desde lo oficial e institucional hasta lo no oficial y, en cierta medida espontáneo; desde lo mediatizado hasta lo no mediatizado; y desde lo masivo hasta la participación de una pequeña comunidad de puesteros.

Los festejos relevados son estudiados como espacios de circulación de músicas y éstas como emergentes sociales sonoros que colaboran, tanto en la localización y delimitación de las estructuras de poder, como en la definición de los participantes, revelando sus posiciones y condiciones de existencia, presumiendo sus intencionalidades e interacciones, gustos, propósitos y creencias relevantes y, a través de sus transformaciones y reformulaciones, manifiestan huellas o rasgos que denotan su origen y tránsito así como fenómenos de alteridad y prácticas que asocian a dominantes y dominados como contrapartes de una acción desigual.

Articulaciones

La inclusión de nuestro Proyecto de Investigación en el marco del programa Arte y Cultura en la modernidad mendocina: lo culto, lo popular y lo masivo; implica poner en tensión cada uno de nuestros abordajes particulares y asumir el permanente contraste de los mismos con las categorías enunciadas en el título del Programa: “popular”, “masivo” y “culto”, e incluso con el concepto de “modernidad”. Esta tensión, se incrementa en esta oportunidad, en la que una misma temática Lo popular y lo masivo en el arte mendocino contemporáneo, debe ser abordada desde áreas tan disímiles como las artes plásticas y la música. Por tal motivo se hace indispensable recordar hasta qué punto la consideración de las imágenes (tanto más crucial que el de la palabra escrita) aportó modos, no sólo indispensables, sino más íntimos y eficaces, de comprender la cultura, incluso, mecanismos de dominación de unas culturas sobre otras en Latinoamérica y que la música, considerada tradicionalmente la más “abstracta” de las artes, es, sin embargo, capaz de reunir un alto grado de patrones culturales; razón en la que se fundamentan abordajes musicológicos actuales destinados a conocer y comprender con mayor profundidad la sociedad que la produce. Si tanto las imágenes, como los sonidos humanamente organizados son tan eficaces a la hora de comprender organizaciones, significados, acciones, comportamientos y valoraciones de las comunidades, debe ser porque cualquier tipo de sujeción económica, política o hasta física, no supera el control de sus mundos imaginarios. Tales enfoques nos llevan a apropiarnos de herramientas de análisis aportadas por una nueva sociología marxista de la cultura, que volcada al



análisis de la producción, circulación y recepción de las obras, nos permiten observar de qué modo se distribuye el “capital simbólico” en un “campo” determinado. Es por ello que no podemos dar cuenta de ninguna práctica artística sin analizar las condiciones del campo, ni develar sus significados alejados del proceso histórico social. Más allá del espacio que se designa en el programa (modernidad mendocina) existen campos particulares, con sus propias reglas y actores sociales, los cuales devienen conflictivos a la hora de buscar aspectos que pudieran caracterizar rasgos comunes en un mismo espacio (Mendoza) y en un mismo tiempo (Modernidad), es entonces cuando observamos que la realidad estudiada es polifónica, que constituye una trama intrincada y compleja, conformada por múltiples voces; por lo que podemos dar cuenta de ciertas significaciones únicamente si investigamos cada fiesta como un “campo” particular dinámico y cambiante.

Nuestras Fiestas

El Proyecto que abordamos, Polifonía de fiestas mendocinas actuales, está integrado por tres expresiones festivas que constituyen tres subproyectos: fiestas vendimiales, fiestas patronales y veladas de santos.

Nuestras fiestas reflejan un amplio espectro: desde lo oficializado y consagrado (como la fiesta de la vendimia y la fiesta del Patrón Santiago) hasta lo no oficial (como las velaciones de santos en los puestos de Malargüe). Fiestas que abren nuestro abanico desde conceptos de popularidad asociados a la masa de expectadores y absolutamente mediático, hasta lo oculto o producido casi espontáneamente in situ en festejos llevados a cabo por un número mínimo de participantes. Los registros de las fiestas seleccionadas en distintos soportes: video y audio digital, nos han permitido, además de aportar documentación de nuestro patrimonio tangible e intangible, llevar a cabo diversas metodologías de análisis, entre otras: Análisis de coherencias musicales (Cruces, 1999) en el que se establecen cuatro niveles de coherencia musical: gramatical, textual, contextual y sociocultural. Respecto de lo expuesto, nos hemos propuesto interpretar los discursos sonoros, en su estructura, proceso e interacción social, haciendo posible actualizar su semántica y ubicarlos en el entramado polifónico de discursos sobre nuestra identidad. El análisis de los discursos, en sus diversas dimensiones, corresponde metodológicamente, a nuestra pretensión de integrar la música a los grupos sociales generativos, su historia, dimensión política y social, modos de expresión, interpretación, conservación y producción. Respecto de la definición de participantes y la contextualización de sus prácticas festivas (creativas y performáticas) en su finalidad y ambiente, observadas en las expresiones relevadas durante los primeros dos años de ejecución del Proyecto, concluimos en que los análisis émicos y éticos de los emergentes sonoros debían ser abordados incorporando análisis de género, al menos en las “velaciones de santos”, habiendo seleccionado la metodología propuesta por la etnomusicóloga Dra. Carolina Robertson vinculada al análisis de coherencia sociocultural Robertson (2001), cuyo aporte se fundamenta en considerar las prácticas agrupadas en tres grandes secciones: autoridad social, género y acceso, y nociones de poder y performance. Esta perspectiva cobra una mayor dimensión vinculada a los procesos de cristalización de los rasgos sonoros de los emergentes y en relación con los



procesos de modernización que proponen fenómenos identitarios y estéticos particulares y nuevas apropiaciones de las tradiciones.

Nuestros primeros abordajes de las fiestas estuvieron destinados a comprender cómo se habían conformado en el pasado, consultamos fuentes primarias y secundarias con el objeto de historizar los emergentes actuales, observando especialmente sus variables a través del tiempo. Investigar a cerca de quiénes festejaban y de qué modo lo hacían, nos permitió dar cuenta de los cambios en relación directa con los actores que ingresan o egresan del “campo festivo” especialmente de las significativas modificaciones que sufren los festejos con la inclusión en el campo del Estado y de la Iglesia.

¿Modernidad, Posmodernidad o Pre Modernidad?

Lo popular y lo masivo en nuestras fiestas mendocinas

Nuestra conferencia y debate actual incluye el concepto de contemporaneidad, el que asumiremos (a pesar de que no corresponda absolutamente) como sinónimo de actualidad, aunque el aquí y ahora de cada una de nuestras fiestas sea significativamente diferente en relación con los conceptos de modernidad. Si pensamos el “...modernismo mendocino como proceso de resignificación de los sistemas jerárquicos y simbólicos incorporados en los procesos de modernización que, en nuestro país, aparecen vinculados al programa de “civilización” de la generación del '80: la nueva configuración internacional de los productores de materias primas, la industrialización de la vitivinicultura, las políticas de la sustitución de la población y la arrolladora adopción de la “vida moderna” producto de la industrialización de las formas simbólicas..”, observaremos que la Fiesta de la Vendimia es una clara construcción de la modernidad. Es expresión de la modernidad local, en cuanto a la industrialización de las formas simbólicas, modos de producción y circulación, y la verificación de los fenómenos de apropiación, hibridación y resignificación de lo nacional en su articulación con lo “global” (aspecto que la acerca a la postmodernidad). Representa, en sus sucesivas etapas, procesos de adecuación técnicos, en cuanto a sus posibilidades de producción, que la convierten en masiva, popular y mediatizada. Observamos con claridad la consideración del arte como representación de lo nacional, y lo nacional como afirmación de una tipicidad que ofrece respuestas cargadas del racismo propio del proceso “civilizatorio”, líneas de reposición del nativismo y del aborigenismo, así como construcciones de escenas “sublimes” a través de representaciones: de nuestro paisaje local ideal, lo nacional como espacio de cohesión y el futuro como progreso de la humanidad, aspectos propios de la modernidad. A pesar de la heterogeneidad que caracteriza nuestra sociedad, podemos observar que en la medida en que la clase media se universaliza como característica de las sociedades post industriales, tiene lugar una cultura estándar y una de sus consecuencias más visibles es la eliminación de las diferencias cualitativas, de las fronteras claramente delimitadas entre las clases y las culturas. Quizás es por ello que la tendencia actual nos muestre músicas que ya no pertenecen exclusivamente, ni a la cultura rural ni a la urbana, ni a la popular ni a la académica, sino a una cultura estandarizada global, lo cual es audible a través de rasgos que resultan de la fusión de varios lenguajes.



Es por ello que la música de nuestro corpus se torna cada vez más inclasificable y esta falta de fronteras claramente delimitadas entre las músicas puede asociarse al mismo fenómeno observable entre las clases y entre las culturas de la actualidad. Sin embargo, se observa a través del tiempo, que la Fiesta de la Vendimia se constituye en espejo de la problemática política, económica y social del contexto que festeja, cuyos rasgos identitarios resultan cambiantes en relación con el “nosotros” que la construye. Desplazándose, en este sentido el concepto de identidad según los actores sociales que organizan los festejos y “quiénes” los reciben. Esto se evidencia desde los bodegones criollos, claros antecesores de la Fiesta de la Vendimia, de cómo Gatos, Cuecas, Tonadas y Habaneras cuyanas, junto a risas, versos, cogollos, gritos y voces de algarabía, eran considerados “ruidos molestos” por quienes desde otro lugar social proponían las kermeses como festejo más elegante y apropiado. De cómo, el estado permite una fiesta pagana con carros paseando a Baco, las bacantes, vinos y mujeres bellas junto a máquinas que tecnifican e industrializan el agro, ostentando muy claramente la diferencia entre lo antiguo-rural y lo nuevo industrial (mulas cargueras y camiones, arados y tractores) para demostrar cuán rica era la provincia de Mendoza en 1913 y las formas en que la iglesia y el estado se introducen en el campo festivo para organizar, ordenar y dirigir los festejos a partir de 1936. Así es como estado e iglesia se apropian de la fiesta popular oficializando y consagrándola con la presencia permanente de la Virgen de la Carrodilla. Desde el calvario de La Carrodilla se nos ofrece la virgen que protegerá en equilibrio, el fruto del trabajo y del hogar (coronada entre todos nosotros uniendo los pequeños donativos de los pobres con las piedras preciosas de los ricos, materiales y esfuerzos que forman tanto su corona como nuestro país), junto al orden, legitimación y consagración de nuestra fiesta que crece cada vez más, conteniendo en su seno a muchas otras fiestas. Es por ello, también, que se evidencian tensiones constantes en la dialéctica de los emergentes, luchas entre la palabra escrita y oral, silencios sobre músicas y en momentos en que el centro hegemónico estuvo ocupado por grupos provenientes de los sectores más adinerados de la sociedad, quienes contrataron a los más “cultos” productores (incluso de Buenos Aires) dieron lugar a fenómenos de alteridad que permitieron observar las músicas populares y locales como dignas de ser “arregladas” para participar en nuestra fiesta. En otras oportunidades gobiernos autoritarios, y asustados por posibles revoluciones, ejercieron una forma de esencialismo identitario muy clara. Necesitaron de la fiesta desligada de lo social y lo económico con el objeto de reducir la vida simbólica de la sociedad a la ritualización de un orden nacional y cósmico afirmado dogmáticamente, neutralizando así la inestabilidad social imperante. Las fiestas en tiempos de cierto equilibrio social, nos devuelven junto al sentido de “tiempo de placer”, los discursos polifónicos propios de grupos heterogéneos en tensión, recordándonos que la identidad cultural está en permanente construcción y reconstrucción, pero no es azarosa porque recurre a las relaciones y las prácticas disponibles y a los imaginarios, símbolos e ideas que existen. Estas ideas, imaginarios y símbolos preexistentes son las matrices de los mitos fundadores de nuestra cultura de inmigrantes europeos que desplazan o se mezclan con culturas aborígenes, los sucesos históricos que nos constituyen como nación, las sucesivas luchas entabladas entre el hombre y el desierto (que sin



embargo con agua y trabajo se convierte en campo propicio para la agricultura), las amenazas de la naturaleza, la protección sobrenatural contra tales amenazas (en la figura de la Virgen de la Carrodilla), la situación geográfica, política y cultural de nuestra provincia en Latinoamérica e imaginarios o disposiciones festivas relacionadas con el carnaval (fiesta que, a pesar del parentesco con nuestra vendimia, no contiene los imaginarios fundacionales ni los mitos sobre el origen de un lugar en especial). Por eso la Fiesta de la Vendimia, a pesar de contener ciertos rasgos “divertidos” asociados con el descanso, el placer, la risa, la burla, la idea de la rueda continua sin principio ni final, prácticas de inversión social y el tiempo suspendido de lo cotidiano, siempre mantiene aspectos “serios” y formales. Tales rasgos le dan identidad a nuestras músicas festivas y de algún modo, siempre están contenidos en las bases del concurso de guiones para la fiesta central.

En nuestros análisis observamos que a esa modernidad le ofrecen una fuerte oposición las formas simbólicas premodernas de los emergentes festivos de las velaciones de santos, así como la vigencia de tradiciones medievales en las fiestas del Patrono Santiago. Tal oposición está centrada en aspectos tales como las formas neo coloniales, los modos de producción y circulación del arte en comunidades periféricas, y la concepción misma de arte moderno asociado a la no funcionalidad. Debido a ello, asumimos en nuestro análisis la crítica a la ilustración que reduce la modernidad al sólo proceso de “racionalización y secularización” y al desarrollismo, con su consecuente intencionalidad de inclusión en el “primer mundo”, para ampliar nuestro horizonte hermenéutico abriendo camino al escepticismo sobre la existencia de un sujeto moderno – universal y al intento de articulación con problemas de organización y distribución del poder simbólico en la sociedad actual y local. De este modo nuestra reflexión sobre la dialéctica entre lo popular y lo culto, adquiere nuevos sentidos respecto de las prácticas contextualizadas en espacios hegemónicos o periféricos en los que fluctúan los valores de la Modernidad dando lugar a nuevas narrativas, imaginarios y formas de popularidad, y brindando nuevos sentidos a las articulaciones de lo local y lo global.

La puesta en común de festejos tan disímiles y múltiples nos está revelando un posicionamiento muy claro de un “nosotros” dependientes culturalmente: Del amo peninsular que nos envía un Santiago matamoros, que en algunos pueblos aborígenes asumimos como Santiago mataindios y que sin embargo se sigue venerando en Mendoza con oraciones y canciones. Del buen gusto europeo que determina la no participación de folcloristas tradicionales en el escenario vendimial, permitiendo la participación de orquestas sinfónicas en nuestra vendimia de los años 60 “arreglando” la música popular como si ésta estuviera rota. De los creadores del megashow que incentivan la resemantización de la música cuyana adecuándolas a las exigencias estéticas cada vez más sofisticadas de la audiencia actual (ampliando su espacio acústico desde las galerías con parrales a un mega escenario) o las cuecas y tonadas de la vendimia gay absolutamente convertidas en música electrónica. De un estado nación – provincia que intenta aglutinarnos mostrándonos con música, una amable convivencia (que jamás existió) entre aborígenes, españoles, italianos, criollos y entre hermanos latinoamericanos. De comunidades pequeñísimas de puesteros de Malargüe que festejan, casi a espaldas del resto del mundo, con modos de producción pre modernos, sin luz eléctrica, espontáneamente,



sin ningún tipo de previsión, sin una estructura temporal que acote su festejo a una o a varias noches, sin la inclusión del Estado o de la Iglesia, pero dando solución mágica a sus deseos a través de velas que se encienden constantemente alrededor de un santo que disipa sus temores y convierte su deseo en esperanza.

Todas nuestras fiestas, a pesar de sus enormes diferencias, tienen, sin embargo algunos aspectos en común ¿Acaso no suspenden el devenir de la vida cotidiana por el tiempo que dura la fiesta? ¿Acaso reír, cantar, tocar y bailar, son verbos que suspenden, al menos durante el tiempo festivo la racionalidad de nuestra ordenada comunidad mendocina? ¿Acaso la razón no es la diosa de la Modernidad?



Proyecto: Polifonía de fiestas mendocinas actuales: fiestas vendimiales, fiestas patronales y veladas de santos.

Directora: Mgter. Mónica Pacheco, Co – Director: Mgter. Diego Bosquet,

Investigadores: Prof. Mario Masera

Alumnos: Francisco Prado, Mauricio Gelardi, Alfredo Iribarren

6

Investigación y Discursos contemporáneos en las artes visuales locales

Autores de texto: Silvana Gutiérrez- Maria Forcada

La contemporaneidad en las artes visuales mendocinas asume las implicancias del discurso sobre el arte local, esto es: reflexiona acerca de sí mismo, de sus propios límites, de sus posibilidades de discutir o inscribir el circuito que lo involucra. Y lo hace con producciones basadas en un armazón conceptual ya instalado en las últimas décadas en el llamado “mundo global”.



Este almacén enmascara la solidez del acontecimiento convirtiéndolo en momento de escenificación de un real que nunca termina de aparecer.

Desde este lugar de enunciación, lo masivo, lo culto y lo popular en las artes visuales locales son conceptos posibles de abordar con el objeto de reformular sus implicancias en nuestras prácticas de modo que no queden meramente asimilados a definiciones ligadas con su raíz histórica y/o a su uso circunstancial.

El objeto del presente texto es acercar al lector los modos como hemos abordado estas nociones a través de las producciones realizadas por nuestro grupo de investigación. Tres apartados lo componen: el primero refiere al enfoque y método de trabajo en general desarrollado en el grupo de investigación que nos reúne, el segundo aborda relaciones y vinculaciones con el tópico del Programa en el que se inserta nuestro proyecto, en otras palabras: propone un acercamiento a las nociones arte culto, popular y masivo desde los posibles cruces con la práctica del sistema visual en la contemporaneidad local y el tercero presenta una selección de fragmentos tomados de un estudio particular en artes visuales realizado, como ejercicio de reflexión aplicado en las prácticas de producción.

1- Lectura macro de las decisiones teórico metodológicas de trabajo que hemos ido tomando a lo largo de la investigación. (Extracto)

Nuestro objeto de estudio en la investigación ha sido el arte contemporáneo y dentro de éste, aquellos discursos que no necesariamente son escritos o dichos (información adjunta a eventos, obras, catálogos, críticas, modos de operar, etc.) que manifiestan posiciones o refieren a prácticas singulares y consideraciones acerca de los productos del hacer y del sujeto que trabaja en el mundo del arte local.

Son búsquedas guiadas, en forma de trayectos, que avalan “el ser” de una determinada manera, que podríamos llamar el ser rentable, (desde un punto de vista pragmático): búsquedas que ponen en juego una operación, una suerte de reflexión acerca de una nueva sensibilidad para reflexionar los hechos que nos sitúan frente al acontecimiento “arte contemporáneo”, y que siempre resultan en función de paradigmas establecidos o cuestionados y están manifiestos en condiciones, que podríamos denominar: condiciones simbólicas del hacer .

Lo que nos interesa es acercarnos a un objeto que hemos denominado en este caso: el acontecimiento “contemporáneo”, desde las formas que se presenta: quién lo “dice” y qué se “dice”. De esta manera, tanto el enunciador como lo enunciado en sí son transformados en conclusiones que dan cuenta de su ingerencia en la trama de la escritura simbólica de lo que se va produciendo artística y localmente.

De la amplia gama de autores abordados en los aspectos teóricos que circulan en el horizonte de trabajo ha estado siempre en la base P. Bourdieu, con la noción de campo, agente, capital simbólico, habitus.

Desde el punto de visto diacrónico y sincrónico, en lo que respecta al secuenciamiento -re y/o des secuenciamiento- temporal nos guió, Hall Foster, por la manera de asumir el discurso de lo histórico contemporáneo; en especial lo que consideramos su aporte metodológico, a través de esas nociones fuertes de paralaje y acción diferida, (desarrolladas en la segunda entrega del trabajo).

Asimismo, forman parte del universo organizador de nuestras ideas en los análisis



específicos: algunas nociones básicas del discurso de R. Barthes, referidas también a lo metodológico, pero sobre todo en ese modo de inserción que significa tratar el lenguaje como pura concreción de un metalenguaje escindido en la palabra. Lo que podríamos denominar esa manera de presentar un contenido, que siempre remite a huecos de sentido y hace posible las múltiples consideraciones del discurso y a cómo opera la relación básica primera entre el gesto y el sentido. (entre el gesto del que enuncia y el sentido que va tomando para el lector)

Ya en ésta etapa, bastante importante en cuanto a la delimitación de los contenidos alcanzados: M. Foucault se tornó ineludible. Él nos interesa en cuanto a su trabajo acerca de la búsqueda del sentido a través del análisis de los discursos, las formas de lo que se dice y de cómo es posible plantearse el desenmascaramiento de una forma de darse el poder, en especial respecto de nuestro trabajo, en las condiciones que circula el arte contemporáneo local. No nos referimos a las obras solamente como discursos, sino y especialmente, a los discursos documentales que circulan sobre ellas y que de alguna manera van dando una resonancia sobre la manera como se lee en el lugar de origen.

Ha sido central su “Arqueología del saber”, en especial la referencia a lo que el autor llama las “regularidades discursivas”, las que van constituyendo la regla, la manera de instituirse, de hacer que algo sea eso y no otra cosa, en otras palabras que sea éste el arte contemporáneo mendocino y no otro.

[...]

2- Lo culto, lo popular y lo masivo en la visualidad mendocina actual: Arte culto, mercado y “sistema” local. (Ensayo)

Autor de texto: Maria Forcada

Desde que la obra de arte se asume como mercancía, el sistema del arte y en especial el sistema de validación y consagración de artistas forman plenamente parte de la sociedad de oferta y demanda autorregulada por el mercado capitalista. En el caso de las artes visuales ello se traduce en que el arte culto es esa parte del sistema del arte de elite que alcanza tales metas y que de por sí ya está inmerso en el mercado .

Lo culto es en cierta forma el arte que instruye el sistema donde se ordena, podríamos decir, se establece la agenda de lo que se promueve, piensa y defiende en el arte contemporáneo; lo que involucra todo aquello que se desprende de su función, de la función de la obra de arte y del artista y que está en constante cambio así como sujeto a moviidades que tienen que ver con los cambios de las sociedades y las formas de vida. Es también por ello, el lugar donde se establecen los flujos a partir de los cuales se discuten las coordenadas del arte masivo (referido a los medios de comunicación) y de lo popular (desde la posibilidad de disfrute del mismo por muchas personas).



La relación de lo culto con la masividad, desde esta perspectiva, es directamente proporcional: lo culto en artes visuales genera las ideas a partir de las cuales se apropian los temas y modos de los medios masivos y desde el cual se discute algunas concepciones de popularidad.

En esta relación arte culto/masividad el mercado se transforma en el botín a asegurarse. Este mercado del arte que transforma las producciones en mercancías no está instituido en nuestra provincia pero paradójicamente sí es parte del sistema de concepciones del arte que sustentan los propios artistas, gestores y funcionarios de cultura de los gobiernos de turno, y por ello involucra de una manera sustancial las nociones de cultura que pueden derivarse del estudio de las acciones que mantienen éstos actores sociales.

Así es como el sistema local del arte funciona a partir de la complicidad de los agentes que lo componen. Complicidades que en muchos casos son necesarias, pero que no logran potenciarse cualificando nuestra escena mientras no se vuelvan más conscientes de sus metas, en especial las de los artistas.

El panorama se complica aún más cuando al mercado lo entendemos en la esfera de la cultura como el mercado de la oferta de los medios masivos o en su defecto en lo que nos involucra directamente: como el mercado de la oferta de obras de arte. Allí comienzan a tallar las siguientes preguntas: Qué sostiene la oferta y la demanda en el arte? Quién dicta los precios de las obras? Un posicionamiento en el sistema de oferta y demanda, ¿Cómo se logra? Con los circuitos de visibilidad/circulación: hay un circuito para cada tipo y/o oferta de arte y hay agentes que lo llevan adelante, en el caso de las artes visuales: curadores, críticos, dueños de galerías, etc.

Todos tienen estrategias definidas y claras visiones de cómo moverse y de qué deben hacer para subsistir o en otras palabras para ser necesarios al punto de ser imprescindibles. Todos ellos pugnan por un espacio de poder en ese sistema, todos ellos legitiman desde su propia mirada aquellos productos que los vuelve mecanismos/agentes necesarios en el sistema. Todos ellos se mueven por la oferta del mercado según el target que asuman y al cual se dirigen.

El artista en este mapa, es imprescindible (sin él no hay posibilidad de armar ningún mercado) pero es a la vez el eslabón más vapuleado y débil, porque depende, en este sistema de todos los demás para poder existir, ser “visto” y ser “comprado”.

En nuestra provincia la dialéctica en que se ve inmerso, podríamos resumirla así:

“El hacedor debe afrontar la escena plástica bajo las condiciones estéticas que se derivan tanto desde las ficciones de la sensibilidad moderna aceptada como desde la ficción de la subjetividad posmoderna por aceptar (que desafía la anterior y provoca crisis) (...)En la soledad de su aislamiento del sistema del arte en general y del campo artístico y social en que está inmerso, sabe de antemano, que los caminos por superarlo son casi imposibles de seguir con índices de logro esperables positivos en tanto retribución de su mirada o proyección de su hacer (entendiendo que ésta es la principal función del arte en una sociedad)....”

Cabe mencionar al respecto que las desventajas de la desincronización entre políticas de turismo y cultura y políticas de intelectualidad solo sirven para ahondar la distancia entre arte y sistema, entendido como entidad donde recaen las prácticas sociales de lo local.



Sobre la noción de arte popular, desde un enfoque de su función didáctica, es una polémica que desde los 60" ha despertado encendidas controversias y en la actualidad ha tomado nuevos impulsos. Hoy el arte popular se perfila con un nuevo impulso en la búsqueda de la frustrada relación arte- vida que promovían los intentos vanguardistas de principios de siglo. Pero su posible campo de acción y estrategias de inserción en el sistema deben ser revisados si tenemos en cuenta los embates que sufre tal postura del arte, desde las paradojas de la "massividad" mencionadas.

Si bien el arte es el mejor discurso desde el cual se posiciona una sociedad: en este sentido y respecto de las expectativas de los sectores gubernamentales que asocian estrategias de marketing institucional con programas de masividad donde la convocatoria y el consenso popular son centrales sería conveniente tener en cuenta que hoy las formas pragmáticas de utilizar el arte son sustanciales a los propios objetivos por los cuales se lo reclama: "No importa el lugar, local, nacional o internacional desde donde legitimamos a los objetos y a los hacedores de objetos, sino los referentes desde los cuales lo hacemos y aun mas que los referentes, la verdad que estos aportan a la estructura donde estamos insertos, donde vivimos, donde actuamos. De allí se desprenderán las razones para cualificar las formas como jerarquizamos la circulación de los objetos de arte. El modelo de jerarquización debe cumplir una función cualitativa."

Sería necesario entonces discernir entre cantidad y cualidad: "El consenso en tanto cantidad es la mentira implícita de la pluralidad, que desconoce los atajos de la individualidad para cerrarse a sí misma y atraer a sus oponentes. El consenso en tanto cualidad puede ser soporte de autodescubrimiento individual de nuestras posibilidades, en tanto liberación de máscaras: autoreconocimiento y en tanto manejo de ella: meta para alcanzar los fines que perseguimos, en otras palabras para acceder a la verdad de nuestros deseos.(...)El miedo a nosotros, unos con otros, a que nos arrebaten la subjetividad, es la cuestión de la identidad pensada con matrices fundamentalistas. Se trata de replantarse la identidad como posible de ser modificada, como sustancia por esencia cambiante, que en la medida que se conoce se realiza, iza majestuosamente su imagen, o sea: hace arte de su vida, de su existencia, como los griegos o el propio Beuys lo plantearon."(...)

Mientras esto sucede lo masivo en tanto poder de convocatoria de los artistas mendocinos en la localidad está ausente. Somos masivos desde la tv y el internet, somos masivos individuales desde la información, desde los asuntos de las formas de lo contemporáneo, desde las actitudes que se disparan en el estar al día en la agenda de las poses ha adoptar, somos masivos en la soledad de nuestro tiempo no compartido.

Sin embargo mientras no tenemos mercado, la situación provoca ciertas circunstancias que podrían considerarse positivas en relación al desarrollo de un arte independiente de la variable mercantil internacional, porque el arte se hace y se hará de todos modos, pero hemos perdido el tiempo en la afasia de nuestra negada competencia mercantil. No sabemos sacar provecho de nuestras condiciones materiales de producción, de sus rasgos positivos y negativos, somos alternativos porque nos posicionamos como alternativos. No somos del primer mundo porque, ya



decidimos que el primer mundo quedaba en otro lado, porque no asumimos nuestra tierra como el mundo primero donde hemos decidido transitoriamente o no, vivir. Tenemos una incapacidad para asumir nuestra condición desde la libertad que ella misma dispone. Lo popular, queda para las Vendimias y la cancha, y se hace culto en la medida que fashionea nuestro currículum turístico provincial. Lo culto queda en los discursos académicos y los circuitos de elite transgresores mezclados con la alta sociedad local que se complace en auto distinguirse en su soledad “cósica”.

Desde este lugar la crítica mendocina: prensa de medios locales y la teoría académica intelectual, disimula la obviedad de lo que no puede transformar. En este sentido los aportes críticos, aun los más avezados, vuelven siempre a transitar desde el costado de la metafísica evasiva la negación de los conflictos de ciudad. Esa metafísica que con su aura inviste la mediatez de las aberraciones que vivimos. En otras palabras nos sentimos importantes porque nos ocupamos de cosas trascendentes e intelectuales y en ese discurso inscribimos el arte.

Por ello es que los conceptos de lo masivo, y lo popular hacen dupla para permanecer “continuando” un momento que vuelve intrascendente lo trascendente: nuestras fobias, nuestras represiones, nuestras inseguridades.

Necesitamos historias locales, estudios de sentido, estudios de filiaciones que vayan mas allá del patrimonio, de los monumentos que nos hicieron y nos hacen célebres como mendocinos, estudios de lo que se hace y se dice, estudios de lo que se dice y de porque se dice. Pero estudios que superen las formalidades de las obras y los vericuetos sistemáticos de las formalizaciones históricas que solo reproducen monumentos para recordar. Necesitamos estudios de monumentos para derribar, de críticas que superen la mera convención de las formas establecidas que remitan finalmente, a un más allá de las páginas de espectáculos y de vida social retratada en los medios.

3- Arte, tecnología y medios de comunicación: Un caso (Extracto)

Autor de texto: Maria Forcada

Este trabajo aborda discusiones sobre algunas cualidades de los medios de comunicación, las tecnologías y las artes visuales en la actualidad. Es un extracto de un trabajo mayor que da cuenta de la metodología de trabajo que ya citábamos anteriormente.

Los fragmentos que se presentan han sido seleccionados en torno a la problemática del tópico que engloba estas jornadas: las vinculaciones entre masividad, arte culto y arte popular.

Son materiales que provienen de artistas visuales contemporáneos: sus palabras, sus textos, sus obras y los textos que otros construyeron sobre ellos, su vinculación posibilita poner al descubierto préstamos y obstrucciones de la particularidad de las problemáticas del hacer visual tomadas desde un tópico: los medios y las



tecnologías usables en el mundo del arte actual.

De este modo se presenta una reflexión crítica de relaciones, situada en un doble lugar: el de unas condiciones concretas de territorialidad cercana a los participantes que intervienen en el diálogo, y el de la universalidad posible de ser sugerida en el mundo global del que también son parte.

En palabras de Žižek: “la identificación con lo universal no es la identificación con una sustancia global abarcadora (la humanidad) sino con un principio ético-político universal, una organización revolucionaria colectiva universal religiosa, científica, que es accesible en principio a todo el mundo, esto es lo que Kant, en “que es el iluminismo”, explica por “público” como opuesto a “privado”... la paradoja es que se participa en la dimensión universal de la esfera “pública” precisamente como individuo aislado, como incluso opuesto a la propia y sustancial identificación comunal- uno es verdaderamente universal solo como radicalmente singular, en los intersticios de las identidades comunales”(ŽIŽEK/06)

Es posible pensar cómo tecnologías y medios de comunicación en algunos artistas contemporáneos se relacionan a través de su proyecto artístico permitiendo referenciar experiencias globales que asumen un modo, una opción, una manera ética, una forma de habitar el mundo. En definitiva es posible plantear una axiomática de sus relaciones como alternativa a las dicotomías políticas/ estéticas planteadas en no pocas teorías actuales que refieren a los debates iniciados a partir de los años 70”. La tecnología permite interactividad con el espectador, pero también supone un tener que apropiarse de la calidad de la contemplación. En ese sentido la interactividad requiere cada vez más de la participación del espectador.

Cabe por ello remitir a las cuestiones primeras que sustentan nuestras interrogaciones para el presente trabajo:

1- La cuestión del arte como proyecto:

El proyecto artístico es el nudo semántico de las obras contemporáneas y como tal tiene la capacidad de formular las relaciones de interacción entre producción y circulación. En este sentido ficciona los discursos de lo vivido transformando los fines cercanos en medios. En al menos una de sus múltiples dimensiones, informa sobre datos pero maneja su acontecer, su duración y le impone sus propios acentos. “Hace relación a un concepto que indica cómo las obras se transforman en elementos determinados que permiten dialogar espacios mentales de individuos singulares, espacios mentales entendidos como la influencia de la historia personal de cada uno en el medio mendocino, en el medio virtual de los hombres del mundo entero y en el medio de la indeterminación que nos rodea.”

2- la cuestión de los rendimientos en los medios de comunicación y las tecnologías:

Los medios de comunicación y la tecnología imprimen en el sujeto huellas que colisionan los sentidos poniendo en crisis su identidad y redimensionando sus paradigmas existenciales. Para analizar tal estado de situación es necesario bucear



sobre la “diferencia” que implican, es decir sobre la naturaleza de semejantes rendimientos . Las influencias de las innovaciones producidas por las tecnologías afectaron no solamente los modos sino los medios como se producen los bienes materiales. Afectaron también la materialidad de la obra de arte. Las tecnologías están en estrecha relación con los artistas, con el público y la recepción y con los promotores artísticos y sus intenciones. En las nuevas condiciones que se establecen, el desarrollo tecnológico afecta especialmente los modos de producción de los artistas.

El sentido sería en este caso lo que redefiniría la función de los medios y la tecnología. Del mismo modo que espacio y tiempo son variables de una situación y como conceptos prácticos se nos presentan como antagónicos, el primero ligado a la situación en que se encuentra un objeto y el segundo al lapso que transcurre mientras éste es percibido ¿Acaso no es posible pensar que en realidad estas instancias no sean antagónicas sino inclusivas? ¿Que se pueda redefinir sus implicancias pensándolos a partir de la lógica de una situación concreta?

Cabe mencionar, previo al desarrollo en sí del trabajo, algunos conceptos en relación al modo de presentación: El estilo narrativo alude a la posibilidad de no cerrar todas las interpretaciones y rinde un homenaje al texto de Barthes “Fragmentos de un discurso amoroso”. Por ello, los recortes de los textos funcionan como excusas para una interpelación abierta acerca de nuestros haceres; acerca de las funciones que ellos van adquiriendo en el mundo en que nos movemos. El conocimiento que se pretende abordar tiene que ver con ese paso de imaginar el presente desde otras perspectivas. En este sentido cada apartado es orientado por enunciados de cohesión a los que remiten los fragmentos seleccionados y que guían la lectura .

Parte del material lo integran entrevistas realizadas a los artistas objeto del estudio, donde se planteaban las siguientes premisas para ser debatidas:

- de como las tecnologías influyen en el arte desde una perspectiva estética que podríamos llamar de enmascaramiento.
- de como los medios de comunicación en sus imaginarios son resemantizados por el arte.
- de como los medios de comunicación influyen en una forma de aprehender la cotidianeidad.
- de como las tecnologías aceleran procesos de semiosis no del todo digeridos simbólicamente.
- de como el arte se apropia de estas tecnologías para plantear visiones críticas o desalentadoras de la realidad.
- de como el propio concepto de arte cambia a través de la tecnología desde sus fijeas occidentales y aun cultas contemporáneas.
- de como el arte mismo podría replantear su función estética y política teniendo en cuenta la nueva perspectiva de significados que proponen los medios masivos de comunicación.
- de como la comunicación artística puede originar nuevas finalidades para sus interlocutores.
- de como el arte se populariza en el espectáculo mediático produciendo unos



rendimientos nuevos.

Secuencia a partir de Entrevistas realizadas a: Mariela Leal, Héctor Romero, octubre de 2008.-

Medios de comunicación=duración

El problema específico que abordan los medios de comunicación es el tráfico de información. Ahora bien, una cualidad de ese tráfico que aparece como significativa es el concepto de duración: el tráfico de datos se produce a través del manejo del tiempo, esto es lo que los medios de comunicación han tomado como asunto clave para extender su éxito en el actual sistema global.

La duración, así entendida: “como una manera de proceder en el tiempo con los datos” influye también en los problemas del arte contemporáneo a través de los supuestos que los artistas abordan y por ende aparece comprendida en los objetos que éstos elaboran.

También nos interroga sobre los cambiantes modos de circulación de las obras.

En términos de tiempo una propiedad de los datos en los medios masivos es que son volátiles y su eficacia anida en la rapidez con que son mostrados y consumidos. Si bien esta propiedad es utilizada por muchos dispositivos del arte actual, al menos esta atravesada por dos variables que aparecen como sustantivas:

- ☐ Poner límite a esa información en términos de detenimiento. Poder plantear el cese de la rapidez con que se consumen los datos.
- ☐ Asumir que las formas de vida cotidiana son todavía un modo primario de relacionarse socialmente antes que los medios. Ello implica asumir también que en ese poner límite utilizando el recurso de la cotidianidad, muchas veces las apropiaciones se vuelven crípticas.

“La relación es difícil porque el artista tiene que competir con un montón de imágenes que ya están en la cabeza de la gente, hay que ser muy hábil para mostrar el límite entre lo que es publicidad y lo que es artístico. Una fotografía de Benetton compite perfectamente con una fotografía de un artista, que diferencia hay ahí? el límite es muy sutil”.(Leal/08)

Relación entre límite y duración- en este caso los datos son tomados como algo que permanece a través de los medios, le dan un carácter de perpetuidad, que parece necesario romper, o marcar, o detener, a través de un “acto”/estrategia que los ubique en otro plano con metas diferentes a la de los medios masivos. En el tratamiento de la información lo que se altera es lo que se da como verdad en el mundo de los medios, la duración implica entonces un detenerse en el tiempo, un hacer una pausa, un poner entre paréntesis nuestra percepción de la realidad...



“...el artista tendría que pensar que función social espera la sociedad de él ...a ver... cuando una persona va al teatro, ve una ficción, se relaja y disfruta de un momento de ficción, cuando va a un espectáculo musical, siente un momento... ahora cuando se para frente a una obra, que espera una persona?” (Romero/08)

Perversidad de la situación del arte en el sistema. Porqué pensar esto y no que espera él de la sociedad -él, no como artista, sino como hombre- ¿ Qué le propone el artista al sistema? ¿Más de lo mismo? ¿Hasta donde nos encarrilamos en la lógica del sistema?. Acontecer es entonces trabajar en la oquedad...

“Además, una obra necesita de un momento de contemplación, pero la gente no cuenta con esos momentos, a partir de allí uno puede llegar a replantear ese algo, pero si no sabes lo que espera la sociedad dentro del arte, que vas a replantear, con el hecho de que me guste o que no me gusta, o que lindo, o como hizo esto, no nada...” (Romero/08)

Lo propio del arte es asumir un momento de otra cosa, el sistema actual no tiende a propiciarlos...

No te parece un callejón sin salida, si la sociedad no espera nada de él (artista), pero el quiere aportar, que pasa con eso? También está en el artista el crear la necesidad de algo. En mi caso particular si seria un callejón sin salida, tengo la suerte que las cosas que hago le gustan a mucha gente. Pero no me lo planteo desde ahí. (Romero/08)

El tener en cuenta el lugar del espectador no es condición para producir arte por parte del artista. Es una variable que puede tenerse en cuenta o no. La distancia entre estos puntos, ese espacio, debe ser motivo de reflexión para comprender la proyección social de las propuestas...

“No se si habrían otras finalidades o posibilidades para expresar, igual todo va en la educación, como en un acostumbrar a la gente a ver otra cosa. En ese sentido la educación debe servir para no espantar al público, para plantear esta nueva forma de ver el arte”. (Leal/08)

La alternativa de pensar otras funciones para el arte, no es realidad una alternativa, sino una variante en el vacío, es difícil de plantearse desde allí. El problema en realidad es no espantar al público, o sea que sea de parte de las intenciones del artista o de lo que se espera que haga con las producciones del artista. La distancia en el sentido de tráfico, que va de un lado para otro, de duración, de acontecer, debe ser la de máxima entropía...

“Si, las dos cosas no van de la mano, si es popular no se consume, tiene que ser gratis, si es consumo no es popular. Cuando se populariza es a través de un tercero, de un espectáculo, pero no es el arte, sino una imagen, un modo, una forma, un estilo, un método de plantear imágenes que son las cosas que la gente quiere ver en



ese momento. Es ese objeto inserto en otro medio". (Romero/08)

Algo así como la incapacidad del arte visual de popularizarse, de pasar de la experiencia individual a un sentir que puede ser reconocido por todos. Entender que es fruto de algo hecho por alguien y ese solo movimiento tiene valor en sí mismo, porque acceder a él, es un privilegio. Esto de alguna manera daría la distinción al objeto de arte, de las demás imágenes que abundan, las transformaría entonces en imágenes especiales, selectas.

La producción tecnológica en el arte contemporáneo se introduce como una táctica que discute y pone en tela de juicio permanentemente el concepto de lo artístico permitiendo poner al descubierto lo que de otra manera pasaría inadvertido y que pertenece a las prácticas habituales del sujeto.

"Pienso en el trabajo de la rosarina Carmona, que alquiló durante unas horas un video club y uso esas pantallas para proyectar su trabajo. Es una manera de abrir el espacio expositivo y tener un público preparado para eso. Siempre que los videos sean buenos. El video hoy con quien tiene que competir es con lo clip musicales, esa es competencia permanente, eso es complicado. Ese límite también es sutil, uno como está acostumbrado al clip, la diferencia hay que hacerla a partir de lo que ya se conoce, para que en la separación, sea distinto, con una imagen fuerte, o algo muy silencioso. Se nota cuando se toman del video clip para hacer video arte, y se nota para el ojo entrenado. Por ahí la diferencia la pone el artista con su intención. A veces que se acople tan bien música y video que eso define el clip, y lo diferencia del video arte. Hacerlo mas cruda, mas directo, no tan perfecto, alejaría del mundo fácil, el cómo se muestra, a veces vuelve el documental directo, es efectivo cuando no tienen mucho efecto, solo se basa en el ojo que pesca algo y lo ponen en evidencia". (Leal/08)

Ese separar la tecnología en tanto medio que posibilita poner el acento en algo que de otra manera pasa inadvertido... pero que también es parte de las prácticas rutinarias del espectador, las que son manipuladas por todos.

"En este sentido las instalaciones, el video arte, las nuevas propuestas se acercan mas a la forma en que el publico vive cotidianamente". (Leal/08)

Sin embargo es necesario tener en cuenta una vigilancia acerca del "uso en las nuevas tecnologías" en el sentido de estrategia, ya que reavivan la polémica apariencia/esencia.

"Pero si solo haces florcitas y le metes unos chips que brillen no suma nada. La tecnología se usa para que la obra funcione, es como un más. En mi caso la tecnología era importante para esa obra (por la de pensamiento lateral) porque ella



me daba el efecto que necesitaba para decir en la obra.

Hay grupos específicos que ya se dedican a trabajar con las nuevas tecnologías, arte Web, video, a partir de la computadora"... "Si aceleran sobremanera esas semiosis, la gente las ignora por completo, son cuestiones de calcos, sin ningún tipo de análisis, para no perder el tren de las tecnologías, pero no va en otra cosa nada mas que en eso"... "Son utilizadas con el mismo resultado que te da la tecnología, el hecho de decir utilice esto, ploteamos la foto de la obra para? nada?... pero eso también depende mucho del artista, de quien lo utiliza, para que, cual es el planteo". (Romero/08)

Documentos: Catálogos de obra de los autores y textos inéditos.- Archivo/08": Las artes visuales mendocinas, estudio del comportamiento estético de artistas del medio"-

<http://www.losumbrales.com>

http://www.losumbrales.com/datosdelartista.php?id_artista=10

http://www.losumbrales.com/datosdelartista.php?id_artista=31

Proyecto: Las artes visuales mendocinas desde 1990 a nuestros días: estudio del comportamiento estético de artistas del medio. Directora: Mgter. María Forcada, Investigadores: Lic. María Victoria Leal, Prof. Eduardo González, Lic. Alejandro Iglesias, Patricia Benito, Silvana Gutierrez, Graciela Guillo, Fernando Guevara, Juliana Dolinsky.

INDICE:

-Algunas consideraciones acerca del arte mendocino contemporáneo.
Sobre emergencias, relictos y hegemonías. Oscar Zalazar Pág. 3

-Memoria e imaginarios sociales en algunas prácticas de música popular en Mendoza. María Inés García, Octavio Sánchez y Gladys Haydée Vargas. Pág. 11

1 Músicas Populares Cuyanas de base tradicional: la industria cultural y la



construcción de referentes identitarios. Octavio Sánchez Pág. 13

2 La renovación en Tito Francia y el Nuevo Cancionero y la construcción de imaginarios sonoros y sociales.: María Inés García Pág. 16

3 Canturía. Un referente de la canción con contenido social en Mendoza. Gladys Haydée Vargas Pág. 19

-Raíces mendocinas: Compositoras de la modernidad. Elena Dabul Pág. 25

Carmen Guzmán (1925)

Ocho estudios para guitarra de Carmen Guzmán Carmen de Juan (1934)

Susana Antón (1941)

Mónica Pacheco (1961)

Adriana Figueroa Mañas (1966)

Conclusiones

-Obras orquestales de Carlos W. Barraquero. Ana María Olivencia Pág. 47

Breve reseña del autor

Producción orquestal

Orquesta sola

Canto y orquesta

Conciertos

-Lo popular y lo masivo en el arte mendocino contemporáneo (Ensayo) Mónica Pacheco. Pág. 57

Articulaciones

Nuestras Fiestas

¿Modernidad, Posmodernidad o Pre Modernidad?

Lo popular y lo masivo en nuestras fiestas mendocinas

-Investigación y Discursos contemporáneos en las artes visuales locales. Silvana Gutiérrez- María Forcada Pág. 66

1 Lectura macro de las decisiones teórico metodológicas de trabajo que hemos ido tomando a lo largo de la investigación. (Extracto) Autores de texto: Silvana Gutiérrez- María Forcada Pág. 67

2 Lo culto, lo popular y lo masivo en la visualidad mendocina actual: Arte culto, mercado y “sistema” local. (Ensayo) María Forcada Pág. 70

3 Arte, tecnología y medios de comunicación: Un caso (Extracto) María Forcada Pág. 75



Mendoza, mayo de 2009
Nº de Registro: en trámite

