



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

TESIS DE MAESTRÍA

**MUJERES, MÚSICA E IMÁGENES.
REPRESENTACIÓN DE PRÁCTICAS MUSICALES FEMENINAS
EN LA REVISTA *LA MUJER* (BUENOS AIRES, 1935-1943)**

**TESISTA: BEATRIZ SILVIA LOBATO
DIRECTORA: SILVINA LUZ MANSILLA**

Mendoza, 2021



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

TESIS DE MAESTRÍA

**MUJERES, MÚSICA E IMÁGENES.
REPRESENTACIÓN DE PRÁCTICAS MUSICALES FEMENINAS
EN LA REVISTA *LA MUJER* (BUENOS AIRES, 1935-1943)**

MAESTRÍA EN ARTE LATINOAMERICANO

**TESISTA: BEATRIZ SILVIA LOBATO
DIRECTORA: SILVINA LUZ MANSILLA**

Mendoza, 2021

*A mis hijas y a mi hijo
A mi mamá y a mi papá
A mi hermana y a mi hermano*

Agradecimientos

Cómo agradecer, sin el temor a olvidarse de alguien que nos haya acompañado en este largo camino. El primer y más grande agradecimiento es para Silvina Luz Mansilla, por sus saberes, por su generosidad sin límite, por su paciencia, por su tenacidad, por su insistencia, por confiar siempre –aún en los momentos más difíciles–, en que llegaríamos a la meta propuesta. Por su acompañamiento amoroso y por su amistad, que me honra. El que sigue, para Marcela Lucero Relamendez, “la Negra”, por brindarme su casa en todos mis viajes a Mendoza, y por transitar juntas las intensas semanas de cursado de seminarios. A ella y a su familia, que son mi familia mendocina para siempre.

La que sigue es una larga lista, con la que espero retribuir por todo el apoyo recibido, por cada intercambio, por el aliento, por el dato o la foto que me aportaron, por las ideas, por las preguntas, por el interés en lo que hacía. A Mariana Signorelli y Fernanda Suppich (“Ala verde Temac”), por el estudio y el trabajo compartido, día a día; a mis compañeras de “Mygla. Músicas y género. Grupo de estudios latinoamericanos”, con quienes iniciamos en 2019 un camino en común, poderoso y sororo, que crece día a día; al Proyecto “Temac II: Territorios de la música argentina contemporánea”, de la Universidad Nacional de Quilmes, a cada uno y cada una de mis compañeros y compañeras, a los que respeto y de los que aprendo, en cada encuentro; a Martín Liut, su director, por invitarme a sumarme a su hermoso equipo. A Guillermo Dellmans, por su colaboración, generosidad y compañerismo, por brindarme los materiales que necesité del Instituto Nacional de Musicología, en tiempos de confinamiento hogareño. A Romina Dezillio, por cada consulta, por cada conversación, por cada uno de sus valiosos aportes, a lo largo de estos años. A Sebastián Wenger, el “mago de las imágenes”: gracias a su inmenso trabajo para organizar las imágenes a partir de mis ideas, esta tesis avanzó en su escritura. A Ricardo Jeckel, por la edición de fragmentos musicales casi ilegibles en las fotografías.

La lista avanza: a mis compañeros y compañeras de la “Cuarta Cohorte (2009-2011)”, por cada clase, por cada trabajo realizado, por los ratos libres entre clase y clase, por

las charlas, los paseos, las risas y el vino compartido, por la etapa de la vida que nos reunió en Mendoza. A Estefita, Naty y Juan, mis “amigos maestres”, con los que transitamos el taller de tesis entre noviembre de 2020 y febrero de 2021, fundamental para la finalización de esta investigación; para ellos, todo mi amor y mi agradecimiento. A las autoridades y cada uno y cada una de los y las docentes de los seminarios cursados; a Alejandra Ciriza, maestra admirada por sus clases sobre epistemología de las ciencias sociales y los estudios feministas; por su clase sobre Walter Benjamin, que no olvidaré jamás. A Silvia Sura y Silvia Jatib, de Posgrado de la Facultad de Artes y Diseño, presentes desde el primer día y hasta hoy, en que la tesis seguirá su camino hasta la defensa pública.

Por último, los agradecimientos más personales, a los afectos: a Gustavo y Tamara, por tantos años de amistad platense, y por el “mate virtual” de cada semana, durante el largo y difícil 2020; a mis amigos y amigas de la ciudad en la que vivo; a Élide Muñoz, por el acompañamiento y apoyo para concluir este trabajo; a mi familia, a cada uno y a cada una; a mis hijas, Milena y Sofía, y a mi hijo, Tomás, por cada día juntos.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Resumen	11
Prólogo	13
CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN.....	15
1.1.- Fundamentación y descripción del problema de investigación.....	15
1.2.- Antecedentes, estado de la cuestión.....	16
1.3.- Perspectivas teóricas.....	20
1.4.- Objetivos.....	22
1.4.1.- General.....	22
1.4.2.- Específicos	23
1.5.- Hipótesis principal y derivadas.....	23
1.6.- Estrategia metodológica.....	24
1.7.- Estructura de la tesis.....	27
CAPÍTULO 2. TARDES EN EL HOGAR: REVISTAS, CINE Y RADIO	29
2.1.- <i>La Mujer. Revista Argentina para el Hogar (1935-1943)</i> en el campo de las publicaciones periódicas femeninas (1900-1950).....	29
2.1.1.- Algunos antecedentes	30
2.1.2.- El mundo femenino y musical en <i>La Mujer</i>	34
2.1.2.1.- El proyecto.....	34
2.1.2.2.- Música en <i>La Mujer</i>	40
2.2.- Imágenes de cine: “Del celuloide al papel ...”	42
2.3.- Imágenes de radio: “De este lado de acá...del micrófono”.....	46

CAPÍTULO 3. MUJERES EN LA CRÍTICA MUSICAL. ELSA CALCAGNO Y SU SECCIÓN “MÚSICA E INTÉRPRETES”	57
3.1.- Tarde de revistas.	57
3.2.- “Nuestros valores”. Elsa Calcagno en el campo musical de Buenos Aires (1930-1950)	60
3.3. “Música e intérpretes”: campo musical, poder y representación.	64
3.3.1.-Tensiones, distanciamientos y adhesiones	65
3.4.- “Se han unido en matrimonio...” Crítica musical y género.	71
3.4.1.- “Joven y eximia...”	71
3.4.2.- “Estudiosa y trabajadora”, “talentoso y consagrado”	75
3.4.3.- Noticias sociales	79
3.5.- “Digno homenaje”. El Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina. 80	
3.5.1.- Las críticas	81
3.5.2.- El programa.	84
3.5.3.- “Nuestras compositoras”	86
3.5.4.- Crítica musical y escritura femenina.	88
Capítulo 4. MUJERES MÚSICAS E IMÁGENES.	93
4.1.- “La mujer en la música”	93
4.2.- Entre el cielo y el infierno: divas, santas y prostitutas.	96
4.2.1.- El retrato.	96
4.2.1.1.- Tristes y ausentes.	97
4.2.1.2.- “A los hombres les gustan las mujeres alegres”	100
4.2.1.3.- Castas y divas	104
4.2.1.4.- Como Zully y como Rita	107
4.2.1.5.- “Yo no sé qué me han hecho tus ojos”	110
4.2.2.- Cuerpos de mujer.	113

4.2.3.- Voces en cuerpos de mujer.	115
4.2.4.- Instrumentos como cuerpos de mujer.	117
4.2.4.1.- Las mujeres pianistas y el modelo a imitar: 'las niñas bien'	117
4.2.4.2.- Las mujeres guitarristas y la "eterna adolescente": María Luisa Anido.	123
4.2.5.- Música pura, cuerpos ausentes	126
4.3.- Estudios visuales, estudios musicológicos.	127
Capítulo 5. MÚSICAS PARA EL HOGAR.	131
5.1.- Músicas sencillas para tocar y cantar.	131
5.2.- Dos antecedentes entre 1910 y 1930.	133
5.2.1.- <i>Fray Mocho</i>	133
5.2.2.- <i>El Hogar</i>	135
5.3.- Las publicaciones entre 1930 y 1945.	137
5.3.1.- <i>Para Ti</i>	137
5.3.2.- <i>La Prensa</i>	140
5.3.3.- <i>La Mujer</i>	141
5.4.- A modo de resumen.	144
Conclusiones.	147
Bibliografía.	153
Fuentes hemerográficas	162
Sitios electrónicos.	162
La tesista	163

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Tapas de Nº 1, 2 y 3 (julio, agosto y septiembre de 1935)	35
Figura 2. Belleza femenina, bodas, moda para niños, <i>La Mujer</i> , Nº 1, 3 y 5	38
Figura 3. Tres tapas Segunda Época, Nº 31, 32 y 34 (1038-1939)	39
Figura 4. Sección “Del celuloide al papel ...” Varios números.	42
Figura 5. Sección “De este lado de acá del micrófono”. Varios números	46
Figura 6. “Nuestros valores”. Presentación de Elsa Calcagno, <i>La Mujer</i> , Nº 38	58
Figura 7. Reconstrucción del programa del Primer Salón Femenino.	85
Figura 8. “La mujer en la música”. <i>La Mujer</i> , diciembre de 1935	93
Figura 9. Página de <i>La Mujer</i> , febrero de 1940.	98
Figura 10. Las folcloristas Hilda Rufino, “La Cuyanita” y Mencia Lucero	99
Figura 11. Las cancionistas Elvira Fosati, Tita Galastro y Norma Nellys.	99
Figura 12. Arriba: Eugenia Harrison, Germaine Dupré, Marisa Regules y Liana Andrade. Abajo: Angelita Mayol, Ruth de Forteza, Ethel Marlis y Lía Cimaglia-Espinosa.	99
Figura 13. “A los hombres les gustan las mujeres alegres”. <i>La Mujer</i> , julio de 1939. . .	100
Figura 14. Lolita del Río, Victoria Schenini y Almah Melgar.	101
Figura 15. Dora Slobodianik, María Pini de Chrestia, Amanda C. de Gallo del Carril. .	101
Figura 16. Arriba: Tania, Germaine Dupré, María Luisa Caraballo y Jolly Grecco. En línea central: Nelly Ubalton, Clarita Souvirón, María Rosa Verganti-Marzetti y Kato Kery. Abajo: Carmen Masferrer, Tita Vidal, Hilda Ponti Moliné y Magda García Robson. . .	102
Figura 17. Mercedes Simone, ‘la dama del tango’.	103
Figura 18. La pianista uruguaya Bettina Rivero.	105
Figura 19. Pura Schroeder, Aída Serrano y María Herminia Antola.	106
Figura 20. Gabriela Moner, Cora Aguirre Achával y el dúo “Las torcacitas”	106
Figura 21. Libertad Lamarque, “Miss Radio 1935”	107
Figura 22. Zully Moreno y Rita Hayworth en sendas tapas de <i>La Mujer</i>	108
Figura 23. Sabina Olmos y Amanda Ledesma, <i>La Mujer</i> , marzo de 1940.	109

Figura 24. Arriba: Carmen Masferrer, Haydée Giordano, Elsa del Campillo y María Holmann. Abajo: Sofía Mendoza, Lita Belton y Susana Granier.	110
Figura 25. La cancionista Ada Falcón, <i>La Mujer</i> , febrero de 1940	111
Figura 26. Exposición de Aldao Ure. Arriba: Marilú Noel, Nelly Fontana y Nélide Villegas Basavilbaso. Abajo: Julia Ottolenghi y María Fidela Cazon de Bary	112
Figura 27. Nelly Omar, Zumilda Araya, Dorita Raquena, Chichita Romero y Élide Lacroix.	113
Figura 28. Virginia Vera (foto 1 y 2), Chola Luna y Rebeca López Godoy	113
Figura 29. “La Mejicanita” y “La Satanela”	114
Figura 30. Arriba: Mabel Wayne, Ada Falcón y las hermanas Omar, Aída Luz y Kato Kery. Abajo: Dalia Dalty, Bidú Sayao, Rayen Quitral y Carmen Duval	116
Figura 31. Pianista en tapa de <i>El Hogar</i> , noviembre de 1923	119
Figura 32. Pianistas en revista <i>Fray Mocho</i> , 1912 y 1913	120
Figura 33. Anita Serrano y Cora Aguirre Achával, en <i>La Mujer</i> , diciembre de 1940 y febrero de 1941.	122
Figura 34. Foto de tapa. Cora Aguirre Achával en <i>La Mujer</i> , mayo de 1941.	123
Figura 35. “Hermanas Toranzo”, Olga Abbiato y María Herminia Antola.	123
Figura 36. Nota referida a Anido en <i>La Mujer</i> , junio de 1939.	125
Figura 37. Las compositoras Elsa Calcagno, María Esperanza Pascual Navas y Corina H. de Lima, según <i>La Mujer</i>	127
Figura 38. Partitura del <i>Largo</i> , de Arcangelo Corelli, en <i>Fray Mocho</i>	134
Figura 39. Publicidades de conservatorios en <i>Fray Mocho</i>	135
Figura 40. Nota “El Fox-blues”, <i>El Hogar</i> , julio de 1924.	136
Figura 41. Partitura transcrita de “El Fox-blues”, <i>El Hogar</i> , julio de 1924	137
Figura 42. Partitura incluida en suplemento de <i>Para Ti</i> , febrero de 1940	139
Figura 43. Partitura <i>Norteña</i> , de Héctor Iglesias Villoud, <i>La Prensa</i> , octubre 1937. ...	141
Figura 44. Partitura <i>Catamarqueña</i> , <i>La Mujer</i> , agosto de 1938.	142

Resumen

A partir del análisis exhaustivo de la revista *La Mujer. Revista Argentina para el Hogar*, cuyos ochenta y nueve números fueron publicados con periodicidad mensual entre 1935 y 1943 en la ciudad de Buenos Aires, esta tesis indaga los modos de representación que construyeron las publicaciones periódicas femeninas acerca de las prácticas musicales de las mujeres de entonces. Con el propósito de identificar grados de profesionalización, repertorios musicales producidos y consumidos por mujeres en el período delimitado y estrategias discursivas presentes en la crítica de espectáculos y musical, se propone un estudio transdisciplinario de la fuente hemerográfica, que interrelaciona los estudios culturales, la historia cultural, la musicología feminista y los estudios visuales. Estructurada en cinco capítulos en los que se interroga el contenido de la fuente primaria desde distintos aspectos, la hipótesis principal establece que los modos de representación construidos en relación con las prácticas musicales de las mujeres de dicho período resultan consecuentes con la concepción hegemónica de la época acerca de la música como un arte autónomo. Pensando nuevos problemas de investigación, se observa el modo en que fueron presentadas visualmente las mujeres músicas en la prensa periódica, tanto las dedicadas a repertorios de conciertos como las consagradas a géneros de músicas populares. *La Mujer* revela una abundancia de actividades culturales, artísticas y musicales, que se constituye en un objeto de estudio atractivo, tanto por su diversidad como por su multiplicidad. Los nuevos medios de comunicación masiva de la época estudiada –la radio y el cine– se encuentran en una constante sinergia con la prensa periódica femenina. Tomando la noción de representación y la teoría del discurso como perspectivas metodológicas, se propone entonces un estudio interpretativo que confluye en una historia sociocultural de la música consumida y producida por mujeres porteñas de las clases media y alta, en el complejo contexto político que atravesaba a la sociedad argentina.

Prólogo

Cómo relatar un momento inicial, si es que eso fuera posible, para dar testimonio del proceso que significó la escritura de esta tesis, que llega hoy a su destino. Es una decisión y también una afirmación, dar por concluido el recorrido: decir que está terminada. Mucho más borroso y difuso es reconstruir aquello que le dio origen.

Sin duda todo comenzó cuando fui convocada a integrar el proyecto de investigación *La música en la prensa periódica argentina*, radicado en el Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a fines de 2005. En esa primera etapa, el equipo fue integrándose gracias a la invitación de la Dra. Melanie Plesch, lo que me permitió reencontrarme con queridos compañeros y compañeras de estudio, del tránsito por las clases de la carrera de Artes, de la Orientación Música, de la mencionada facultad. Unos meses después, ingresaron nuevos investigadores y desde mediados de 2007, tomó su dirección la Dra. Silvina Luz Mansilla. Para ese momento, ya todos lo nombrábamos “el F-831” –el código con el que habíamos sido acreditados en la programación científica 2006-2009, de la Secretaría de Ciencia y Técnica–. Sin dudarlo, mi relación con la prensa periódica y con las revistas femeninas, comenzó con “el F-831”. Hay otro dato fundamental, que completa la historia. Silvina Mansilla, quien había escrito sobre la trayectoria de vida y profesional –y confeccionado el catálogo– de la compositora argentina Elsa Calcagno, me alertó: “fijáte que hay una revista, *La Mujer...* está en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional y tiene una sección de crítica sobre música escrita por Calcagno. Habría que revisarla...”. Las palabras tal vez no sean exactas –la memoria, sabemos, reconstruye fragmentos, jirones– pero sí fue exacto el dato que me estaba brindando. Desde ese momento, ya no se detuvo mi relación con la revista, con otras revistas femeninas, con las mujeres músicas que aparecían en la revista, con las prácticas musicales de mujeres que observé en cada una de sus secciones, con las críticas escritas por Elsa Calcagno, de incalculable valor. Todo lo recorrido sobre este tema puede leerse en el desarrollo de este trabajo.

Cómo referir en qué momento tuve noticias de que se brindaba una Maestría en Arte Latinoamericano en Mendoza, en la Universidad Nacional de Cuyo; que hacía pocos años había comenzado y que varios de mis colegas –musicólogos y musicólogas– estaban cursándola. Cada comentario que recibía sobre su programa de estudios, sobre las clases, sobre los docentes y las docentes que brindaban seminarios, colaboraba a que mi interés creciera, y empezara a pensar, firmemente, en inscribirme en la próxima

convocatoria. Llegaron nuevas noticias, en diciembre de 2008, acerca de la apertura de la Cuarta Cohorte de la Maestría en Arte Latinoamericano, en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Ya decidida, sobre todo porque había que pensar en viajar y residir en Mendoza las cinco semanas intensivas al año que el cursado requería, me inscribí. Eran tiempos en que ni imaginábamos este presente de virtualidad. En abril de 2009, la primera clase en el Aula Magna del edificio de Diseño, el conocimiento de los primeros compañeros y compañeras, el café y el intercambio en los pasillos vidriados desde los que se ve la precordillera, me confirmaron que estaba en el lugar indicado. Desde ese momento, ya no se detuvo mi relación con la Maestría, con la Facultad de Artes y Diseño, con la gente de Posgrado que me recibió y acompañó todo el recorrido, con cada uno de los y las colegas –enormes y amorosos profesionales– con los que construimos un vínculo perdurable; con la ciudad de Mendoza, que la siento mi casa. Todo lo recorrido en este sentido también puede leerse en el desarrollo de este trabajo.

Deseo que la tesis que hoy doy por finalizada: “Mujeres, música e imágenes. Representación de prácticas musicales femeninas en la revista *La Mujer* (Buenos Aires, 1935-1943)”, contenga gran parte de lo relatado y le brinde al lector y a la lectora el mismo disfrute que ha sido para mí escribirla.

Silvia Lobato
La Plata, 14 de diciembre de 2021

Capítulo 1. Introducción

1.1.- Fundamentación y descripción del problema de investigación

La diversidad de prácticas musicales de mujeres existente en Buenos Aires en las décadas de 1930 y 1940 puede reconstruirse a partir de la representación que ofrecen los medios de comunicación masiva de la época: la radio, el cine y la prensa periódica.¹ Interesa indagar en la representación que construyeron, en su especificidad, las publicaciones periódicas destinadas al público femenino y familiar, ya que la delimitación del universo de lectoras al que se dirigieron –las mujeres y la familia, como un conjunto– permite conocer prácticas socio-culturales, artísticas y musicales llevadas a cabo por mujeres que no han sido abordadas por la historia de la música local hasta el presente, salvo en contadas ocasiones.

Nos preguntamos cuáles son los modos de representación que construyeron las publicaciones periódicas femeninas editadas en Buenos Aires entre 1935 y 1945, acerca de las prácticas musicales de mujeres existentes en dicho período. Para responder a este interrogante general que guía nuestro trabajo, indagamos en temas y problemas específicos que contribuyen a dar posibles respuestas. Lo hacemos a partir de una publicación concreta: la revista *La Mujer*, editada en Buenos Aires entre 1935 y 1943.

Interesa conocer qué repertorios musicales producidos y consumidos por mujeres circularon en dicha ciudad en el período delimitado, lo que se constituye en marco de referencia del estudio de las publicaciones. En el trabajo exhaustivo con las mismas, analizamos qué estrategias discursivas utilizaron los críticos (varones) y las críticas (mujeres) de espectáculos y musicales que escribieron en ellas. En la misma línea, se intenta identificar grados de profesionalización y particularidades de una ‘escritura femenina’ en las críticas de autoría de mujeres existentes en el corpus delimitado.² El estudio de los textos críticos y de las imágenes nos permite conocer de qué modo son

¹ Felipe Victoriano y Claudia Darrigrandi consideran la *representación* en el sentido amplio que se plantea en el marco de los estudios culturales. Para dichos estudios, “el concepto de *representación* sería la consecuencia de una serie de prácticas mediadas a través de las cuales se produce un significado o múltiples significados que no necesariamente son ciertos o falsos, lo cual sugiere una condición de construcción en la que se encuentran implicados los sujetos”. (Szurmuk /Irwin, 2009: 250).

² El concepto remite al de *écriture féminine* postulado por la crítica literaria feminista francesa (Ananías, 2019).

presentadas las mujeres músicas incluidas en las publicaciones, tanto las dedicadas a repertorios de conciertos como las consagradas a géneros de músicas populares. Por último, indagar en la tradición de la inclusión de partituras en las publicaciones estudiadas nos aporta conocimiento sobre las prácticas de recepción y de ejecución de música hogareña.

1.2.- Antecedentes, estado de la cuestión

En el panorama historiográfico local, en la especificidad de los estudios sobre música, es relativamente reciente la aparición de trabajos con un enfoque sociocultural sobre los procesos históricos relacionados con la música producida y escuchada en la Argentina. La musicología local se ha desarrollado a partir de la segunda mitad del siglo XX y ha privilegiado una visión historiográfica centrada en la obra y en los compositores. En los últimos treinta años, la musicología histórica argentina ha recibido el impacto de las discusiones surgidas en otros campos y disciplinas, en el ámbito general de las ciencias sociales. Es así como ha formulado problemas y enfoques delimitados por la historia cultural, los estudios culturales latinoamericanos, la musicología feminista y los estudios de género y la crítica poscolonial. En este marco se vienen forjando trabajos que abordan temas y producciones del pasado desde perspectivas teóricas y metodológicas que permiten pensar nuevos problemas y objetos de estudio.

Con relación a las prácticas musicales femeninas –esto es, tanto la música producida como consumida por mujeres–, encontramos que el área de vacancia es mayor. Si bien existen antecedentes sobre el estudio de las mujeres músicas en la historia de la música argentina, son aún más recientes los trabajos que relatan esas trayectorias personales y profesionales o que reconstruyen las escenas musicales del pasado desde un abordaje crítico, en el marco de los debates teóricos y metodológicos de la musicología postestructuralista. Cabe aclarar que toda producción en este campo disciplinar en nuestro medio requiere de trabajo heurístico al mismo tiempo que el abordaje interpretativo, en constante diálogo entre el corpus y los enfoques con que se lo estudia.

Consideramos antecedentes válidos para nuestro tema el estudio sociocultural del campo artístico en la Argentina, en lo relativo a artes plásticas, cine y, en particular, a la música. Tal el caso de trabajos de tipo panorámico incluidos en cada uno de los dos tomos de *Nueva historia argentina: arte, sociedad y política*, en la colección que dirigió

José Emilio Burucúa para la editorial Sudamericana, a fines de la década de 1990 (Burucúa, 1999).³

La bibliografía existente sobre la historia musical de nuestro país –entre la que mencionamos *Música y músicos argentinos* (Schiuma, 1943), *Historia de la música en la Argentina* (Gesualdo, 1962), *Enciclopedia de la música argentina* (Arizaga, 1971), *Historia de la música en la Argentina* (Arizaga y Camps, 1990), *Estudios sobre música argentina* (García Morillo, 1984) y *Aproximación a la música académica argentina* (Veniard, 2000), entre otros–, se inscribe en análisis de tipo documentalista, con abundante información fáctica. Dicha bibliografía ha sido producida en momentos de la disciplina en que no se formulaban preguntas acerca de los vínculos entre música y política, redes o nociones de campo intelectual y artístico, problemas de género, cuestiones de representación identitaria o diversidad cultural, entre otros temas; aun así, sigue siendo de consulta permanente para el acercamiento heurístico.

Se destaca la producción de trabajos que entrecruzan la musicología y las ciencias sociales, a partir de fines de la década del 90. Los incluimos por los aportes novedosos, tanto teóricos como metodológicos, en el estudio de la circulación, recepción y mediación de prácticas musicales a través de la prensa periódica general y especializada, aunque no coincidan con el recorte espaciotemporal de nuestro tema (Cañardo, 2017; Mansilla, 2010; Musri, 2007; Vázquez, 2007; Weber, 2009).

Es un antecedente imprescindible, tanto por las décadas estudiadas como por los problemas musicológicos que plantea con relación a la formación del campo musical argentino, el libro *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)* (Corrado, 2010). En el mismo sentido, la aparición reciente de *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*, compilado por el mismo autor, es una puesta al día de temas y problemas que se vinculan con nuestro trabajo (Corrado, 2019).

En el vínculo entre la música y el fenómeno de aparición y hegemonía de la radiofonía en la Argentina, contamos con estudios de historia regional de Cuyo que identifican problemas y procesos similares a los que reconocemos en la radiofonía porteña. Se destacan *Tito Francia y la música en Mendoza. De la radio al Nuevo Cancionero* (García, 2009) y *Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan (1944-1970)* (Musri, 2007). En la última década se publicaron estudios fundamentales para nuestra

³ Se destacan los dos capítulos sobre historia musical argentina de los siglos XIX y XX, escritos por Gerardo Huseby y Melanie Plesch (Burucúa, 1999).

área, tanto por el tema como por el período estudiado. Son de consulta permanente *Locos por la radio: una historia social de la radiofonía en la Argentina (1923-1947)* (Matallana, 2006) y *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* (Karush, 2013). Se agrega el artículo más reciente “Ingreso y aportes de músicos locales a la temprana radiodifusión sanjuanina” (Musri, 2016). En relación con los repertorios que circularon y fueron recibidos por los oyentes de la radio en el momento de su ingreso masivo a los hogares, resultan imprescindibles *Canciones argentinas 1910-2010* (Pujol, 2010) y *Días de radio (1920-1959)* (Ulanovsky y otros, 2011 [1995]).

Respecto de la historia de las mujeres músicas en la Argentina contamos con valiosa producción historiográfica en todos los campos del quehacer musical (compositoras, intérpretes, pedagogas, gestoras, críticas, investigadoras, entre otras) y en este sentido, es reciente el conocimiento y puesta en valor del libro *Mujeres compositoras*, de Zulema Rosés Lacoigne (Rosés Lacoigne, 1950). Se consideran las voces publicadas en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Casares Rodicio, 1999-2002). Constituyen buenos auxilios en el aspecto fáctico los textos de Mabel Senillosa (1956), Emilio Maurín Navarro (1965), Pola Suárez Urtubey (1970; 2004; 2012), Lily Sosa de Newton (1980 [1972]), Graciela Paraskevaídis (1985), Ana Lucía Frega (2011 [1994]), Marcela Méndez (2001), entre otros. Dos artículos que anticipan algunas de nuestras preocupaciones en relación con la producción de mujeres y su participación en el campo musical de su época son “*A una mujer...* de Elsa Calcagno: una contribución musical a la máquina propagandística del peronismo” (Mansilla, 2001) y “Mujeres: nacionalismo musical y educación. Bases heurísticas para una historia sociocultural de la música argentina. Elsa Calcagno y Ana Carrique” (Mansilla, 2005). De la misma autora se conocen artículos más recientes sobre mujeres músicas, tanto compositoras como intérpretes, que actuaron en la época de nuestro trabajo, como asimismo el planteo de problemas historiográficos acerca del estudio de las creadoras y la edición de obras inéditas (Mansilla 2013, 2015, 2016a, 2016b, 2017).

En el entrecruce de la musicología y los estudios de género es de fundamental importancia en la producción hispanoamericana el libro *Feminismo y música. Introducción crítica* (Ramos López, 2003). En nuestro medio se constituye en trabajo inicial de estos estudios el libro *Mujeres, música y memoria en San Juan: 1900-1930*, de Patricia Blanco (2008). En la articulación de recepción, género y música se incluye el artículo de nuestra autoría “La trayectoria musical de Esperanza Lothringer. Procesos de recepción, autorrepresentación y legitimación artística” (Lobato, 2009). Es

bibliografía de referencia substancial, tanto por el enfoque teórico y metodológico como por la formulación de temas y problemas acerca de las mujeres y la composición como actividad profesional en Buenos Aires en las décadas de 1930 a 1950, lo publicado por Romina Dezillio. Se consideran desde un texto inicial: “Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires (1930-1955): fundamentos, metodología y avances de una investigación” (Dezillio, 2012a), hasta los recientes libros electrónicos sobre obras pianísticas de Celia Torr  y Lita Spena (Dezillio, 2017a; 2020), entre otros (Dezillio 2010; 2012b; 2013; 2014; 2015; 2017b; 2017c).

En el área específica de estudios musicológicos, recepción, estudios de género y prensa periódica en Buenos Aires, cabe mencionar lo producido por los investigadores integrantes del equipo “La música en la prensa periódica argentina”, cuyos trabajos se encuentran reunidos en el libro colectivo *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina* (Mansilla, 2012).⁴ Se tienen en cuenta en particular el capítulo de Dezillio “El ojo en la cerradura: mujeres, música y feminismos en *La Mujer  lbum-Revista (1899-1902)*” (2012b); y otro de nuestra autoría, “El mundo femenino y la música en los medios masivos a través de las páginas de *La Mujer. Revista Argentina para el Hogar (1935-1943)*”, relacionado directamente con el tema de esta tesis (Lobato, 2012). Asimismo, una reciente ponencia de Manuela Chávez (2020) publicada en Actas de las IV Jornadas del IAE-UBA trata sobre los aportes musicogr ficos de Brígida Frías de López Buchardo en la revista *El Hogar*, hacia inicios de la década de 1950.

Finalmente, se plantea una vinculación entre la propuesta teórica y metodológica de Louis Marin (1993) y, en la misma línea, la de Roger Chartier (1996), para el análisis de la representación en el campo de las artes visuales y la posible aplicación de dicha propuesta al análisis de la representación de imágenes musicales. Dicha vinculación no tiene más antecedentes que los trabajos presentados en congresos científicos durante 2010: “‘Música e intérpretes’. Campo musical, poder y representación en la revista *La Mujer (1935-1943)*”, de nuestra autoría (Lobato, 2010); y “‘Transparencia y opacidad en la representación musical. Alcances y límites de un modelo historiográfico’”, de autoría compartida con Mariana Signorelli (Lobato y Signorelli, 2010). En un marco más amplio de estudios sobre representación e imágenes en la prensa periódica local se incluye *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, compilado por Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (2009).

⁴ Dirigido por Melanie Plesch en los inicios, el proyecto UBACyT F-831, de la programación científica 2006-2009, qued  entre 2007 y 2009 bajo la tutoría de Silvina Luz Mansilla.

1.3.- Perspectivas teóricas

Formulamos el estudio del tema desde una perspectiva transdisciplinar. En las últimas tres décadas, la musicología ha incorporado entrecruces disciplinares que la constituyeron en un campo disciplinar crítico, con mayor apertura a las ciencias sociales respecto de la tradición histórica de neto corte positivista. Esto ha permitido delimitar nuevos objetos de estudio y formular nuevas preguntas, como las que aquí se plantean. La construcción de nuestro tema parte desde la musicología histórica argentina y combina una mirada teórica desde la teoría del arte, los estudios culturales latinoamericanos, el estudio de prensa periódica y los estudios feministas y de género.

Las prácticas musicales de mujeres en la ciudad de Buenos Aires desde mediados de la década de 1930 hasta mediados de la década de 1940 se constituyen en objeto de interés, tanto por la abundancia de actividades como por su diversidad y multiplicidad. Como mencionamos, se considera tanto la música producida como la consumida por mujeres en el período estudiado. Los medios de comunicación masiva hegemónicos – la radio, el cine y la prensa periódica– ofrecen imágenes y modos de representación de cada una de ellas. Para nuestro caso, se indaga en la prensa periódica femenina.

Entendemos la noción de *representación* en tanto el conjunto de imágenes, textos y otros objetos culturales que poseen una dimensión transitiva –por la que refieren a algo fuera de sí mismos– y otra reflexiva –por la que hablan de sí mismos, tal como fuera formulada por Louis Marin (1993)–. Utilizamos los términos ‘texto’ e ‘imagen’ con el sentido distintivo que le asigna Marin quien limita la noción de ‘texto’ a la producción discursiva, lo legible, lo que puede ser dicho. Lo diferencia de la noción de ‘imagen’ como aquello que es visible, mostrado, representado, puesto en escena. Texto e imagen son registros que se cruzan, se vinculan, pero nunca se confunden tal como lo afirma Roger Chartier (1996), en el mismo sentido que Marin. Interesa para nuestro estudio el trabajo específico realizado por Julia Ariza (2009), en su análisis de las representaciones de mujeres escritoras en la revista ilustrada *Plus Ultra* publicada en Buenos Aires entre 1916 y 1930, en el que retoma la propuesta de los autores citados para el caso local.

Como ya mencionamos, la información sobre prácticas musicales que ofrece la prensa periódica es muy rica y no ha sido suficientemente sistematizada; menos aún contamos con trabajos de índole interpretativa en la historiografía local. Para su abordaje nos valemos de enfoques que consideran los procesos de circulación, recepción y las mediaciones que esas publicaciones construyeron. Los estudios de

recepción, desde la llamada 'Escuela de Constanza' (Jauss, 1982) y sus múltiples derivaciones en el ámbito de los estudios culturales latinoamericanos, son otras de nuestras herramientas conceptuales. Abordar el tema de la circulación y recepción de repertorios, géneros musicales, compositoras e intérpretes en los medios masivos y otras prácticas musicales a través de la prensa periódica femenina, implica considerar los fenómenos de *mediación*, es decir, la apropiación selectiva que los receptores hacen de los productos que la industria cultural pone en circulación. Este enfoque es fructífero para el análisis de la producción artística latinoamericana que muchas veces no responde a los modelos de creación, selección, validación y legitimación de obras producidas en países centrales.

Tanto el concepto de *representación* como el de *mediación* se enmarcan en el campo de los estudios culturales y de recepción, en el ámbito latinoamericano. Para el primero, consideramos los autores de dicha voz en el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, coordinado por Mónica Szurmuk y Robert Mc Kee Irwin (2009: 249-54). Para el estudio de prácticas culturales –y musicales, en nuestro caso– y sus mediaciones en los medios hegemónicos de la época –el cine, la radio y la prensa periódica– sigue siendo válido el enfoque de Jesús Martín-Barbero (1987), la voz de su autoría en el mismo *Diccionario* antes citado (Ibidem, 2009: 169-173) y textos de autores que lo revisitan en publicaciones recientes. Finalmente, la producción de las últimas décadas en relación con los estudios de las culturas populares situadas en el ámbito latinoamericano es abundante y retoma la tradición crítica para estos estudios formulada por Raymond Williams (2000 [1977]; 1981) y Stuart Hall (2010). Para nuestro ámbito, destacamos las publicaciones de Guillermo Orozco Gómez (2002) y Nelly Richard (1996; 2007), entre otros.

Las publicaciones periódicas femeninas constituyen el corpus central para este trabajo y su abordaje se realiza no solo considerando que son fuentes primarias sino, asimismo, como delimitación del objeto en relación con el problema y con las preguntas formuladas. El estudio de prensa periódica en los últimos años profundizó enfoques, líneas historiográficas y abordajes en el campo de la historia sociocultural, de los estudios culturales y de la musicología postestructuralista. Se considera punto de partida el planteo de Eliseo Verón (2004) en su análisis de la prensa gráfica y su relación con una teoría de los discursos sociales que identifica tipos de discursos, géneros y estrategias discursivas. Asimismo, contamos con un trabajo que aborda los vínculos entre periodismo y feminismo entre 1830 y 1930 (Auza, 1988). Se incluyen estudios específicos sobre la progresiva profesionalización de la crítica musical en la Argentina

(Suárez Urtubey, 2012; Mansilla, 2012; Glocer, 2017; otros); los problemas de la prensa musical en revistas especializadas y femeninas (Donozo, 2009, 2012; Mansilla, 2010, 2012; Wolkowicz, 2012; Dezillio, 2012b; Lobato, 2012); los distintos registros de escritura, estrategias discursivas y la posible existencia de una 'escritura femenina' en la tradición de la crítica literaria francesa y su aplicación a casos latinoamericanos (Ananías, 2019), entre otros.

Los cuestionamientos a la preeminencia y criterios de construcción del *canon* –tanto musical como de otras producciones artísticas– que han surgido en el interior de los estudios del arte y la historiografía musical son imprescindibles. La reconstrucción del *campo musical y artístico* y el análisis de la posición que cada uno de los actores ocupó en el mismo nos brindan información sobre el canon (o los cánones) vigentes y las inclusiones y exclusiones que operaron (Bourdieu, 1983). En el ámbito local es central la revisión del canon musical y musicológico realizada por Omar Corrado (2004-2005). Incorporamos también las críticas al canon de la música académica occidental realizadas por los estudios musicológicos feministas tanto en el ámbito anglosajón como en el hispanoamericano (Mc Clary, 2002 [1991]); Citron, 1993; Ramos López, 2003; Piñero Gil, 2003).

Asimismo, los estudios musicológicos feministas consideran como objeto de estudio válido lo producido en el ámbito de la cotidianeidad y las tensiones entre el mundo de *lo público y lo privado*. En la especificidad del análisis de prácticas musicales de mujeres, la musicología de género ha puesto el foco en nuevos problemas: el rol de las intérpretes, el estudio del público femenino, la creación de repertorios destinados al consumo de música doméstica, la feminización de ciertos géneros musicales, entre otros. A las autoras ya mencionadas, centrales en la renovación del campo musicológico desde la década de 1990 en adelante, se agregan investigadoras que aportaron trabajos sobre los temas descriptos para el ámbito hispanoamericano y argentino, en particular (Ramos López, 2003, 2010, 2013; Blanco, 2008; Mansilla, 2013; 2016a, 2016b; 2017; Dezillio, 2012a; 2014; 2017 b; entre otras).

1.4.- Objetivos

1.4.1.- General

Contribuir al conocimiento sobre los modos de representación que construyeron las publicaciones periódicas femeninas editadas en Buenos Aires entre 1935 y 1945 acerca de las prácticas musicales de mujeres existentes en dicho período.

1.4.2.- Específicos

- 1.- Conocer los repertorios musicales producidos y consumidos por mujeres que circularon en Buenos Aires en el período delimitado.
- 2.- Analizar las estrategias discursivas de la crítica de espectáculos y musical escrita por varones y por mujeres.
- 3.- Identificar grados de profesionalización y particularidades que evidencien una posible 'escritura femenina' en los textos de autoría de mujeres presentes en el corpus.
- 4.- Realizar un análisis discursivo e iconográfico de los modos en que fueron presentadas en el corpus las mujeres músicas, tanto las que se dedicaron a repertorios de conciertos como las que se consagraron a géneros de músicas populares.
- 5.- Releva la existencia de música impresa en el corpus estudiado y sus características técnicas y estilísticas en la tradición de las denominadas 'músicas domésticas'.

1.5.- Hipótesis principal y derivadas

La hipótesis principal de esta tesis establece que los modos de representación construidos en publicaciones periódicas femeninas editadas en Buenos Aires entre 1935 y 1945, en relación con las prácticas musicales de mujeres existentes en dicho período, resultan consecuentes con la concepción hegemónica de la época acerca de la música como un arte autónomo. Si bien se sustentan en una serie de estereotipos sobre la relación entre las mujeres y la música, permiten acceder al conocimiento de dichas prácticas en un grado de visibilización mayor que el que ofrece la crítica musical especializada.

Algunas hipótesis se derivan de la principal. Las enumeramos a continuación:

- 1.- Fueron diversos –y pertenecientes tanto al ámbito culto como popular– los repertorios que circularon en Buenos Aires entre 1935 y 1945 producidos y consumidos por mujeres, a causa de la creciente diseminación de los medios masivos de difusión y de su estructuración en redes de consumo.
- 2.- El análisis del corpus seleccionado permite identificar estrategias relacionadas con un discurso publicitario que está presente tanto en la crítica de espectáculos y musical escrita por varones como en la producida por mujeres.

3.- Los textos de autoría de mujeres presentes en el corpus en estudio permiten la observación de la progresiva profesionalización de la crítica de espectáculos y musical que sucedió en la época estudiada y evidencian una intención programática por promover un mayor grado de visibilización de las prácticas musicales femeninas respecto de otras publicaciones especializadas de la época.

4.- En el corpus hemerográfico en estudio las mujeres músicas fueron representadas, tanto discursiva como iconográficamente, según los modelos de representación de las mujeres vigentes en la época, en una gradación que va desde la *femme-fatale* a la mujer madre, la mujer benefactora y la mujer profesional, entre otras categorías propuestas por los estudios musicológicos actuales que tienen en cuenta la perspectiva de género.

5.- La inclusión de partituras en el corpus estudiado que remite a la tradición de asimilar la ejecución musical femenina al ámbito doméstico con escasos grados de profesionalización se encuentra en progresiva desaparición hacia finales de la década de 1930 y principios de la década de 1940, en el contexto de aparición de otros modos de relación de las mujeres con la actividad musical.

1.6.- Estrategia metodológica

La presentación del tema y la formulación del problema central de este trabajo en torno al concepto de representación, tal como se plantea en el marco de los estudios culturales, nos ubica en la tradición teórica y metodológica del materialismo histórico en el que la realidad se concibe como compleja y múltiple. Para los autores del campo de estudios mencionado:

“[...] La representación es portadora de significados que se materializan a través del uso del lenguaje, sea escrito, visual, auditivo, corporal, etc. En este contexto, sería bueno notar, también a modo general, que la representación o las representaciones son parte de un sistema de prácticas sociales y culturales que involucran un referente, que puede ser real o imaginario, o incluso otra representación; unos agentes que realizan la representación dotados de cierta ideología en un contexto histórico-social determinado y, finalmente, unos receptores que, en el acto de recepción, perciben e interpretan dicha representación”.
(Szurmuk y McKee Irwin, 2009: 250).

No cabe duda de que, en esta línea de estudios, no hay realidad ajena al lenguaje, a las construcciones discursivas y a las múltiples instancias de representación y

(re)presentación de prácticas socioculturales pasadas, traídas al presente por el estudio mismo de las representaciones. Es válido señalar que la noción aquí utilizada se asimila, paradójicamente, a lo que Javier Bassi menciona como “anti-representacionismo”, en la relación entre el conocimiento y el mundo. No hay mundo por fuera del conocimiento ni del lenguaje, sino que “las versiones son el mundo”, tal como Bassi lo retoma de lo propuesto por Richard Rorty y la tradición teórica a partir del giro lingüístico de mediados de la década de 1950 (Bassi, 2015: 105-108).

Desde este posicionamiento epistemológico, “construccionista” en términos de Bassi, y habiendo recortado el tema y el problema de investigación dentro del campo disciplinar de la historiografía y teoría del arte y la musicología postestructuralista, es que asumimos una metodología plural o de “convergencia metodológica”. En este modelo la aproximación cuantitativa y cualitativa son solo puntos de un *continuum* y cada etapa del proceso de investigación requiere de ambas aproximaciones (Bassi, 2015: 153-166). Algunas variables definidas son medibles numéricamente –como número de publicaciones en un período de tiempo; cantidad de ejemplares publicados de una misma revista, en un año; cantidad de emisoras de radio aparecidas en un año; frecuencia de aparición de una/as intérprete/s en múltiples emisoras de radio, en un período de tiempo a determinar; entre otras posibles–. Otras, la mayor parte, se centran en análisis de discursos –textuales e iconográficos–; análisis narratológico, textual y musical; estudios de iconografía y de recepción musical; entre otros de índole cualitativa.

En concordancia con la perspectiva epistemológica y metodológica descrita, las técnicas utilizadas son de construcción de la información, tanto en la etapa de búsqueda como en la de interpretación. El trabajo exploratorio inicial –previo incluso a la formulación de nuestro proyecto– nos permite afirmar que el “dato” siempre es construido, la búsqueda es guiada por las preguntas iniciales y no hay “hallazgos” historiográficos sino la asignación de significaciones históricas o historiográficas en función del problema planteado (Bassi, 2015: 394-402). Ambas etapas, la de búsqueda y la de interpretación, en muchos momentos se superponen y en otros se suceden y se entrelazan, alternativamente. Confluyen en lo que algunos autores denominan “triangulación metodológica”, entendida como la interrelación de datos, de investigadores, de teorías y de métodos (Bassi, 2015; Vasilachis, 2006).

La metodología partió de un relevamiento exploratorio inicial, que permitió identificar la masa disponible de fuentes primarias, su accesibilidad, la existencia de colecciones

completas y la pertinencia de la información que brindan.⁵ Las publicaciones periódicas femeninas que resultan de interés en el período estudiado son: *La Mujer. Revista Argentina para el Hogar* (1935-1943); *El Hogar* (1904-1963); *Para Ti* (1922-2019); *Sintonía* (1933, s/f), *Mujeres de América* (1933, s/f); *Vida Femenina. Revista de la Mujer Inteligente* (1935, s/f), entre otras.⁶ Si bien las publicaciones mencionadas se consideran para abordajes interpretativos panorámicos, se establece como unidad de análisis la publicación *La Mujer. Revista Argentina para el Hogar* (Buenos Aires, 1935-1943). Tanto la continuidad de su publicación –ocho años– como su frecuencia de aparición mensual, la constituyen como un corpus posible de ser estudiado exhaustivamente, en concordancia con la magnitud que requiere esta investigación de maestría. Se atienden también criterios de repetición y diferenciación respecto del resto de publicaciones destinadas al público femenino y familiar de la época, tal como lo plantean los estudios específicos de prensa periódica en nuestro medio (Verón, 2004; Eujanian, 1999; Ulanovsky, 2005).

En acuerdo con la estrategia metodológica planteada y las fuentes de información seleccionadas, asumimos en distintas etapas las siguientes actividades: rastreo bibliográfico y hemerográfico en archivos, bibliotecas y repositorios; copiado de documentos por vía digital; inclusión de datos relevantes en base de datos confeccionada a los fines de la investigación; nomenclatura de imágenes fotográficas; fichaje y reseña de bibliografía general y específica, entre otras que se fueron definiendo conforme avanzaba el trabajo. De ese trabajo directo con las fuentes, y en relación con el tema aquí desarrollado, fuimos presentando ponencias en encuentros científicos que se constituyeron, finalmente, en insumos previos –válidos, por haber recibido devoluciones de pares, en distintos ámbitos–, para la redacción final de esta tesis.⁷

Asimismo, desde lo metodológico consideramos lo propuesto por Nelly Richard en relación con la construcción de producción crítica teórica y estética situada en los contextos de aparición, para, de esa forma, abordar el tema y los problemas planteados asignando sentido a lo múltiple, lo diverso, lo fragmentario y lo descentrado (Richard, 2007).

⁵ Gran parte del relevamiento hemerográfico, digitalización de documentos, fichado de referencias musicales y otros datos de interés para las preguntas planteadas, fueron realizados en el marco de proyectos y equipos de investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires dentro de las programaciones científicas 2006-2009 y 2010-2012, dirigidos por Silvina Luz Mansilla.

⁶ Consultamos estas fuentes principalmente en las hemerotecas de la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” –allí se encuentra la revista *La Mujer*–, la Biblioteca del Congreso de la Nación y la Biblioteca Nacional del Maestro, del Ministerio de Educación de la Nación.

⁷ Además del capítulo de libro consignado en el estado de la cuestión.

1.7.- Estructura de la tesis

Nuestro informe se conforma de un resumen y un prólogo, seguidos de cinco capítulos y las conclusiones. Luego de algunas observaciones generales sobre el problema de investigación, sus antecedentes y el estado de la cuestión, en este **primer capítulo** abordamos los lineamientos generales de nuestra indagación, siguiendo las pautas académicas habituales de un apartado de índole teórica-metodológica con que debe contar cualquier tesis de posgrado.

Un **segundo capítulo** ofrece una descripción general del campo de publicaciones periódicas femeninas en el período estudiado, necesaria para la puesta en contexto. Comentamos los proyectos editoriales, tipo de lector implícito y secciones generales y específicas que solían tener esas revistas para luego avanzar en una delineación pormenorizada de *La Mujer* y sus secciones más relacionadas con los temas musicales, en especial las dedicadas al cine y a la radio.

En el **tercer capítulo** abordamos un segmento de la crítica musical presente en la revista, que estuvo referido a la música de tradición escrita o repertorios de conciertos. Tomando centralmente la columna “Música e intérpretes”, publicada desde agosto de 1939 y firmada siempre por Elsa Calcagno, visualizamos las pugnas por el campo musical, los procesos de legitimación en los que colaboró la publicación y la aparición y preeminencia de ciertas personalidades. En específico –reduciendo la escala casi con herramientas de microhistoria– reconstruimos e interpretamos la recepción crítica de un concierto íntegramente femenino, completamente invisibilizado hasta ahora en el horizonte de la historiografía musical argentina a pesar de sus características inéditas.

El **cuarto capítulo** avanza sobre el modo de representación gráfica, visual, de las mujeres músicas incluidas en *La Mujer*. Atendiendo tanto a las dedicadas a la música ‘de conciertos’ como a las que se consagraron a distintos géneros de música popular, se recorta y analiza –intersectando los estudios visuales con los estudios musicológicos– un corpus visual formado mayormente por retratos fotográficos que presentan imágenes casi siempre estereotípicas de mujeres cantantes, instrumentistas y compositoras.

El quinto y **último capítulo** se orienta hacia la faceta más técnico-musical existente en la publicación estudiada: las partituras. Presentes en *La Mujer* como una forma de práctica residual, la puesta en diálogo con otras publicaciones anteriores y coetáneas reafirma la progresiva desaparición de la importancia del conocimiento del código musical escrito a medida que progresa el siglo XX, fruto de los cambios culturales en los hábitos domésticos y de los nuevos modos de escucha, ahora mediatizada.

Las conclusiones, que retoman además resumidamente los segmentos finales de cada capítulo, van seguidas de la bibliografía y de los archivos y fuentes primarias consultados.

Capítulo 2. Tardes en el hogar: revistas, cine y radio

2.1.- *La Mujer. Revista Argentina para el Hogar* (1935-1943) en el campo de las publicaciones periódicas femeninas (1900-1950)

Las prácticas musicales existentes en Buenos Aires en la cuarta y quinta década del siglo XX pueden reconstruirse a partir de sus representaciones en los medios de comunicación masiva de la época: el cine, la radio y la prensa periódica. Como anticipamos en el capítulo inicial, consideramos la representación en el sentido amplio que se plantea en el marco de los estudios culturales. Para dichos estudios,

“[...] El concepto de representación sería la consecuencia de una serie de prácticas mediadas a través de las cuales se produce un significado o múltiples significados que no necesariamente son ciertos o falsos, lo cual sugiere una condición de construcción en la que se encuentran implicados los sujetos” (Szurmuk/Irwin, 2009: 250).

Los contenidos audiovisuales que produjeron estos medios se gestaron en la capital del país y si bien circularon entre los habitantes de todo el territorio, su mercado principal estaba compuesto por los residentes de los barrios porteños (Karush, 2013: 33). En un marco más específico, consideramos que las publicaciones periódicas destinadas al público femenino y familiar mostraron la diversidad de prácticas musicales de mujeres que ocurrieron en las décadas estudiadas y, en el mismo sentido, nos interesa indagar en la especificidad de su representación.

El estudio de publicaciones periódicas femeninas –muy numerosas en la década estudiada– permite conocer la música compuesta, interpretada y escuchada por las mujeres en un grado de visibilización mayor que el que ofrece la crítica musical, sea la incluida en la prensa general como la contenida en revistas especializadas. La delimitación del universo de lectoras al que se dirigieron –las mujeres y la familia, como destinatarias típicas– mostró prácticas socioculturales, artísticas y musicales, que no fueron consideradas en las historias locales de la música hasta el presente, salvo en contadas ocasiones. El abordaje de prensa periódica requiere tener en cuenta los procesos de circulación y de recepción y las mediaciones que las publicaciones entretejieron; para nuestro caso de estudio se pretende aportar, en alguna medida, a la historia cultural del período. Para la reconstrucción de las prácticas musicales de

mujeres a partir de la prensa periódica femenina, sigue siendo válido el enfoque que Martín-Barbero propuso para el estudio de las relaciones entre los medios de comunicación masiva y la cultura ya en la década de 1980 (Martín-Barbero: 1987); y que actualizó en la voz de su autoría incluida en el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (Martín-Barbero en Szurmuk/Irwin, 2009: 169-173). Al respecto, afirmó que es un hecho que las masas en América Latina se incorporaron a la modernidad, no de la mano del libro ni siguiendo el proyecto ilustrado, sino desde los formatos y los géneros de las industrias culturales: la radio, el cine y la televisión. Agregó que dichos medios produjeron transformaciones en la sensibilidad colectiva y que, como no ocurrieron a partir de la cultura letrada sino de las culturas audiovisuales, plantearon algunos desafíos. El primer reto, en sus palabras, es el de aceptar que las mayorías se apropiaron de la modernidad sin dejar su cultura oral, sino transformándola en una oralidad secundaria, gramaticalizada por los dispositivos y la sintaxis de la radio, el cine y –a posteriori de nuestro objeto de estudio–, la televisión (Ibidem: 169).

2.1.1.- Algunos antecedentes

Volvamos a las tardes en las residencias porteñas, cuando en las décadas de 1930 y de 1940 se leían revistas destinadas al hogar y la familia. Había muchas para elegir, para todos los gustos. Algunas se publicaron durante décadas: *El Hogar*, entre 1904 y 1963, de Editorial Haynes; *Atlántida*, desde 1918, publicada por la editorial del mismo nombre, de propiedad de Constancio C. Vigil; la misma editorial inició *Para Ti* en 1922, que sigue publicándose hasta la fecha. La década del 30 trajo nuevas publicaciones: en 1932, *Maribel*, dirigida por María Isabel Robledo para la editorial Sopena; en 1935 se iniciaron *Vosotras* y *Chabela*, dirigidas y editadas por Julio Korn y María Luisa de Robledo respectivamente; en 1939, comenzó a publicarse *Damas y Damitas*, de la Editorial Emilio Ramírez. Le siguieron en años siguientes *Destinos*, *Maricler* y *Maniquí* dirigidas por el mismo Emilio Ramírez (Ulanovsky, 2005).¹

Es necesario retrotraernos a las revistas de circulación masiva que desde fines del siglo XIX comenzaron a publicarse en Buenos Aires y que, como afirma Eujanian (1999), asentaron su éxito en la capacidad que tuvieron para interpelar a diversos lectores: jóvenes y adultos, hombres y mujeres, la clase media y la alta sociedad; todos encontraban en la revista notas de su interés. Sobre este grupo de revistas, las llamadas de interés general, Eujanian expresa:

¹ *Maribel* se titulaba *La Revista para la Mujer Argentina*.

“[Fueron] el tamiz a través del cual ciertos tópicos propios de la cultura letrada llegaron a los sectores populares. Fueron uno de los grandes difusores de saberes y prácticas que, articulados con la experiencia propia de los sectores a los cuales iban dirigidas, contribuyeron a la cristalización de ciertos criterios de gusto, hábitos y costumbres” (Ibidem: 96).

Agrega que *Caras y Caretas* fue una de las que inició este tipo de periodismo en la Argentina de fines del siglo XIX, siendo que su primer número apareció el sábado 8 de octubre de 1898 y continuó publicándose hasta 1939. Con el subtítulo de “Semanao Festivo, Literario, Artístico y de Actualidad”, fue homónima de otra publicación similar en Montevideo. En Buenos Aires, la dirigió hasta su muerte José Sixto Álvarez, más conocido por su seudónimo “Fray Mocho”.²

Además de ser el seudónimo del fundador y director de *Caras y Caretas*, *Fray Mocho* es el título de una publicación significativa para nuestro trabajo. Aparecida en Buenos Aires el 3 de mayo de 1912, se dedicó a difundir noticias políticas y sociales nacionales y extranjeras, como así también comentarios sobre la moda y el costumbrismo, sin que faltaran las ilustraciones humorísticas sobre personajes contemporáneos y de la realidad social, en la tradición de las publicaciones de humor político de las últimas décadas del siglo XIX. Como afirma Glocer en su exhaustivo artículo sobre la publicación, la revista mostró interés por la música desde sus inicios, incluyendo fragmentos musicales de modo ilustrativo. Sin embargo, entre 1916 y 1922 se publicaron más de ciento veinte partituras completas e independientes de toda nota periodística, lo que requirió de su estudio específico (Glocer, 2019: 33).³

Si *Caras y Caretas* se convirtió en el modelo de revista de interés general en las primeras décadas del siglo XX, hubo otras publicaciones que surgieron para disputarle el mercado de lectores. Afirma Eujanian (1999) que la más importante de ellas fue *El Consejero del Hogar*, de la Editorial de Alberto Haynes, a partir de 1904. La empresa Haynes generó gran cantidad de publicaciones destinadas al público masivo, entre ellas

² El estudio de las revistas en la Argentina constituye un campo amplísimo y específico, que traspasa largamente este trabajo. Consideramos las publicaciones que resultan de interés, porque incluyeron música en sus contenidos. Véase Eujanian (1999); Ulanovsky (2005); Auza (1988), entre otros. Asimismo, es de consulta permanente el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (aHiRa), disponible en internet: <https://ahira.com.ar/sobre-el-proyecto/> [última consulta: 7 de diciembre de 2021].

³ En el capítulo 5 tratamos con mayor alcance el tema de la publicación de música en *Fray Mocho* (1912-1932).

Mundo Argentino, en 1911, y el diario *El Mundo*, desde 1928. La revista, que redujo su nombre a *El Hogar. Ilustración Semanal Argentina*, estuvo dirigida a la familia, incluyendo notas de interés para todos sus miembros. Como agrega el autor, desde el título se definía en relación al espacio familiar en el que pretendió intervenir informando sobre gustos, costumbres y hábitos de una sociedad moderna. Lo que caracterizó a revistas como *El Hogar* –y otras similares, como veremos en adelante sobre *La Mujer. Revista Argentina para el Hogar*– es haber contribuido a desarrollar las expectativas de dos sectores de la sociedad, en apariencia distantes entre sí; por un lado, concentrar las aspiraciones de ascenso social de la clase media, y por otro, reflejar las actividades de la sociedad patricia en sus notas y fotografías.⁴

Eliseo Verón (2004) define al conjunto de revistas femeninas y de interés general como un género, que incluye secciones fijas dedicadas a la moda, el hogar, la belleza, la salud y la educación de los niños, entre otros temas considerados de interés femenino. Si bien gran parte de las revistas relevadas conserva estas características – lo que fue definido por Sarlo (1985) como un “sistema misceláneo del *magazine*” en el que ningún tema quedaba afuera–, interesa en este punto lo propuesto por Eujanian (1999) cuando sostiene que hacia la década de 1920 se produjo una mayor segmentación y especialización de las revistas y de los escritores que trabajaban en ellas, causadas por la misma parcelación y gradual especialización en los gustos del público. Como marco de referencia más amplio, sitúa el proceso de estabilización de la clase media argentina, vinculado a la escolarización y argentinización de los inmigrantes y las expectativas de ascenso social de los sectores populares (Romero y Gutiérrez en Eujanian, 1999: 127).

En este sentido, se destaca la aparición de *Para Ti* el 16 de mayo de 1922, publicada por Editorial Atlántida y dirigida por Matilde Velaz Palacios. Si bien conserva características de una publicación “de interés general”, su presentación estuvo dirigida al público específicamente femenino. Incluía diferentes secciones: “Notas sociales”, que traía noticias de la alta sociedad nacional y europea; enseñanza de pastelería y costura, bajo el título: “Para la dueña de casa”; consejos médicos y para la crianza de los hijos en las secciones: “El A.B.C. de las madres” y “El médico en casa”, además de historietas y novelas románticas. La destinataria era la mujer y fundamentalmente “la señora en el hogar” (Ibidem: 116). El autor agrega que este tipo de revistas muestran contrastes entre

⁴ “Fue para la clase media una ventana a través de la cual se podía seguir el pulso de vida de la élite y, para esta última, el reflejo de su vanidad” (Eujanian, 1999: 108). En el capítulo 5 abordamos el asunto de la música en *El Hogar. Ilustración Semanal Argentina* (1904-1963).

las publicidades –cuya tendencia era ofrecer productos que sumaran comodidad a la vida cotidiana, moderna– y los textos, que seguían reflejando a la mujer tradicional en el seno de su hogar. La siguiente cita, referida a *Para Ti*, anticipa características que encontramos también en *La Mujer. Revista Argentina para el Hogar*:

“Las representaciones de la mujer que aparecen en las notas de la revista, si bien no son homogéneas y presentan contradicciones, refieren en su conjunto a un universo compartido en el que se tiende a que las mujeres arrebatadas de su hogar por la modernidad se mantengan firmes defendiendo los valores, hábitos y conductas propias de la esposa, madre y ama de casa. En cambio, la publicidad tiende a reflejar a la mujer fuera del hogar, dueña de su tiempo y ávida por adaptarse al ritmo de la vida moderna. En este panorama contradictorio de discursos cruzados a veces en la misma página, en la que ambos convivían en tensión, admonitorio uno, dispuesto a exaltar los sentidos el otro, la lectora tendría la opción de tomar de ellos aquello que se adecuara mejor a su propia experiencia” (Ibidem: 118).

Como dijimos, las revistas publicadas en Buenos Aires satisfacían los gustos y expectativas de todos los integrantes del hogar y la familia. Además, desde inicios del siglo XX, hubo revistas de historietas y dedicadas al público infantil: *P.B.T.*, desde 1904; *Tiz Bizy*, en 1909; la centenaria *Billiken*, de Editorial Atlántida, iniciada en 1919. La década de 1930 trajo a *Patoruzú*, en 1936 y *Pif-paf* en 1939 (Ulanovsky, 2005). En la progresiva fragmentación del público que describe Eujanian (1999), se encuentran las revistas dedicadas al espectáculo. Si bien desde fines del siglo XIX, las había dedicadas a la actividad teatral –desde los orígenes mismos del circo criollo hasta otros géneros como el sainete y la zarzuela, de gran éxito popular–, será a partir de la década de 1920 que surgirán las revistas especializadas encargadas de retratar la vida de los artistas nacionales y extranjeros y promocionar toda la producción cinematográfica y radial, en virtud de su progresiva masividad (Ibidem: 130-137). Solo baste nombrar las más recordadas en el rubro como *Radiolandia*, desde 1937;⁵ *Antena*, iniciada en 1931; *Sintonía*, dedicada a la radio, desde 1933; y algunas otras como *La Máscara*, de 1933, órgano de la Asociación Argentina de Actores; y *Columna*, dedicada a las artes y el espectáculo y creada por César Tiempo en 1937 (Ulanovsky, 2005).

⁵ Creada por Julio Korn, en la década de 1940 *Radiolandia* llegó a 450.000 ejemplares semanales que se distribuían en toda América Latina (Matallana, 2006: 54).

Sobrepasa este estudio el abordar otras revistas que, desde fines del siglo XIX, proponían una mirada diferente del mundo femenino y que estaban asociadas a corrientes anarquistas: *La Voz de la Mujer* (1896-1897) y *Nuestra Tribuna* (1925-1927); *Nosotras* (1903), de tendencia socialista; *Unión y Labor* (1909-1913), destinada a la educación femenina; *Nuestra Causa* (1919), vinculada a la Unión Feminista Nacional; y otras que proponían la defensa de los derechos de la mujer, como *Mujeres de América* y *Vida Femenina. Revista de la Mujer Inteligente*, ambas de la década de 1930. Sin embargo, recorrer nuevamente las páginas de las revistas ‘femeninas’ –en tanto el género dedicado a las mujeres lectoras en el seno del hogar–, publicadas en Buenos Aires en la primera mitad del siglo XX, desde una mirada renovada por los feminismos y la perspectiva de género, nos convoca a formular nuevas preguntas y problemas.

2.1.2.- El mundo femenino y musical en *La Mujer*

2.1.2.1.- El proyecto

Leímos muchas revistas, pero una, entre tantas, despertó nuestro interés: *La Mujer. Revista Argentina para el Hogar*, editada en Buenos Aires entre julio de 1935 y noviembre de 1943 con una periodicidad mensual –y en algunos momentos, quincenal–. El primer editorial expresa que no se propone la formulación de un programa a seguir, pero, al mismo tiempo, lo enuncia claramente: “aspiramos a ser un nuevo elemento de cultura que viene a incorporarse al torrente literario que circula profusamente en nuestra sociedad”.⁶ Y agrega: “la mujer será nuestra preocupación y por lo mismo que la reconocemos columna del hogar y de la familia, a ella estarán dedicadas las páginas de esta revista”.⁷

Los datos editoriales, habitualmente ofrecidos en la portada, no citan al director, comité editorial o de redacción; los mismos pueden ser identificados en los números siguientes porque se los nombra, o bien, porque son fotografiados en eventos de interés de la propia publicación.⁸ En números posteriores aparecen mencionados como integrantes de grupos de intensa actividad en el medio intelectual de la ciudad y miembros responsables de la gestión pública educativa, tanto local como nacional. A

⁶ *La Mujer*, Año I, N° 1 (julio de 1935), p. 3.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Desde el número inicial hasta el final de la publicación, el director fue Enrique Napolitano. El grupo inicial de colaboradores estuvo conformado por Juan Rómulo Fernández, Juan Pablo Echagüe, Enrique García Velloso, Ismael Bucich Escobar, Félix Visillac, Manuel García Hernández, Enrique de Gandía, Carlos B. Quiroga, Lydia Varone del Curto, José A. Quirno Costa, Manuel Ugarte, Rosario Beltrán Núñez, Isolina Ceretti, Raquel Maggiorini, entre otros.

partir de noviembre de 1935, la revista adopta el nombre de *La Mujer. Revista Argentina para el Hogar*. Su aparición se verifica desde 1935 hasta 1943, aunque hubo una interrupción entre los meses de agosto de 1937 y junio de 1938, manteniendo la numeración correlativa cuando reapareció en el mercado.⁹



Figura 1. Tapas: Año I, Nº 1 (julio 1935); Año I, Nº 2 (agosto 1935); Año I, Nº 3 (setiembre 1935)

Un recorrido panorámico por la publicación permite identificar dos épocas con características propias. Se evidencia un quiebre en la línea editorial cuando la publicación deja de editarse durante casi un año, lo que puede reconocerse por algunos cambios que se introducen cuando se reedita. Consideramos como primera época la que se inicia con el programa editorial que se enuncia en el número 1, en julio de 1935, y llega hasta agosto de 1937 en que se publica el número 29. En ese momento, la revista se interrumpe hasta su reaparición en julio de 1938, con el número 30, en que se inicia la segunda época, que se extiende hasta el último número publicado, el 89, en noviembre de 1943.¹⁰

La Mujer surgió en el mercado editorial de Buenos Aires como una publicación de calidad tanto en los aspectos materiales como en el contenido. Se destaca el papel, en blanco negro y algunas páginas en color, incluidas la tapa y la contratapa [Figura 1]. El diseño de la tipografía y la abundancia de imágenes –tanto de fotografías como de dibujos y reproducciones de obras pictóricas– son elementos importantes. Con relación

⁹ En el catálogo de la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” de la República Argentina ubicamos otra publicación con el mismo nombre entre los años 1958 y 1959. No podemos verificar si se trató del mismo proyecto editorial porque no está disponible para su consulta.

¹⁰ No hemos podido establecer el número de ejemplares que alcanzaba cada tirada.

al contenido, se expresa que es una publicación destinada al público femenino. Las temáticas que los redactores consideran de interés para la lectora tratan sobre la casa, la maternidad, la moda, la decoración, la salud, la educación de los hijos, los vínculos amorosos y toda la producción artística de circulación en los medios de la época. En un marco referencial más amplio, ocupan espacios destacados los debates por el voto femenino –en plena vigencia en la época– y la recepción del conflicto bélico español con la llegada de exiliados políticos al país. En varias notas editoriales aparecidas durante el primer año se expresó:

“Detengámonos un instante a estudiar, aunque ligeramente, a la mujer, bajo el punto de vista psicológico relacionado con el hombre, como madre, como esposa, como amiga. [...] La mujer es buena, es la imagen divina del amor y el paraíso del hombre. La mujer es la energía, es el valor y la tranquilidad del corazón humano”.¹¹

Un mes más tarde:

“La mujer de hoy, la mujer argentina de hoy, está creándose por sí misma, una situación que colaborará eficazmente en la vida de la Argentina de mañana. Ya se advierte en ella la participación activa en la vida cotidiana, que está quebrantando para siempre la pasividad con la que vivía y aún vive la mujer argentina de hoy. [...] Tengo una fe absoluta en el porvenir de la mujer argentina. Creo que ya va consiguiendo en buena ley su derecho a vivir con independencia”.¹²

Unos números después, leemos:

“Sin pecar de mojigatos, creemos que la feminidad de la mujer debe conservarse por encima de las teorías de libertad social que tienden a masculinizar, en sus actos, costumbres y conducta general, a la más bella parte del género humano. Y decimos esto porque hace ensayado [sic] en los últimos tiempos la transformación exterior de la mujer en tan alto grado, que vamos creyendo que, como este fenómeno llegara a acentuarse, se operaría su verdadera deformación moral. En las

¹¹ “La mujer ante la sociedad”, firmada por J.R. (seudónimo sin identificar). *La Mujer*, Año I, N° 2 (agosto de 1935), pp. 80-81.

¹² Cano, Luis. “¿Qué opina usted de la mujer actual?”, *La Mujer*, Año I, N° 3 (setiembre de 1935), p. 22.

reuniones, en el deporte, en el trato social, un exotismo inadecuado a nuestras costumbres y a nuestra propia psicología trata de infiltrarse en forma avasallante y vertiginosa. ¿No será posible oponer a esto nuestra serenidad y buen juicio?”.¹³

Los fragmentos seleccionados nos permiten afirmar que, en esta primera época, la visión sobre el rol de la mujer que se propone no responde a un discurso monolítico. Por el contrario, se observan opiniones encontradas y una gradación de pensamientos que van desde posiciones tradicionales y conservadoras hasta las más progresistas en pos del voto femenino y de resaltar la participación activa de la mujer en la vida pública. La variedad de secciones y temáticas que se abordan reafirma esta diversidad de discursos simultáneos y superpuestos [Figura 2]: desde la novela por entregas a la moda para el día y para la noche; desde el cuento de autor latinoamericano a los consejos de belleza; del relato histórico a las recetas de cocina; del correo sentimental a la publicidad de peluquerías, cosméticos, consultorios médicos, estudios jurídicos y venta de pianos; desde los consejos para la crianza de los niños a las imágenes de las estrellas del cine, la radio y el teatro, triunfantes en Hollywood, México y Buenos Aires. Además del “sistema misceláneo del magazine” mencionado (Sarlo, 1985), *La Mujer* presenta características propias de las publicaciones destinadas a un sector de público específico, en este caso, el femenino, descritas por Eujanian (1999: 116-117). En otros términos, a partir de la década del 20, las revistas fragmentarán su público, identificando sus intereses y el editor realizará la tarea de selección de los temas que se ofrecen. Para el caso de publicaciones femeninas, se evidencia un contraste en la imagen de mujer que se ofrece al lector al comparar las notas y las publicidades, tal como Eujanian lo describió para el estudio de *Para Ti* y que citamos en párrafos anteriores. A nuestro entender, el mismo contraste se produce en *La Mujer* entre el nivel discursivo y las imágenes –y aun, entre los propios textos–. Retomamos el sentido restrictivo que asigna Marin (1993) a la noción de texto –como lo legible, lo que puede ser dicho, enunciado–, diferenciándolo de la noción de imagen –como aquello que es visible, mostrado, representado, puesto en escena–. Ambos registros se cruzan, se vinculan, se responden, pero nunca se confunden (Chartier, 1996: 73-99).

¹³ “La feminidad de la mujer debe conservarse”, s/a. *La Mujer*, Año I, N° 5 (noviembre de 1935), p. 3.



Figura 2. Belleza femenina, anuncios de bodas, moda para los niños, entre otras secciones.
La Mujer, Año I, Nº 1, Nº 3, Nº 5 (julio, setiembre y noviembre de 1935)

En la segunda época parece intuirse un nuevo lector implícito y el quiebre de la línea editorial se verifica desde las mismas tapas. Se producen cambios significativos en los aspectos materiales: la calidad de papel mejora –se reemplaza por un tipo de material similar al papel ilustración–; la página aumenta de tamaño, pero se reduce en cantidad –de un promedio de ochenta y seis a noventa en la primera época, varía a un rango de cincuenta y ocho a sesenta y seis páginas, en la segunda–. Las tapas confirman el cambio que mencionamos en los alcances editoriales respecto de la primera época. Si las mismas, hasta el momento, reproducían imágenes de mujeres lánguidas, estilizadas, etéreas –simulando la iconografía de las estrellas de cine hollywoodense–, a partir de 1938 se incorporan fotografías de mujeres reales, representantes de las familias de la oligarquía porteña, quienes no solo detentan el poder simbólico o social, sino que, en este período, integran los grupos que ocupan los cargos más altos en los estamentos de la política nacional [Figura 3]. En el cuerpo de la publicación se incluye, también, un reportaje al personaje de la tapa. Se dedica gran cantidad de páginas a la difusión de los actos oficiales del Gobierno Nacional; en enero de 1939, el director de la revista, Enrique Napolitano, realiza una cena homenaje en honor de Delia Luzuriaga de Castillo, esposa del vicepresidente de la Nación, Ramón S. Castillo. A partir de este número, Luzuriaga de Castillo será colaboradora permanente de la revista y se reproducirán sus conferencias radiales semanales y algunos textos poéticos y en prosa de su autoría.¹⁴

¹⁴ Inferimos que Delia Luzuriaga de Castillo se convierte en ‘mecenas’ de la publicación y aporta al sostenimiento financiero de la misma, tanto por el espacio que se dedica a su figura como por la progresiva difusión de los actos de gobierno del Poder Ejecutivo Nacional, en especial desde Nº 34 (enero de 1939) y siguientes.



Figura 3. Tapas: Año III, Nº 32 (octubre de 1938); Nº 31 (agosto de 1938); Nº 34 (enero de 1939)
La Mujer. Revista Argentina para el Hogar (2da. época)¹⁵

Si en la primera época distinguimos contradicciones entre los textos y las imágenes en relación a la mujer moderna y a la mujer como madre de familia, en la segunda época esas incompatibilidades parecen diluirse ya que los discursos que se reproducen refuerzan la representación de la mujer como madre, esposa y dueña del hogar. Al mismo tiempo, se asocia esta representación femenina con las ideas dominantes del período histórico –conocido como la “década infame”–, que entrelazaban estrechamente nociones de familia, patria y fe católica (Cattaruzza, 2012; Tato, 2009).

El discurso pronunciado por Luzuriaga de Castillo con motivo de celebrarse el quinto aniversario de la revista resulta elocuente en este sentido:

“He aquí la amiga de siempre; es para mí un placer el acompañarlos en esta reunión de carácter íntimo e interesante, en el día de la fecha, para celebrar el aniversario de nuestra querida y *patriótica* revista *La Mujer*, la que a todos pertenece y la que todos conocemos. Me complazco en recordar que en ella colaboran destacadas figuras de nuestra alta cultura literaria, conteniendo, además, en sus elegantes páginas, un aporte sin la más leve inclinación o tendencia que no sea de material instructivo, social e intelectual que la motiva y a que se propone. [...] Y en un día no muy lejano, y en un día feliz como hoy, los lectores amigos dirán: *La Mujer*

¹⁵ Nótese la discontinuidad de aparición de la revista, en lo que denominamos segunda época.

devuelve al hogar nuestra *tradición*. Y un brindis añadido al final, pide a *Dios* su gracia y su protección”.¹⁶

Como explica Luis Alberto Romero, en la segunda mitad de la década de 1930 se produce un estado de “cisma ideológico”, en el que por un lado marcha la cultura liberal, progresista, abierta al mundo y por el otro, la que reivindica los valores “nacionales”, la jerarquía, el integrismo religioso y el hispanismo. La polarización se profundiza sobre todo desde la llamada Guerra Civil Española (Romero, 2000: 92).

En la revista, progresivamente y en tensión con los conceptos vertidos por Luzuriaga de Castillo –mencionada como “directora espiritual” de la publicación–, ganan cada vez mayor espacio las columnas que recogen los debates a raíz de la sanción del voto femenino, a nivel nacional.¹⁷ Asimismo, parece estar destinada a dos tipos de público femenino: por un lado, el de clase media, que está en pleno ascenso social y por el otro, el de la sociedad patricia. Al igual que en el caso de *El Hogar*, en esta segunda época de *La Mujer*, funciona con eficacia lo que Eujanian expresa metafóricamente en su análisis:

“[...] Pero mientras para la clase media era una ventana, para la alta sociedad era un espejo en el que esperaba ansiosamente verse reflejada como un testimonio de su prestigio, no sólo frente a los sectores populares lectores del magazine, sino también dirigido a los miembros de su mismo grupo social. Estar allí era todo un símbolo de pertenencia” (Eujanian, 1999: 108-109).

2.1.2.2.- Música en *La Mujer*

El quehacer musical de la ciudad de Buenos Aires entre los años 1935 y 1943 puede ser reconstruido a partir de las páginas de nuestra revista. Asimismo, la diversidad de prácticas musicales de mujeres, durante ese período, puede analizarse con la observación de la representación que, a partir de los textos y las imágenes de la publicación –en el sentido de los autores comentados anteriormente–, reproducen y amplifican el mundo sonoro y musical que estaba ocurriendo en la cinematografía y la radiofonía local. Destacamos la especificidad de indagar en las publicaciones periódicas

¹⁶ *La Mujer*. Año IV. N° 49 (setiembre de 1940), p. 37. Las itálicas nos pertenecen.

¹⁷ Vale recordar que el 18 de abril de 1928, las mujeres integraron el padrón electoral y ejercieron su voto en la provincia de San Juan, derecho que había sido incorporado en la reforma de la Constitución Provincial de 1927. Para más datos, véase Rosenberg (2019).

destinadas al público femenino y familiar, ya que la demarcación del espectro de lectoras al que se dirigieron permite conocer prácticas socioculturales, artísticas y musicales a cargo de las mujeres, que no han sido motivo de interés por parte de la historia local de la música, excepto en forma excepcional.

Por las páginas de *La Mujer* circula una gran variedad de actividades musicales: conciertos, recitales, festivales y números artísticos en espectáculos deportivos, teatrales, homenajes a personajes públicos y ceremonias oficiales. Como anticipamos, se destacan sendos espacios de crítica dedicados a la producción cinematográfica local e internacional y a la creciente producción radiofónica. La diversidad y la yuxtaposición que observamos como definitorias del “sistema misceláneo” propio del *magazine* (Sarlo, 1985) permiten revelar aspectos de dichas prácticas que no son los abordados en las secciones dedicadas a la crítica sobre música en la prensa general diaria o en las publicaciones especializadas. El eclecticismo propio de *La Mujer* nos ofrece información sobre un universo sonoro amplísimo, desde la música ‘de conciertos’ hasta los diferentes géneros de la música popular: el tango, el folclore argentino y latinoamericano, la música popular española y el *jazz*, entre otros. El relevamiento de la publicación nos faculta para reconstruir modos relacionados con la circulación y la recepción de lo musical, superando análisis historiográficos centrados exclusivamente en la obra o en los compositores. Por sus propias características discursivas y por la continuidad de la publicación en el tiempo, *La Mujer* es una fuente hemerográfica provechosa para el estudio de las prácticas musicales ocurridas en Buenos Aires, desde mediados de la década del 30 hasta mediados de la década del 40. Asimismo, nos ofrece una aproximación mayor a las prácticas musicales de las mujeres y a los hábitos de consumo femenino, es decir, el de las mujeres devenidas en ‘lectoras’, ‘oyentes’ y ‘espectadoras’.

La visión que Jesús Martín-Barbero (1987) introdujo en el análisis de los medios masivos, corriendo el centro del debate de los aspectos informacionales y tecnológicos a las “mediaciones” resulta sumamente útil para nuestros fines. Tal desplazamiento le permitió redefinir la cultura a partir de su naturaleza comunicativa; es decir, entenderla como un proceso productor de significaciones en el que aparece el receptor, no como mero decodificador, sino como productor de sentido. Indagar en las prácticas de comunicación permite reconstruir las articulaciones con la trama social y la pluralidad de matrices culturales que la conforman. Recuperamos el mundo del cine y la radio a partir de la mediación que construyen las secciones críticas de *La Mujer*, dedicadas a ambos medios, hegemónicos en la época.

Para el abordaje de publicaciones periódicas de características similares a *La Mujer* se consideran estudios que las analizan en tanto “artefactos culturales” (Malosetti Costa y Gené, 2009: 10). Dichos estudios centran su mirada en las relaciones que se producen entre el texto y la imagen, como dos registros intrincados y al mismo tiempo, irreductibles, en el mismo sentido que lo comentado para la noción de representación. Por un lado, el hacer presente una ausencia y por otro, el exhibir su propia materialidad como imagen, constituyendo al mismo tiempo al sujeto que la mira (Chartier, 1996: 73-79). Asimismo, incorporar la perspectiva de género enriquece nuestra lectura de la publicación toda y de las secciones críticas, en particular, ya que el estudio de la cotidianeidad y de las tensiones que se generan en el ámbito de lo público y lo privado, nos aporta información provechosa sobre la representación de las mujeres y sus prácticas musicales (Ramos López, 2013; Citron, 1993).

2.2.- Imágenes de cine: “Del celuloide al papel ...”



Figura 4: “Del celuloide al papel ...”. *La Mujer*. Revista Argentina para el Hogar. Varios números.

Con este título, la columna dedicada a la difusión y crítica de la producción cinematográfica, tanto nacional como internacional, aparece en el primer número y se mantiene hasta el final de la publicación, constituyéndose en una sección de suma importancia [Figura 4]. Desde los inicios de la cinematografía local, en el período silente, la narración cinematográfica se asienta sobre estructuras narrativas existentes y de difusión popular: el folletín por entregas, la historia nacional, la noticia policial de actualidad y la letra de un tango (Karush, 2013: 124-127). Este procedimiento narrativo continúa y se profundiza con la aparición del sonoro y la constitución de los grandes estudios, a mediados de la década del 30. Con mayor especificidad, Chalkho (2016)

plantea el origen claramente musical del cine sonoro, tanto en Hollywood con *The Jazz Singer* –film de 1927– como en Argentina con su remedo local: *¡Tango!* –de 1933–. La autora plantea la relación intrínseca entre cine sonoro y música, o más precisamente, entre cine sonoro y canción popular, lo que constituye al cine musical como el primer género del sonoro (Ibidem: 41). Interesan para nuestro estudio las producciones que incluyen figuras del medio musical, en particular mujeres, las ‘cancionistas’.

En la primera época de *La Mujer*, la sección aparece firmada por “Pepper” y se verifica lo que Eujanian reconoce como uno de los tópicos que caracterizan a los escritores de revistas: el uso del seudónimo. Su hipótesis es que se trató de una estrategia de ocultamiento que le permitió a los escritores y escritoras de revistas preservar su identidad, en reserva de un destino más destacado en la literatura (Ibidem, 1999). En esta etapa se asigna mayor espacio a la reproducción de imágenes de los films de los grandes estudios de Hollywood, y los textos, muy escasos, anuncian los estrenos en las salas de la ciudad. Hay pocas referencias a películas de origen nacional, en coincidencia con el desarrollo aún incipiente de la cinematografía local. En el tercer número, aparece una imagen de *Tango Bar*, la última película en la que participó Carlos Gardel, junto a Tito Lusiardo.¹⁸ En el número de noviembre de 1935, la crítica asigna una página completa al estreno de *Canillita*, escrita y dirigida por Lisandro de la Tea y Manuel Romero. En el reparto, participan intérpretes reconocidos de la radio y orquestas de gran repercusión popular: ‘Maffia’, ‘Masobrio y Cardarella’ y ‘Arizona Bar Jazz’. Las canciones son interpretadas por Amanda Ledesma y “el malogrado cantor ‘Príncipe Azul’, que con su voz hará revivir su recuerdo y las emociones causadas por su inesperada muerte”.¹⁹ Hasta agosto de 1937, en que la publicación se interrumpe por un año, no encontramos otras referencias a la música en el cine nacional.

En la segunda época de la revista, a partir de julio de 1938, la presencia del cine nacional es mayoritaria en la sección que analizamos y se asigna un espacio menor a la difusión del cine de los grandes estudios norteamericanos y a otras producciones de origen francés, inglés y ruso, entre otros. Podemos afirmar, en coincidencia con los estudios históricos sobre cine argentino, que las figuras destacadas de la radio y el teatro son incorporadas a las producciones nacionales y la música es un elemento

¹⁸ *La Mujer*, Año I, N° 3 (septiembre de 1935), p. 51.

¹⁹ *La Mujer*, Año I, N° 5 (noviembre de 1935), p. 54. Amanda Ledesma fue actriz y cancionista, conocida con el seudónimo de “la dama rubia del tango”; sobre su figura trataremos en el capítulo 4. El “Príncipe Azul” es el seudónimo del cantante y letrista de tango Heriberto Emiliano de Costa, fallecido trágicamente el 9 de setiembre de 1935.

central en los argumentos, lo que permite el lucimiento de los intérpretes.²⁰ Se producen préstamos y cruces entre los distintos medios, como así también entre géneros, tanto de la música popular como de la música 'de conciertos'. En los primeros meses de 1939 se anuncian estrenos o películas en proceso de filmación, cuyos protagonistas son figuras destacadas del medio musical, entre otras: *La vida de Carlos Gardel*, de la productora Argentina Sono Film, dirigida por Alberto de Zavalía, con Hugo del Carril y Delia Garcés;²¹ y *Nativa*, de la productora Pampa Film con argumento de la escritora E. C. Quintana, música de Lucio Demare y Azucena Maizani en el rol protagónico.²² En agosto del mismo año, se anuncia su estreno en el Real Cine, sala dedicada exclusivamente a la difusión de películas nacionales.²³

En setiembre de 1939, la sección cambia de redactor y es firmada por Elena A. Rodríguez Zavalía.²⁴ El diseño general se mantiene, en cuanto a tipografía e imágenes, pero observamos mayor espacio dedicado a los textos, que no solo incluyen anuncios o datos de las películas, sino opinión y crítica estética. Del recorrido de la misma surgen nombres destacados del campo de la interpretación musical, la composición, la dirección musical, entre otros roles, que provienen de la radio y son protagonistas excluyentes de la producción cinematográfica de estos años. De la extensa lista recordamos a Tito Lusiardo, Fernando Borel, Tania, Libertad Lamarque, Amanda Ledesma, Sabina Olmos, Charlo y Hugo del Carril, como cantantes-actores. En varios números, se menciona la labor de Enrique Santos Discépolo como director. De todos los mencionados, se distingue como primera figura a Niní Marshall en su condición de actriz, cantante, escritora de guiones y creadora de personajes que circulan de la radio al teatro y del teatro al cine. A las producciones cinematográficas nacionales se incorporan también músicos internacionales que realizan frecuentes visitas a la Argentina o permanecen por varios meses en el país, realizando temporadas de conciertos: Tito Guizar, Kurt Pahlen, Ethel Marlis y María Holmann, entre los más destacados.

Los numerosos ejemplos confirman que la cinematografía local incorporaba a los artistas consagrados en la radio y el teatro como estrategia para garantizar la recepción positiva del público. En relación a este tema, la redactora de la sección aboga por una mayor independencia del medio que va creciendo paulatinamente en cantidad de

²⁰ Véase la sección "La música porteña en la pantalla" en España y Manetti (1999: 251-255).

²¹ *La Mujer*, Año IV, N° 35 (mayo de 1939), p. 48.

²² *La Mujer*, Año IV, N° 37 (julio de 1939), p. 29.

²³ *La Mujer*, Año IV, N° 38 (agosto de 1939), p. 37.

²⁴ A la fecha, no encontramos datos sobre la trayectoria de vida y profesional de la redactora.

producciones y calidad técnica y artística. Transcribimos algunas de sus expresiones sobre este tema. En el número de febrero de 1940, decía:

“Hemos de confesar que nuestro cine atraviesa por un período de franca evolución. [...] Nótase [sic] una tendencia de emancipación, contenidas ansias de avistar nuevos e ignorados horizontes. Y es que el cine en la Argentina encuéntrase en la edad del niño que empieza a dejar de serlo. Una prueba evidente de ello constituye el tan simpático como laudable gesto adoptado por varias productoras locales, al preferir para sus futuras filmaciones, figuras completamente nuevas y hasta ajenas al ambiente. [...] Esperamos pues que así sea. Con nuestros buenos augurios de que el cine nacional posea una vida independiente para que no se vea en el trance de respaldarse en valores del teatro y de la radio, que, a pesar de ser muy atractivos, no constituyen la parte fuerte de la película”.²⁵

En un texto aparecido un año después, profundiza su crítica en relación a estas prácticas que siguen realizándose:

“Es hora ya de que se deje de abusar de la paciencia del espectador, presentándole a la bataclanita de modales cursis, luciendo en la pantalla de celuloide con la magnitud de una verdadera estrella. También es menester que desaparezca el gastado tema, de sacar al conocido cantor de la radio, el que a su desconocimiento absoluto del arte escénico une su desgarrado porte, para encargarle en una película ¡nada menos que el papel estelar! [...] ¡Ya es hora, pues, que el cine nacional tenga actores, actrices y también estrellas, pero verdaderas!”.²⁶

Desconocemos la identidad del primer redactor de la sección, “Pepper”, quien oculto bajo su seudónimo, nos limita para hacer consideraciones mayores sobre sus estrategias de escritura. De todos modos, con la incorporación de Elena A. Rodríguez Zavalía se verifican cambios en la extensión de los textos y en la crítica, tanto estética como valorativa, de los temas tratados. Aunque excede a este trabajo, consideramos valioso a futuro analizar los escritos de la redactora, en los términos de una crítica de autoría femenina, que analice su escritura en tanto convalide el *statu quo* o se constituya como disidente, en el medio que la alberga.

²⁵ Rodríguez Zavalía, Elena A. *La Mujer*, Año IV, N° 44 (febrero de 1940), p. 25.

²⁶ Rodríguez Zavalía, Elena A. *La Mujer*, Año VI, N° 59 (abril de 1941), p. 29.

La expansión de la industria cinematográfica local a mediados de la década del 30 y su difusión masiva –no solo ante públicos locales sino en su inserción en el mercado latinoamericano– permiten analizar el proceso en los términos de Martín-Barbero. Para el autor, se produce en toda América Latina el ingreso a la industrialización dependiente y a los populismos, las grandes migraciones a centros urbanos y la hegemonía de la industria cultural con la radio y el cine. El populismo se hace nacionalismo y será el cine su vehículo de expresión más acabado: “Si crear un país es en cierto modo teatralizarlo, será el cine el encargado de efectuar esa representación –simbolización mitificada– de los gestos y los moldes vitales de lo nacional. Al cine se le encarga darles imagen y voz a las identidades nacionales” (Ibidem, 1987: 211). En el mismo sentido, Eujanian (1999) afirma que el interés que despiertan los artistas del cine en sus admiradores, hace surgir las revistas especializadas en el espectáculo. Para la década de 1930, los artistas habían ocupado el centro del escenario, en cuanto a la representación de los ideales y expectativas de los lectores. El autor explica que, si para *Caras y Caretas* y *El Hogar*, la intimidad que se representaba era la de la aristocracia, para la década estudiada, dicha intimidad era la de las actrices (Ibidem: 134-135). Para nuestro caso, retomaremos el estudio de la representación de las mujeres músicas –la mayoría de ellas, estrellas del cine nacional– en el capítulo cuarto.

2.3.- Imágenes de radio: “De este lado de acá... del micrófono”



Figura 5. “De este lado de acá del micrófono”. *La Mujer. Revista Argentina para el Hogar*. Varios números

Otra sección importante en *La Mujer* a lo largo de toda su existencia es la dedicada a la radiofonía [Figura 5]. Si bien reconocemos algunos cambios en las distintas épocas –entre ellos, el título– los mismos no modificaron sus principales características. En la primera época, el redactor se identifica como “Lord Baffle” y en el primer número anuncia sus intenciones:

“Unas palabras. Vamos a ‘hacer radiotelefonía’ en esta página. Con una pizca de sal, si es posible. Con buen humor hasta para las cosas irremediablemente malas. Con honradez, siempre. Quien desee exponer sus opiniones sobre este tema, escriba a esta página: está abierta para todos. *La Mujer* quiere ponerse en contacto directo con todas sus lectoras, desde todas sus secciones y no escatimará esfuerzos ni espacio para colmar sus propósitos. Habrá un correo, también. Desde él contestaremos cualquier pregunta que se nos haga, referente a astros, estrellas, audiciones, etc., etc., del mundo radiotelefónico”.²⁷

Desde el inicio se convocó a las ‘lectoras’ –particularizando el universo de ‘lectores posibles’ al mundo femenino– a ser partícipes activas, a través de su opinión o su pregunta, no solo de la sección mencionada, sino de toda la revista. Asimismo, del párrafo citado recuperamos términos que mencionan a los artistas que conforman el mundo radiofónico como “astros” y “estrellas”, términos que serán de uso frecuente y que denominan por igual a músicos, actores, locutores y otros intérpretes, sin que sea posible diferenciarlos sino por la confrontación con las imágenes fotográficas.

En la segunda época, el título de la sección se reduce: “De este lado del micrófono” y no aparece firmada. En los números de enero y febrero de 1939, la extensión se limita a una sola página, con el título “Radio” y solo se publican fotografías, sin textos críticos ni comentarios del redactor. Recién en junio de 1939 la sección recupera su título –“De este lado del micrófono”– firmada por un nuevo redactor, del que tampoco conocemos sus datos sino solo su seudónimo, “C.A.N.”.²⁸ Recupera la extensión habitual de dos o tres páginas y, además de las imágenes, reaparecen los textos críticos sobre la actividad radial. En agosto del mismo año, un nuevo redactor, “El objetivo viajero”, y cambios en la tipografía y el formato de las imágenes, generan un estilo de comunicación más rígido, estructurado y formal.²⁹

²⁷ *La Mujer*, Año I, N° 1 (julio de 1935), p. 59.

²⁸ *La Mujer*, Año IV, N° 36 (junio de 1939), p. 51.

²⁹ *La Mujer*, Año IV, N° 38 (agosto de 1939), pp. 28-29.

El relevamiento completo de la sección nos ofrece una cantidad y variedad de información sobre el mundo radiofónico, que la hace atractiva para el tratamiento de algunos temas centrales. De todos, algunos ejes temáticos se mantienen en el tiempo: el criollismo y “lo nacional”; la inmigración y “lo nacional”; la crítica especializada; el modo de producción radiofónica; la enunciación femenina y la construcción de los ídolos populares. Con relación a los programas dedicados a la temática gauchesca se dijo:

“*Las audiciones gauchescas*. Sabemos que al decir audiciones gauchescas la gran mayoría del público traducirá así: *Chispazos de tradición*. Y es que la audición que capitanea el Sr. González Pulido ha pasado a ser la audición gauchesca por antonomasia, en virtud de un fenómeno muy fácil de explicar. Sin embargo, nosotros no nos vamos a referir a ella exclusivamente tomándola como audición gauchesca-tipo, ni mucho menos como la más caracterizada o la más mala [sic]. Vamos a referirnos a todas las audiciones gauchescas; a las que se hicieron y a las que se hacen en la actualidad”.³⁰

Martín-Barbero plantea en su análisis aplicado al discurso televisivo –que nosotros consideramos útil para el caso de la radiofonía porteña en la década de 1930– que una de las figuras de lo popular en lo masivo es el “criollismo”. Se trata, para el autor, de una figura que, por un lado, sintetiza “lo nacional” y por otro, revela el modo en que los sectores populares se convierten en ciudadanos, mostrando también el proceso de sobrevivencia de lo popular en la ciudad. Esta fase de mestizaje en que se gesta lo popular urbano es construida a través de programas cómicos en los que se presenta una imagen arquetípica del criollo, asociada a la trampa, el desgano, la desidia y el engaño, entre otras características (Ibidem, 1987: 267). Siguiendo con la temática del “criollismo” y “lo nacional”, la misma aparece no solo en las audiciones gauchescas sino en la presencia de innumerables intérpretes que ingresan a las radios porteñas, provenientes de otros lugares del país. De esa lista interminable, no podemos dejar de mencionar a: Hilda Rufino, “La Cuyanita”; Mencia Lucero; Argentina Riossa, cancionista del conjunto nativo dirigido por Andrés Chazarreta; Dúo criollo Martínez-Ledesma; Rebeca López Godoy; conjunto “Los Tordos”; Dúo Berón-Sauce ; Dúo cuyano Ocampo-Flores; “La Riojanita” y “Los diaguitas riojanos”; “La Serranita”; Nelly Omar; Chola Luna; Virginia Vera, “la estilista argentina”; las Hermanas Toranzo; Martha de los Ríos; Estela

³⁰ *La Mujer*, Año I, N° 1 (julio de 1935), p. 59. Sobre la popularidad extendida del programa *Chispazos de tradición*, véase Matallana (2006: 104-105).

Peña, “la estilista nacional”; Sabina Olmos; Amanda Ledesma; dúo de guitarras Canataro-Pedretj; Alberto Vila; Dúo “Las Torcacitas”; Buenaventura Luna y su conjunto “Huachi Pampa”; Alberto Rodríguez y sus “Andinos”; Dúo Gómez-Vila, entre muchos otros.³¹

Para Martín-Barbero, la radio –junto con el cine– es el medio que permite conectar lo que viene de las culturas campesinas con el mundo urbano. “Conservando sus hablas, sus canciones y no poco de su humor, la radio mediará entre la tradición y la modernidad” (Martín-Barbero, 1987: 211-212). En marzo de 1940, el redactor critica la existencia en algunas emisoras de programas en idiomas extranjeros, entendiéndolo como causa de la pérdida de oyentes. En su texto aboga por la recuperación del idioma y del folclore nacional.³² Lo que en 1935 podíamos reconocer como “criollismo”, hacia comienzos de la década del 40 parece denominarse “nacionalismo”. En palabras de Martín-Barbero, “[la radio] será también el vehículo más eficaz –hasta la aparición de la televisión a finales de los años cincuenta– de valores clasistas y racistas, y de la reducción de la cultura a *slogans*: una creciente deformación melódica o ideológica de las canciones y un nacionalismo que se torna cada vez más hueco y pintoresco”. (Ibidem: 211-212).

En su análisis del fenómeno de la expansión de la radiofonía en las décadas del 30 y del 40, en el ámbito regional, Musri se centra en los cambios en la escucha que justifican la presencia de “lo criollo” y “lo nacional” en las emisiones radiales. La autora atribuye el cambio de las preferencias musicales de la clase media y la atención que se prestó al folclore, al proceso de migraciones internas del ámbito rural al urbano. También considera como causa la mediación del Estado en su objetivo de construir la “identidad nacional” haciendo uso de las expresiones tradicionales (Musri, 2013: 15). En el mismo sentido, Karush comenta una entrevista del periodista Pancho Lucero al vicepresidente de la Nación Ramón Castillo, publicada en 1938 en *Sintonía*, en la que ambos acordaron sobre la idea de promover enérgicamente la música folclórica argentina por motivos nacionalistas (2013: 207).

Otro núcleo temático es el de las audiciones para los extranjeros residentes en el país. Por un lado, se emitieron audiciones con frecuencia diaria, a cargo de dos

³¹ Varias de las figuras femeninas mencionadas serán tratadas, con relación a la construcción de su imagen, en el capítulo 4.

³² *La Mujer*, Año IV, N° 45 (marzo de 1940), p. 41.

conductores, una en castellano y otra en el idioma del país al que se dedicaba la audición. Encontramos un claro ejemplo en el siguiente anuncio:

“Audiciones para los extranjeros. Conviene recordar que todos los días a las 19 y 30 horas por *Radio Stentor* se transmite una audición dedicada a las colectividades extranjeras radicadas en el país. Animan estas audiciones dos *speakers*: uno en idioma correspondiente al país evocado y otro en castellano. Son audiciones de real categoría artística”.³³

Asimismo, se destaca la representación de la colectividad española, ya sea por la continuidad de programas, con frecuencia diaria o semanal, como también por la cantidad de artistas españoles que se presentan en las radios porteñas y que son contratados como figuras para actuar en forma exclusiva. En enero de 1939 se anuncia el primer aniversario de la audición “Por los caminos de España”, en *Radio Stentor*. Entre los artistas que actuaron en esos años, podemos mencionar a “La Satanela”; el Dúo Panamericano Hermanos Blancos, especialistas en canciones portuguesas y españolas; el cantante “Angelillo”, representante del *cante jondo*, entre muchos otros.³⁴

Musri afirma que una estrategia radial para penetrar en los grupos y subgrupos de la sociedad es la vinculación con las colectividades extranjeras, a partir de la apelación de sus cancioneros populares. En la década del 30, en las radios sanjuaninas, se programaban diariamente audiciones de quince minutos de canciones italianas, españolas, mejicanas, entre otras, revelando la diversidad cultural existente. Asimismo, la transmisión radial de ritmos centroamericanos contribuyó a la migración de los géneros, desde el espacio radiofónico a la ejecución en vivo (Musri, 2013: 19 y ss.). En las radios porteñas reconocemos las mismas estrategias: encontramos representantes del folclore mexicano –los Hermanos Arzoz; el cantante y actor José Mojica; Mercedes Caraza, “La soprano de México”; “La Mejicanita”–, todos ellos con gran repercusión en la audiencia. Sobresalen otros músicos provenientes de Centroamérica –el conjunto cubano Bararoa; las hermanas Meller, entre otros– y de Sudamérica –la cantante peruana Lucrecia Sarria; el dúo brasileño “Oz Vandy”; el folclorista brasileño Jorge Fernández; Samuel Aguayo y sus “Paraguayitas”–, entre otros.

Nos interesa detenernos en el estilo de escritura que los sucesivos redactores de la sección construyeron a lo largo del tiempo. En el número inicial, el anonimato del

³³ *La Mujer*, Año III, N° 23 (febrero de 1937), p. 79.

³⁴ *La Mujer*, Año IV, N° 35 (mayo de 1939), p. 54.

seudónimo permitió una crítica irónica y descalificatoria de las cualidades de los intérpretes, que se mantuvo como rasgo característico a lo largo del tiempo:

“Resulta bastante difícil [...] convenir que lo que hace Ortiz Tirado es folklore mejicano. [...] Que Inés de León, alguna vez, más pronto, más tarde, aprenda a cantar. [...] Convencerse que un día, ante cierto micrófono, actuó un señor que se llamaba López de Lagar”.³⁵

El tono irónico se refuerza en el siguiente ejemplo:

“¿Recuerdan los lectores unos pitos o silbatos de caramelo que muchas confiterías de Buenos Aires vendían a cinco centavos? ¿Recuerdan? Bueno. Parece que van a contratar a José Mojica [...]”.³⁶

En el segundo número aparece otro estilo discursivo: sintético, escueto y de valoraciones técnicas del repertorio y de los intérpretes:

“*Algo de lo que vale la pena oír. Dúo Torres–Alperi. Buen gusto. Corrección. Ductilidad. Coros Kubik* Número de excepción. Voces frescas y bien impostadas. Repertorio variadísimo. Efectos de conjunto inmejorables. *Julio Perceval*. Huelgan los comentarios. *Santa Paula Serenader*. Lo mismo. *Síncopa y ritmo*. Grabaciones eléctricas de jazz por alguien que sabe lo que selecciona y lo que dice. *Dúo Berón-Sauce*. Interpretaciones folklóricas realizadas correctamente y con buen gusto artístico.”³⁷

Unos años después la crítica es aún más concisa:

“*Cosas dignas de oírse*. La interpretación de Vargas de “Noche de Ronda”. La orquesta del maestro Castellano. Los “sketchs” de Niní Marshall. Los “Blacks Birds”. La orquesta Scorticatti. Azucena Maizani. Las transcripciones [sic] de óperas por Radio Excelsior”.³⁸

³⁵ *La Mujer*, Año I, N° 1 (julio de 1935), p. 59.

³⁶ *La Mujer*, Año II, N° 23 (febrero de 1937), p. 79.

³⁷ *La Mujer*, Año I, N° 2 (agosto de 1935), p. 77.

³⁸ *La Mujer*, Año III, N° 28 (julio de 1937), p. 77.

El redactor de la columna, “Lord Baffle”, enuncia su punto de vista con respecto al medio radiofónico. Asocia íntimamente la radio a ‘la cultura’ y en el mismo sentido, se funden las categorías de lo bueno y lo bello como propio de lo culto. Argumenta:

“*La radio y la cultura.* La radiotelefonía como elemento de difusión es un extraordinario colaborador de lo bueno o de lo malo; pero como no ha de ser esto último el objetivo que la sociedad busca, justo es encaminarla hacia lo primero. Queremos ser más explícitos: la radio debe buscar selección, cultura, para propalarla; la radio debe ser cátedra y tribuna de lo bello, de lo mejor, y con esto queremos decir que es necesario terminar con esas letras y esos cantos que estragan y pervierten el buen gusto. Los directores artísticos tienen en sus manos el remedio”.³⁹

Con el paso del tiempo y un nuevo redactor, “C.A.N.”, continúa la crítica al medio radiofónico:

“*Sintonizando.* LR3 Y LR6.- Es inadmisibile que ciertos cantores secundados por un grupo de locutores caigan en errores u horrores en la pronunciación de palabras que rebajan su nivel artístico. Escuchamos al “Caballero Cantor”, y al locutor que lo presentó, numerosísimas veces, pronunciar Tupacamarú en la canción Tupac-Amarú. Un profesor de la escuela primaria clasificaría insuficiente en lectura a un alumno, si éste pronunciara repetidas veces en la forma que lo hacen el “Caballero Cantor” y sus locutores. LR5.- Es digno de subrayarse que *Radio Excelsior*, continúa acentuando su fama de “Radio Artística”. Eso habla elocuentemente de su Dirección. LS10.- Hemos escuchado en *Radio Callao*, a varios artistas dignos de aplauso. Al decir esto, queremos expresar que observamos una mejoría en sus programas. LS8.- Según anunciáramos en nuestro número anterior, LS8 mejora sus programas con algunos números que verdaderamente pueden llamarse Artísticos, así, con mayúscula”.⁴⁰

Como señala Ulanovsky en su extenso estudio sobre la radiofonía argentina, ya desde su llegada a los hogares en la década de 1920 –no aún en forma masiva, por la

³⁹ *La Mujer*, Año III, N° 25 (abril de 1937), p. 29.

⁴⁰ *La Mujer*, Año IV, N° 36 (junio de 1939), p. 51. Recuperamos los nombres de las radios, reconstruidos por Matallana (2006: 204) a partir de la revista *Radiolandia*: LR3: Belgrano; LR6: Mitre; LS8: Stentor.

incipiente venta de aparatos reproductores–, se debatía si el nuevo medio debía ser un instrumento cultural o comercial. Si bien nació transmitiendo una función de ópera, cuatro años después, un documento oficial –el que otorgaba la autorización municipal a Radio Cultura– expresó que su propósito principal era el esparcimiento. El autor agrega que, entre ambas posibilidades, surgió una tercera opción: “Un instrumento formativo sostenido por avisos” (2011: 42-43).

Con el inicio de la década del 40 y otro redactor, “El objetivo viajero”, la columna considera “lo artístico” asociado a la cuestión de lo nacional y lo foráneo. Reconocemos una coincidencia con la línea editorial de la publicación en su segunda época –iniciada a partir de 1939– en la que se resaltan los valores del nacionalismo político y cultural y de allí, la exacerbación de los valores de la familia y la patria.⁴¹

“Debemos evitar la afluencia al país de malos artistas extranjeros. La Argentina continúa siendo el país donde existe el ‘maná’ para los artistas extranjeros de segunda categoría. Nuestro acogimiento no puede ser más cordial ni injustificado; somos, de acuerdo a nuestra cultura y adelanto general, la nación más atrasada en materia de legislación que ampare a los artistas nativos, que muchas veces se ven desplazados por elementos de reconocida inferioridad y que para colmo son extranjeros. [...] El Objetivo Viajero”.⁴²

El estudio de las secciones críticas en *La Mujer* –como parte de estudios más amplios sobre prensa periódica– constituye una fuente insustituible para conocer los gustos de la época, la conformación y diversidad de públicos, los mecanismos de circulación y difusión de las prácticas musicales, en este caso, mediadas por la radiofonía (Jauss, 1982; Iser, 1987). La recuperación de la crítica permite reconstruir los modos de producción de la radio. Surge como un tema de debate de esos años la proporción de horas de programación de música en vivo y de música grabada. Asimismo, obtenemos información sobre el tema de la profesionalización de los músicos de radio y también sobre aspectos del gusto del oyente:

“Se limitará la propalación de discos. Para los artistas, músicos, directores de orquesta, etc., muy bien. Pero, para el oyente [...] si se

⁴¹ En el ámbito de la radiofonía, Matallana explica el uso de ese medio masivo para la implantación de una moral definida por la Iglesia y las derechas católicas, “conjunto ideológico complejo que combinaba elementos nacionalistas, clericales y conservadores” (2006: 145).

⁴² *La Mujer*, Año IV, N° 47 (mayo de 1940), p. 40.

hiciera una estadística seria por allí, muchos nos tememos que la inmensa mayoría de los radioescuchas, puestos a elegir, se habrían de quedar con los discos. ¡A ver quién se atreve con la estadística!”.⁴³

En textos posteriores se revelan aspectos más concretos sobre el tema de la profesionalización del artista de radio. El crítico aboga por la progresiva incorporación de los artistas como trabajadores del medio y el abandono de la práctica *amateur*, todavía muy presente en la década del 30 y estimulada desde las propias empresas radiofónicas como un modo de funcionamiento cotidiano.

“*Gran rotativo del éter*. Es digna del mayor elogio la actitud tomada por el nuevo Director Artístico de LR6 *Radio Mitre*, al dejar fuera de programa a todos los artistas de esa emisora, que se encontraban actuando “por amor al arte”. Es digna de elogio y de ser imitada. Todo artista que trabaje, debe cobrar, ya que con su trabajo lucran una cantidad de intermediarios. Nuestras felicitaciones al Sr. Dilleo”.⁴⁴

En 1939, “El objetivo viajero” da un paso más en el análisis del funcionamiento de las empresas radiofónicas y escribe un largo editorial en el que desnuda los mecanismos de financiamiento de estas empresas, en las que es habitual la concesión de grandes espacios de la programación a empresas auspiciantes. Una de las consecuencias de este procedimiento es la escasa influencia que mantienen los directores artísticos, en desmedro de la calidad de la programación emitida. El cronista inicia una campaña desde la columna en pos de la elaboración de una legislación que regule y enmarque la actividad radiofónica en el país.⁴⁵ En el número siguiente se comenta el reclamo de miembros de la Asociación de Gente de Radio de la Argentina (A.G.R.A.) ante el Ministerio del Interior, en el que expusieron la situación crítica por la que atravesaban los trabajadores de radio y pidieron que cesen las transmisiones en cadenas y de bailables, a fines de cumplir con el reglamento vigente para la radiotelefonía argentina.⁴⁶ (Castiñeiras, 2002: 154). En el editorial de enero de 1940 el redactor realiza un balance de la actividad radial del año anterior. Allí expresa su desacuerdo ante un informe elaborado por la comisión creada por el Poder Ejecutivo Nacional en el que se desaconseja que el estado explote la actividad y que la misma esté a cargo de un

⁴³ *La Mujer*, Año III, N° 23 (febrero de 1937), p. 78.

⁴⁴ *La Mujer*, Año IV, N° 35 (mayo de 1939), p. 55.

⁴⁵ *La Mujer*, Año IV, N° 39. (setiembre de 1939), p. 37. Sobre las sucesivas regulaciones de la radiofonía en este período, véase Matallana (2006: 48).

⁴⁶ *La Mujer*, Año IV, N° 40 (octubre de 1939), p. 45.

consorcio conformado por las empresas radiofónicas existentes. El cronista alerta sobre los riesgos de que el control y la regulación de la actividad sean realizadas por los mismos que la producen.⁴⁷ El tema de su preocupación hacia el verano de 1940 será motivo de discusión y de disputa, de vaivenes y conflictos, de la mano de otras controversias más amplias acerca de los medios de comunicación masiva y su regulación por parte del Estado (Ulanovsky, 2011). Coincidimos en que las discusiones planteadas continuarán por décadas, aún muchos años después de que *La Mujer. Revista Argentina para el Hogar*, dejara de publicarse.

Aunque cabría mencionar otros dos núcleos temáticos que surgen del análisis de esta sección y que merecerían estudios futuros –el lugar de la enunciación femenina dentro del mundo radial y la construcción discursiva de los ídolos populares, la mayoría de ellos, músicos y músicas– pasaremos ahora al análisis de la crítica específica que, en la segunda época, tuvo como protagonista a la columna “Música e intérpretes”.

⁴⁷ *La Mujer*, Año IV, N° 43 (enero de 1940), p. 41.

Capítulo 3. Mujeres en la crítica musical. Elsa Calcagno y su sección: “Música e intérpretes”

3.1.- Tarde de revistas

Hacia la primavera de 1942 y como hacía ya siete años, las señoras y señoritas de los hogares de Buenos Aires –de aquellos que tenían el hábito y la posibilidad de comprar diarios y revistas frecuentemente– esperaban el número mensual de *La Mujer. Revista Argentina para el Hogar*. Sospechamos que para esta segunda época –según la definimos en la presentación–, los hombres de la casa también lo leían, ya que la revista informaba sobre los acontecimientos sociales, las actividades oficiales del Presidente de la Nación y de funcionarios de los gobiernos nacionales y provinciales y las reuniones de beneficencia organizadas por los miembros de la élite porteña en favor de los más desamparados.¹ No faltaba en esas reuniones la esposa del primer mandatario, Delia Luzuriaga de Castillo, quien desde 1939 se había incorporado como columnista y benefactora de la publicación.² Asimismo, continuaban apareciendo las páginas que se dedicaban a comentar las novedades de la radio –en particular, las visitas de los ‘astros’ y ‘estrellas’ a los estudios de las principales emisoras– y del cine, por aquellos años el mayor entretenimiento de los habitantes de la ciudad capital que llenaban las salas de los barrios, los días de estrenos de películas extranjeras y nacionales.

¿Por qué nos interesó particularmente el estudio de *La Mujer*, en relación con el resto de las publicaciones femeninas de la época? Porque se escribió sobre música.³ Porque incluyó una sección específica: “Música e intérpretes”, firmada por Elsa Calcagno –compositora, pianista y pedagoga argentina (1905–1978)–,⁴ que se inició en agosto de 1939 y continuó hasta el final de la publicación, en noviembre de 1943. Calcagno

¹ Ramón S. Castillo asume como vicepresidente de la Nación en noviembre de 1937, acompañando en la fórmula a Ricardo Ortiz. A partir de mediados de 1940 reemplaza varias veces al presidente por cuestiones de salud, hasta que Ortiz muere en julio de 1942 y Castillo asume como presidente. Continuará en el cargo hasta el golpe militar ocurrido el 4 de junio de 1943 (Cataruzza, 2012).

² En el festejo del cuarto aniversario de la creación de la revista, se menciona a Enrique Napolitano como director y a Delia Luzuriaga de Castillo, esposa del vicepresidente Ramón S. Castillo, como Directora Honoraria (s/d número, 1939, p. 34).

³ De la gran cantidad de publicaciones periódicas destinadas al hogar y la familia publicadas en la época, resultan de interés también *El Hogar*, *Para Ti*, *Sintonía*, *Mujeres de América*, *Vida Femenina*, *Revista de la Mujer Inteligente*, *Vosotras*, *Damas y damitas*, entre otras.

⁴ Elsa Calcagno nació en Buenos Aires el 19 de octubre de 1905 y falleció en la misma ciudad el 25 de marzo de 1978 (Mansilla, 2005).

escribió las crónicas musicales de la actividad de conciertos ocurrida en Buenos Aires en esos años, brindando información valiosa y expresando sus preferencias musicales, estilísticas y estéticas, dentro del campo musical en el que desarrolló su actividad.⁵ “Nuestros valores” es el título con que se presentó, en el número 38, el inicio de la sección: “La compositora argentina señorita Elsa Calcagno, a contar desde este número, iniciará las crónicas musicales en *La Mujer*. Su actuación artística es altamente conocida en el mundo de la música, y nuestros lectores sabrán cotizar todo lo que significa labor tan destacada. [...]”.⁶ La presentación confirma que para el año 1939 Calcagno ya ocupaba un lugar dentro del campo musical de Buenos Aires por su desempeño como pianista y compositora, y desde ese momento, también lo hará en la crítica musical.

N u e s t r o s v a l o r e s

PATROCINADO por el Club Y. P. F., y con motivo de la inauguración de la temporada oficial de Actos Culturales, a desarrollarse en el transcurso del corriente año, se realizó en la sede de la Asociación, un recital artístico a cargo de la compositora argentina Elsa Calcagno, con la colaboración de los siguientes artistas: Srta. Ida Canesi, que interpretó la parte vocal; el poeta Arturo Vázquez Cey, que tuvo a su cargo los comentarios poéticos, y el “Cuarteto Buenos Aires”, integrado por los señores León Fontova, Juan Chirlanda, Manuel del Olmo y Luciano De María.

Eficaces todos los colaboradores en su virtuosismo de intérpretes, cábemos destacar, en el bello conjunto, la obra de la señorita Elsa Calcagno.

En efecto, vastamente conocida en los círculos artísticos como exquisita intérprete de clásicos y modernos, une a sus altas dotes intelectuales, el don inapreciable de la música interior.

Como Chopin, como Shumann, cómo Litz, sabe captar la armonía del universo y transportarla al petnagrama, consiguiendo con su agudo sentido musical, orquestaciones magníficas.

Sus bellos “lieds”, engarzados bajo el sugestivo título de “Umbrales del mar”, incluyen motivos marinos; acertadas pinceladas de acuarela, que diluyen en el claroscuro de las ondas todos los matices del espectro solar. Los temas, nos revelan igualmente la inspiración del poeta Vázquez Cey, autor de los poemas, a saber: “El mar”, “Caracol”, “Gaviota pico cruel”, “Chingolo ante las espumas”, “Única vela”, “Pescadores”, “Desciende, buzo”, “Marinero”, y “El faro”.

En la segunda parte, inspirada totalmente en motivos regionales, la señorita Calcagno, nos ofreció, en primera audición, las primicias de una “Zamba”, un “Bailecito” y una “Milonga”, compuestos especialmente para este acto. Si inmejorable fué la impresión que causó en el auditorio con sus “Umbrales del mar”, donde el “leit motiv” del canto de las olas es una prolongada y armoniosa obsesión, una jocunda canción de pescadores que regresan triunfantes a sus hogares, y un rítmico batir de alas de aves marinas, no menos bellas son sus últimas composiciones inspiradas en las sierras cordobesas.

En efecto, ellas nos revelan el recóndito secreto de la música de los manantiales, de la eterna canción del agua entre las breñas, de la alegría triunfante de una cabalgata a las sierras, de la sinfonía imponente de un crepúsculo en las montañas y la misteriosa elegía de la noche, cuando el alma, en una aspiración de eternidad anhela entender el lenguaje de las estrellas.

Aplaudidísimas fueron las melodías tituladas: “Canción”, “Manantiales”, “Cabalgata a la Calera”, “Crepúsculo en la sierra”, y “Noche en la sierra”, algunas de las cuales tuvo que borrar, ante los insistentes reclamos del público.

Eficacísimos los componentes del “Cuarteto Buenos Aires” que acompañaron brillantemente a la autora con sus instrumentos de cuerda.

La parte vocal, correctamente interpretada por la señorita Ida Canesi.

He aquí esbozadas, en términos generales, las dotes brillantísimas de una compositora, cuya labor reconocida por públicos selectos, ha de merecer en breve tiempo, una consagración definitiva.

J U L I A B U S T O S



La compositora argentina señorita Elsa Calcagno, a contar desde este número, iniciará las crónicas musicales en LA MUJER. Su actuación artística es altamente conocida en el mundo de la música, y nuestros lectores sabrán cotizar todo lo que significa labor tan destacada. Survan, pues, estas líneas, de presentación a la célebre artista de quien, a continuación se ocupa con más detalles, la Srta. Julia Bustos.

50 LA MUJER

Figura 6. “Nuestros valores”. Presentación de Elsa Calcagno, *La Mujer*, Año IV, Nº 38

⁵ Con relación al periodismo de opinión, se consideran las categorías específicas descritas por Juan Gutiérrez Palacio (1984). Para nuestro trabajo, utilizamos “crónica” como categoría amplia y alternativamente, “columna”, “reseña”, “artículo”, para textos más específicos.

⁶ *La Mujer*, Año IV, Nº 38 (agosto de 1939), p. 50.

La nota introductoria estuvo escrita por otra colaboradora de la revista, la escritora Julia Bustos. Se comentaba un concierto –de la inauguración de la temporada oficial de actos culturales de la Asociación Club YPF–, cuyo programa había estado conformado íntegramente por obras de Elsa Calcagno.⁷ Julia Bustos, escritora y poeta, realizó su artículo recorriendo todos los aspectos de la velada con una escritura colmada de metáforas, adjetivaciones, imágenes asociadas a paisajes, sonidos y colores, en particular cuando describió las obras que se tocaron. Solo en pocos pasajes utilizó un lenguaje técnico, cuando se refirió a la ejecución de los instrumentistas. Dijo de Calcagno:

“En efecto, vastamente conocida en los círculos artísticos como exquisita intérprete de clásicos y modernos, une a sus altas dotes intelectuales, el don inapreciable de la música interior. Como Chopin, como Schumann, como Liszt sabe captar la armonía del universo y transportarla al pentagrama, consiguiendo con su agudo sentido musical, orquestaciones magníficas”.⁸

Escribió sobre las obras:

“Sus bellos *lieds*, [sic] engarzados bajo el sugestivo título de *Umbrales del mar*, incluyen motivos marinos; acertadas pinceladas de acuarela, que diluyen en el claroscuro de las ondas todos los matices del espectro solar [...]”.⁹

Como vimos anteriormente, desde el inicio de la revista –ocurrido cuatro años antes de la aparición de la columna de Calcagno– hubo reseñas y artículos sobre música.

⁷ Ibidem. La crónica no indica la fecha del concierto; pero se infiere que fue cercano a la aparición del N° 38 de agosto de 1939. Se ejecutaron: *Umbrales del mar*, obra para canto y piano con textos del poeta Arturo Vázquez Cey, cuyos números *El mar*, *Caracol*, *Gaviota pico cruel*, *Chingolo ante las espumas*; *Única vela*; *Pescadores*; *Desciende, buzo*; *Marinero* y *El Faro* estuvieron a cargo de la cantante Ida Canesi, Calcagno en el piano y los comentarios poéticos del autor de los poemas. En la segunda parte se menciona la primera audición de: *Zamba*, *Bailecito* y *Milonga* y que fueron “compuestas especialmente para este acto”, interpretadas por Calcagno. En el final se ejecutó *Impresiones de las sierras de Córdoba*, cuyos números *Canción*; *Manantiales*; *Cabalgata a La Calera*; *Crepúsculo* y *Noche en la sierra*, estuvieron a cargo de la compositora en piano y el Cuarteto Buenos Aires –conformado por León Fontova, Juan Chirlanda, Manuel del Olmo y Luciano De María–, la misma agrupación que la había estrenado en el Teatro Nacional de Comedia en octubre de 1938, según el catálogo confeccionado por Mansilla. Tanto *Umbrales del mar* como *Impresiones de las sierras de Córdoba* constan en dicho catálogo, no así las piezas sueltas para piano que probablemente conformaron obras posteriores (Mansilla, 2005).

⁸ *La Mujer*, Año IV, N° 38 (agosto de 1939), p. 50.

⁹ Ibidem.

Encontramos innumerables referencias musicales, tanto textuales como iconográficas,¹⁰ que abordan una variedad de producciones, desde la música 'académica' hasta la multiplicidad de géneros de la música popular. Además de lo ya comentado en el capítulo anterior acerca de las secciones de crítica especializada sobre cine y radio, hubo textos de carácter ensayístico o ficcional sobre música y músicos de la tradición occidental.

En este capítulo se reconstruyen las relaciones que operan entre los actores que conforman el campo musical de Buenos Aires entre 1939 y 1943, a partir de la representación que de dicho campo ofrece la columna "Música e intérpretes", de autoría de Calcagno. En el mismo sentido que hemos definido la noción de representación, en el primer capítulo, tal como se plantea en el marco de los estudios culturales, precisamos la noción de representación en un sentido más restringido, en tanto el conjunto de imágenes, textos y otros objetos culturales que poseen una dimensión transitiva –por la que refieren a algo fuera de sí mismos, hacen presente una ausencia– y otra reflexiva –al exhibir su propia materialidad como imagen, constituyendo al sujeto que la mira–. Dicha noción, formulada por Louis Marin recuperando sentidos históricos del término representación, es utilizada por Julia Ariza (2009) para el análisis de las representaciones de la mujer en la revista ilustrada *Plus Ultra* (1916-1930). Nos resulta cercano el abordaje que Ariza propone sobre una publicación que dejó de aparecer a inicios de la década de 1930, pero que tuvo muchas similitudes respecto de la de nuestro estudio. Desde lo metodológico, consideramos lo propuesto por Nelly Richard (1996; 2007) en tanto la posibilidad de construir producción crítica teórica y estética situada en los contextos de aparición y, de esa forma, atender a aspectos de la publicación asignando sentido a lo múltiple, lo diverso, lo fragmentario, lo descentrado. Los niveles de interpretación propuestos se llevan a cabo a partir del relevamiento exhaustivo de la sección, lo que conformó un corpus de datos significativo.

3.2.- "Nuestros valores". Elsa Calcagno en el campo musical de Buenos Aires (1930-1950)

La información que conocemos sobre Elsa Calcagno es la que brindan los textos de referencia de la historiografía musical argentina y latinoamericana (Arizaga, 1971; Gesualdo, 1962; Mayer-Serra, 1947; Ortiz Oderigo, 1949; Schiuma, 1943; Senillosa,

¹⁰ Recordemos lo propuesto por Louis Marin, quien limita la noción de "texto" a la producción discursiva, proponiendo que texto e imagen se cruzan como registros vinculándose entre sí, aunque sin confundirse; es en este sentido restringido que utilizamos los términos (Chartier, 1996: 73-99).

1956; Veniard, 1986; entre otros) y la que nos aportan dos artículos de Silvina Luz Mansilla (2001; 2005) quien ordenó sus manuscritos, confeccionó el catálogo completo de sus obras y redactó la entrada léxica del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (1999). También es mencionada en el *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*, de Lily Sosa de Newton (1980 [1972]), en *Mujeres de la música*, de Ana Lucía Frega (2011 [1994]) y en el casi desconocido *Mujeres compositoras*, de Zulema Rosés Lacoigne (1950). Contamos con artículos más recientes, de Flavia Carrascosa, quien estudió en profundidad su obra para piano desde la perspectiva del intérprete como cocreador (Carrascosa 2011; 2015; 2016; 2018).

Calcagno nació en Buenos Aires en 1905. Inició sus estudios de piano con Eduardo Melgar en el Instituto Musical Fontova de Buenos Aires. Completó su formación instrumental en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico de la misma ciudad, en el que también cursó la carrera de composición, de la que se graduó en 1936 con la ópera en un acto *El rosal de las ruinas*. Posteriormente realizó estudios de orquestación con Roberto Kinsky y Ferruccio Calussio. Se desempeñó durante veinticinco años como profesora de música en escuelas del Consejo Nacional de Educación y en ese período produjo gran cantidad de obras para el repertorio infantil –canciones, coros y varias comedias infantiles–, las que fueron aprobadas por los organismos oficiales e incorporadas al cancionero escolar.¹¹ Su producción como compositora es muy vasta y se extiende desde la obra que presentó para graduarse¹² hasta *Jesús, tu amigo, te dice...*, para recitante, flauta dulce y guitarra, con texto de Mario Rabossi, su marido, compuesta casi al final de su vida.¹³ Recibió en 1951 una beca otorgada por la Comisión Nacional de Cultura para estudiar las manifestaciones musicales del noroeste argentino. En 1960 obtuvo otra beca que le otorgó la Organización de los Estados Americanos, para estudiar el desarrollo pedagógico del movimiento coral en Chile. En 1961 creó la fundación Organización Musical Premio Carlota M. P. de Calcagno, en memoria de su madre, la que brindaba un reconocimiento anual a jóvenes instrumentistas (Mansilla, 1999). Perteneció a la Asociación Argentina de Compositores (anteriormente Sociedad Nacional de Música) y a la Asociación Argentina de Música de Cámara. Mansilla (2005) destaca que se estrenaron tres de sus obras sinfónicas en el Teatro Colón de Buenos

¹¹ Mansilla afirma que este grupo de obras abarca enteramente producción vocal, entre las que se cuentan rondas infantiles y canciones para los distintos niveles de la enseñanza, comedias musicales infantiles con puesta en escena completa y obras corales polifónicas *a cappella*. (Mansilla, 2005).

¹² *El rosal de las ruinas*, drama lírico en un acto, estrenada en Buenos Aires el 23 de diciembre de 1934, en el salón de la Agrupación Artística Cultural “La Quena”. La partitura se encuentra perdida y se reconstruyó la información a partir del programa del concierto. Véase Mansilla (2005).

¹³ *Jesús, tu amigo, te dice ...*, para conjunto de cámara. Según el catálogo confeccionado por Mansilla (2005), es la última obra compuesta por la compositora en 1977 (sin considerar las que no están fechadas).

Aires en la década de los dos primeros gobiernos peronistas y realizó un estudio en profundidad de la sinfonía dramática *A una mujer*, dedicada a Eva Perón y estrenada en agosto de 1953 (Mansilla, 2001). Sobre gran parte de la producción de Calcagno, la autora expresa que parece cumplir con lo que denomina finalidad pedagógica, tanto en el ámbito de la enseñanza formal como no formal. De este modo, se estrenó gran cantidad de sus obras en el marco de festivales y concursos escolares y otras tantas, en el círculo de conciertos de música académica y de difusión radial. Su obra fue también difundida en Latinoamérica y Europa (Mansilla, 1999; 2001; 2005).

Un recorrido por su catálogo confirma lo que se expresó en *La Mujer* cuando se dio impulso a su sección. Hacia agosto de 1939, Calcagno ya era reconocida por su labor como compositora. Había compuesto dos piezas para escena, dos obras para orquesta, dos para instrumentos solistas y orquesta, composiciones para conjuntos de cámara, canto y piano y piano, varias de las cuales fueron estrenadas en los años mismos de su creación. El resto de su producción, como ya mencionamos, fue escrita y dada a conocer con posterioridad o no fue estrenada.¹⁴

La vida y la obra de Elsa merecen mayores estudios, lo que sobrepasa este trabajo no por falta de interés sino porque las preguntas que formulamos son otras. Considerando el momento de su trayectoria profesional en el que comienza a escribir las críticas en *La Mujer*, nos preguntamos si requirió de su tarea como crítica musical para consolidar su posición como compositora dentro del campo musical de Buenos Aires de esos años, o si ocurrió lo contrario. ¿Se convocó a la compositora por considerar que era una voz autorizada para ejercer la crítica musical?

Los textos que publicó en *La Mujer* permiten observar cómo construyó significados privilegiados en relación con su propia obra y la de sus contemporáneos y cómo se ubicó en torno a los debates estéticos, culturales y políticos del momento en que fueron publicados. Sin duda, la tensión más fuerte que atravesó el campo musical de esos años fue la que giró en torno a una música nacional que recuperara materiales 'autóctonos' por sobre estéticas que incorporaran las novedades técnicas y estilísticas de la contemporaneidad. Algunos autores que se preguntan por la significación política de la

¹⁴ Obras compuestas antes de agosto de 1939: para escena (*El rosal de las ruinas*, 1934 y *Postreras visiones*, 1936); para orquesta (*Siete bocetos sinfónicos de expresión*, 1936 y *Plenilunio en un Balneario del Río de la Plata*, 1938); para instrumentos solistas y orquesta (*Concierto en Do menor para piano y orquesta*, 1934 y *Exaltación lírica*, para soprano y orquesta, 1935); para conjunto de cámara (*Sonata en Mi menor*, para violín y piano, 1933; *Cuarteto romántico*, para cuarteto de cuerdas, 1936; *Impresiones de las sierras de Córdoba*, para piano y cuarteto de cuerdas, 1938); para canto y piano (*Bajo el jazmín del país...*, 1938; *Ayer y hoy...*, 1938; *Rima*, 1938; *Casita de mis recuerdos*, ca. 1938; *Poema del sembrador*, ca. 1939; *Umbrales del mar*, 1939); y una obra para piano (*Poema íntimo*, ca. 1937). Los datos consignados surgen de Mansilla (2005: 7-20).

música destacan el papel que cumple la crítica musical en la prensa periódica y el rol del conjunto de discursos que circulan antes y después de cada concierto, en los programas de mano que recibe el público, en las audiciones de radio, en las instituciones y asociaciones de difusión y legitimación de las obras (Cook, 1998; Clarke, 2005). En tal sentido, esta idea es válida para reflexionar sobre la música ‘de conciertos’ que se escuchó en Buenos Aires en las décadas de 1930 y de 1940 y que fue reseñada en “Música e intérpretes”.

Otra lectura posible es la de relevar la asociación de estereotipos de ‘lo femenino’ y ‘lo masculino’ con relación a géneros musicales, tradiciones interpretativas de determinados instrumentos, roles dentro del campo musical, entre otros. La crítica feminista nos alertó acerca de estas asociaciones entre el discurso sobre la música y las vinculaciones con el género, entendido como categoría de análisis histórico (Scott, 1993 [1986]). La relectura de la columna de Calcagno desde una mirada musicológica renovada por los feminismos y los estudios de género permite atender a estos aspectos (McClary, 2002 [1991]; Citron. 1993; Ramos López, 2003).

Finalmente, la labor de Calcagno en *La Mujer* se inscribe en la tradición de la crítica cultural y musical de Buenos Aires, existente desde décadas anteriores y también dialoga con lo producido por sus contemporáneos. Es valioso preguntarnos si sus textos pueden considerarse una ‘escritura femenina’ en el sentido que lo plantean los estudios de la crítica literaria francesa, como la enunciación de lo disidente, lo contrahegemónico, lo no-masculino (Ananías 2019, 2020); o si, por el contrario, sus escritos sostienen el discurso hegemónico que refuerza las ideas, los valores y las estéticas imperantes en las décadas estudiadas. En el mismo sentido, nos preguntamos si los textos de Calcagno se constituyen en una estrategia de validación del llamado nacionalismo musical, en el contexto más amplio de las ideas del nacionalismo cultural y político de esos años.

Retomamos la presentación inicial que hizo Julia Bustos de la compositora y en la que deseó futuros logros para la carrera de Elsa Calcagno: “He aquí esbozadas, en términos generales, las dotes brillantísimas de una compositora, cuya labor reconocida por públicos selectos, ha de merecer en breve tiempo, una consagración definitiva”.¹⁵

¹⁵ *La Mujer*, Año IV, N° 38 (1939), p. 50.

3.3.- “Música e intérpretes”: campo musical, poder y representación

“Música e intérpretes”, la sección de crítica musical que Elsa Calcagno publicó entre 1939 y 1943, nos convoca a reflexionar sobre el poder que ejercen mecenas y críticos musicales en la validación y circulación de ciertos repertorios, en la inclusión o exclusión de obras del canon y la adhesión o distanciamiento del discurso crítico con las estéticas dominantes (Corrado, 2004-2005). Hicimos referencia a la vinculación entre la crítica musical y en un sentido amplio, al conjunto de discursos que circulan sobre la música, con su significación política (Cook, 1998; Clarke, 2005). La información que nos brinda esta sección, la de la actividad ocurrida en Buenos Aires en el ámbito de la música ‘de conciertos’, nos permite reconstruir la configuración del campo musical y artístico, los lugares que cada uno de los actores ocupó, las relaciones que se establecieron, los espacios en disputa y el lugar desde donde la autora de la columna opinó, siendo ella misma partícipe de este campo, como compositora e intérprete (Bourdieu, 1967; 1983). Por otra parte, tomamos conocimiento sobre el canon (o los cánones) vigentes y las inclusiones y exclusiones que operaron, en el sentido con que Omar Corrado (2004-2005) lo revisa para el ámbito local.

Además de las referencias musicales en las secciones sobre cine y radio que se mencionaron en el capítulo anterior, están los textos sobre música o músicos de la tradición académica occidental publicados esporádicamente y a cargo de distintos autores. Consideramos a esos artículos como antecedentes de la columna de Elsa Calcagno. Son en general de carácter ensayístico o ficcional, sobre la vida de los considerados ‘grandes músicos’. Así, por la primera época de *La Mujer* transitaron: “Tres amores tuvo Beethoven en su vida apasionada”, “La noche y el amor. Musas inspiradoras de Chopin”, por Yolanda Pizzuti; “El minué”, “Acuarelas musicales”, por Oreste Schiuma; “Una encantadora historia de Luisa Tetrazzini”, relato biográfico; “Sobre la perfección del artista y los laureles de un eximio tenor argentino: Pedro Mirassou”, por Carlos M. Constanzó; varias notas y reportajes a cargo de Magdalena [Magda] García Robson: “La personalidad de José Mojica”, “José Sabre Marroquin”, entre otros; y un texto dramático sobre la obra de Ludwig van Beethoven “Sonata al claro de la luna”, por Nathán Pinzón.¹⁶

¹⁶ Nótese que quienes firman proceden del mismo campo musical (el musicógrafo Oreste Schiuma y la compositora Magdalena García Robson) tanto como de campos conexos (Natalio Garfinkel, libretista de cine y actor, conocido por el seudónimo de “Nathán Pinzón”). Para consultar los datos completos de estos artículos, ver Lobato (2012: 216-217).

En coincidencia con el quiebre que advertimos en la línea editorial a partir de agosto de 1938, se verifica la progresiva profesionalización de la crítica musical y la aparición de “Música e Intérpretes”, en agosto de 1939. Reconocemos las características de la labor periodística en los medios gráficos de las primeras décadas del siglo XX que describe Eujanian (1999), quien habla de un arco que va desde el autodidactismo hasta el periodismo especializado. En el estudio que Graciela Musri (2007) realizó sobre las prácticas musicales y la radiodifusión en San Juan en la década de 1930, afirma que la actividad del crítico musical es la de emitir opinión acerca de la obra o sus múltiples interpretaciones, en cada contexto en que esta se actualiza, dándole validez o significado. En este sentido coincide con lo propuesto por autores que hablan de comunidad interpretativa, quienes sostienen que el significado no está en la obra, sino que son dichas comunidades las que apoyan o rechazan las interpretaciones, asignándole en ese momento el ‘verdadero significado’.

Con relación a la profesionalización de la crítica musical que se observa en “Música e intérpretes”, y aun cuando la sección ya aparecía en forma regular, se siguieron publicando textos esporádicos sobre música de las características de los analizados en la primera época de la revista, de tono ensayístico: “Misha Elman, el mago del violín” por Manuel García Hernández; “Ricardo Wagner, la música del porvenir” por Santiago Gastaldi; “La vida heroica de Beethoven”, firmado por el seudónimo A.R.C., entre otros.¹⁷

3.3.1.-Tensiones, distanciamientos y adhesiones

Hacia fines de la década de 1930, una de las temáticas que generó disputas acaloradas en la prensa periódica especializada es la que sostuvieron compositores y críticos con relación a las tendencias compositivas que adhirieron al nacionalismo musical o, por el contrario, a las corrientes renovadoras del lenguaje, generalmente denominadas neoclásicas o ‘universalistas’ (Corrado, 2010). Los representantes de ambas tendencias estéticas circularon en “Música e Intérpretes”, a través de las reseñas de los conciertos y las apreciaciones técnicas, estilísticas y estéticas que la autora realizó, tanto de las obras como de los ejecutantes. Calcagno reveló, en más de un comentario, su cercanía con las obras de compositores que se encuadraban en la estética del llamado nacionalismo musical. Consideramos central la mirada que ejerció la redactora, ella misma compositora e intérprete, como un acto de mediación y de

¹⁷ Mayores detalles se consignan en Lobato (2012).

construcción de una recepción favorable a la estética descrita, hacia los lectores y lectoras de la revista (Martín-Barbero, 1987).

El espacio asignado a los directores de orquesta y a los organismos sinfónicos es significativo. Hubo crónicas con comentarios muy elogiosos hacia Juan José Castro, José María Castro, Bruno Bandini, Carlos Olivares, Jacobo Ficher, entre otros directores argentinos y se mencionó la actuación de directores extranjeros, entre ellos, Kurt Pahlen, Arturo Toscanini, Gregor Fitelberg y Leopold Stokowsky (Lobato, 2012). Se comentó el estreno en el Teatro Colón de Buenos Aires de *Gaucha con botas nuevas* de Gilardo Gilardi, del que destacó la inclusión de motivos folclóricos y que los temas criollos fueron bien explorados y desarrollados en la obra.¹⁸ En otro concierto en el Teatro Colón, Juan José Castro compartió la dirección de la orquesta con Manuel de Falla, presentando obras de compositores españoles: Isaac Albéniz y Joaquín Turina y del que participó como cantante Antonieta Silveyra de Lenhardson.¹⁹

Se destacó la tarea de José María Castro al frente de la Orquesta Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal, con obras del repertorio europeo. Carlos Olivares dirigió la orquesta de la Sociedad Argentina de Conciertos y Jacobo Ficher la Orquesta Sinfónica de la Asociación General de Músicos, de reciente creación. Recuperamos la crónica del último concierto mencionado en el que Calcagno analizó aspectos compositivos de una obra de Floro Ugarte:

“Oímos *De mi tierra*, de Floro M. Ugarte, compositor argentino, cuya producción inspirada en el cancionero de su patria, contiene valores indiscutibles por su valor racial, personalísima y noble inspiración, construcción sólida, en cuanto a realización de empaste temático y armónico, unido a un sólido conocimiento de la masa orquestal”.²⁰

En párrafos siguientes, dedicó unas líneas a una obra de Honorio Siccardi:

“Una novedad figuraba en el programa, una serie, titulada *Títeres*, para instrumentos de viento y percusión de Honorio Siccardi, compositor argentino, muy culto, pues no solo se destaca como músico, sino también

¹⁸ *La Mujer*, Año IV, N° 47 (mayo de 1940), p. 54.

¹⁹ La cantante mencionada ocupó un lugar destacado en la organización de conciertos en Amigos del Arte, en los dieciocho años de existencia de la institución (Corrado, 2010: 100).

²⁰ *La Mujer*. Año IV, N° 48 (junio de 1940), p. 51. El énfasis es nuestro.

como literato. Su suite es una sucesión de comentarios para el teatro de marionetas. Siendo diez los números, solo se escucharon cinco. Escritos con técnica a lo Stravinsky, reflejan con propiedad, la comedia que representan estos muñecos, que adquieren vida a través de la que infunde quien los maneja [...] *Es innegable que la falta de variedad en la instrumentación le infunde a esta sucesión de imágenes grotescas, monotonía*, por lo tanto, cabe señalar como los más interesantes: *Pasan los títeres y Títeres danzando*. Este último adquirió mayor relieve por haberle el autor, a pedido del maestro Fischer, agregado los instrumentos de cuerda y aumentado los de percusión”.²¹

En otros números se comentó que Bruno Bandini dirigió, por esos años, la Orquesta de Cuerdas del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, cuyo repertorio incluyó varios compositores del ‘nacionalismo’: Julián Aguirre, Ángel Lasala, Carlos López Buchardo, Pascual Quaratino, Alberto Williams y Luis Gianneo, entre los más ejecutados. Al mismo tiempo, dirigió una orquesta sinfónica integrada por jóvenes instrumentistas, auspiciada por la Sociedad Lago di Como, con la que interpretó obras de compositores italianos y argentinos.²²

Entre los directores de orquesta extranjeros que visitaron Buenos Aires en los últimos años de la década de 1930 se mencionó a Eric Kleiber, quien dirigió el ciclo integral de las sinfonías de Beethoven en el Teatro Colón.²³ En el número de julio de 1940, se anunció el estreno de *Siete bocetos sinfónicos de expresión* de la propia Calcagno, por parte de Kurt Pahlen al frente de la Orquesta [Filarmónica] Metropolitana y con la actuación de la cantante Gabriela Moner como solista.²⁴ En el mismo número se comentó la actuación de Arturo Toscanini en el Teatro Colón, a quien Calcagno le atribuyó la perfección en la dirección de la orquesta y realizó la respuesta que el público porteño le brindó. En otros números se comentó la visita de Gregor Fitelberg, conduciendo la orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal en el Teatro San Martín y la de Leopold Stokowsky.

Siguiendo con el espacio dedicado a los directores de orquesta, cabe mencionar la

²¹ Ibidem. El énfasis es nuestro.

²² *La Mujer*, Año IV, N° 44 (febrero de 1940), pp. 54-55; Año IV, N° 46 (abril de 1940), p. 50.

²³ *La Mujer*, Año IV, N° 48 (junio de 1940), p. 50.

²⁴ *La Mujer*, Año IV, N° 49 (julio de 1940), p. 59. El estreno se realizó el 4 de agosto de 1940 en el Teatro Ateneo de Buenos Aires con la participación de los mencionados, según consta en el catálogo elaborado por Mansilla (2005). La autora agrega que la obra fue dedicada a Juan José Castro, según consta en el manuscrito.

creación de la Orquesta Folklórica Municipal cuya finalidad fue la de difundir y dar a conocer el repertorio 'nativo', que estuvo a cargo del compositor Juan de Dios Filiberto. Calcagno reseñó el concierto inaugural en el número de setiembre de 1939 y en su crítica utilizó valoraciones positivas hacia el repertorio nacionalista que asoció con atributos de identidad. De la primera y segunda parte del programa comentó:

“Se desarrolló el programa compuesto en la primera parte con obras del cancionero *popular criollo*, de Gómez Carrillo, Chazarreta y Podestá. En la segunda parte la magnífica *Vidala santiagueña*, para cuerdas, de Gilardo Gilardi y la canción indígena titulada *Suray surita*, de Manuel José Benavente; cerrando esta parte algunas expresiones populares porteñas: un tango de Laurenz, un vals de Aieta y una ranchera, como demostración del cancionero de la ciudad [...]”.²⁵

Calcagno acentuó los comentarios elogiosos sobre la última parte del programa en el que se incluyeron las obras centrales que conforman el canon del nacionalismo musical argentino:

“[...] Pero donde se advirtió la jerarquía que alcanza ya nuestro cancionero fue en la tercera parte dedicada a las estilizaciones, a través de obras de Filiberto, con su delicado *Clavel del Aire*; *Canción del carretero*, de López Buchardo; *Vidalita*, de A. [Alberto] Williams y la emotiva y graciosa *Serie argentina*, de Gilardo Gilardi. [...] [La orquesta] obedeció a su director con comprensión y disciplina, integrada por jóvenes instrumentistas e inteligentes, que ejecutan con cariño esta música tan nuestra, que nos da un sello personalísimo, de nacionalidad ante el mundo”.²⁶

La tensión 'nacionalismo-universalismo' atravesó también el panorama de la composición musical. Encontramos críticas de conciertos donde se presentaron obras de compositores miembros de la Sociedad Nacional de Música, que también ejercieron tarea docente en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico y algunos de ellos, desempeñaron cargos jerárquicos en el Consejo Nacional de Educación o en otras instituciones musicales de prestigio como el Teatro Colón.²⁷ Conformaron este grupo

²⁵ Cursiva en el original. *La Mujer*, Año IV, N° 39 (septiembre de 1939), p. 58.

²⁶ Ibidem. El énfasis es nuestro.

²⁷ Es el caso de Athos Palma, quien por esta época se desempeñó como profesor de Armonía en el

Athos Palma, Alfredo Pinto, Constantino Gaito, Floro Ugarte, José Gil, José André, Emilio Dublanc, entre otros. La crítica a estos compositores que utilizaron el cancionero criollo como material compositivo fue siempre elogiosa, tanto en los aspectos técnicos como estilísticos y estéticos. Desde la columna se abogó por la incorporación de estos materiales en obras que la autora denominó 'estilizaciones'. Nos detenemos en la crónica del estreno del oratorio *San Francisco Solano* de Constantino Gaito, en el Teatro Colón, publicada en el número de diciembre de 1940. Su lectura no deja dudas sobre la adscripción de Calcagno a la estética musical 'nacionalista' y asimismo nos reenvía a otro discurso crítico, hegemónico, en la configuración del campo del 'nacionalismo musical argentino', el del crítico Gastón Talamón. Escribió la autora:

“Constantino Gaito, el enjundioso compositor, cuya vasta obra lo tenía colocado en el pináculo de los valores locales, se consagra con este magnífico oratorio, estrenado en el Teatro Colón, como una de las figuras mundiales, por la calidad y estructura de esta obra. [...] Gastón Talamón, el entusiasta y talentoso conferencista y escritor, cuya prédica nacionalista, desde la alta tribuna crítica del diario “La Prensa” dispensara con tenacidad la semilla de la conciencia *autóctona*,²⁸ tuvo a su cargo la descripción literaria de la obra civilizadora de San Francisco Solano y el escritor Viale Paz agregó los versos; unos de su creación y otros recopilados del cantar popular”.²⁹

En enero de 1941, la autora comentó un concierto realizado en la Asociación Argentina de Compositores –anteriormente, Sociedad Nacional de Música–³⁰ en el que se presentó la producción de lo que denominó “la nueva generación de compositores argentinos”. Ubicó en ese grupo a Héctor Iglesias Villoud, Pascual Grisolia, Lucio Goldberg, Ángel Lasala y Roberto García Morillo.³¹

A la difusión de los Conciertos de la Nueva Música y del Grupo Renovación se asignó también un espacio destacado. Encontramos reseñas de obras de los compositores que conforman el colectivo, en presentaciones individuales y en los conciertos que, a inicios

Conservatorio Nacional, inspector de música en el Consejo Nacional de Educación y en el Teatro Colón, en distintos cargos del directorio, incluido el de director general entre 1934 y 1937.

²⁸ Destacado en el original.

²⁹ *La Mujer*. Año VI, N° 54 (diciembre de 1940), p. 54.

³⁰ La Sociedad Nacional de Música adquirió la personería jurídica en enero de 1940 y desde esa fecha cambió su nombre a Asociación Argentina de Compositores (García Muñoz, 1988: 149).

³¹ *La Mujer*, Año VI, N° 55 (enero de 1941), p. 43.

de la década de 1940, se realizaban mayormente en el Teatro del Pueblo.³² Como describe Corrado (2010), la producción de las agrupaciones musicales modernizadoras que en la década de 1930 se desarrollaba en Amigos del Arte, se trasladó a la nueva institución.

En los comentarios de cada concierto, Calcagno reafirmó su gusto por las obras cuyos planteos estéticos concuerdan con los del llamado 'nacionalismo musical' y manifestó su desacuerdo con aquellas en las que el compositor encontró otras soluciones, tanto estilísticas como estéticas, alejadas de las sonoridades autóctonas. En noviembre de 1939, comentó el concierto dirigido por el director alemán Erik Kleiber, en el cierre de la temporada del Teatro Colón. En el mismo se estrenaron dos obras de compositores argentinos: el poema sinfónico *El Ombú*, de Ricardo Blamey Lafone, y la sinfonía *Por los campos*, de Juan José Castro. De esta obra Calcagno escribió:

“Si como director e intérprete merece Juan José Castro los más grandes elogios, esta su nueva obra, defraudó lo que se hubiese deseado de él, en la orientación emprendida en su *Sinfonía argentina*, que con tanto acierto empleó motivos autóctonos, construyendo una de sus obras más personales; pero en esta obra malgastó la *originalidad* de su construcción y el conocimiento de *compositor e instrumentador* en ideas impersonales influenciado por Prokofieff, faltando en ella inspiración y sensibilidad, pintándonos un campo árido y ajeno a nuestra idiosincrasia. Es de desear que Juan José Castro emplee su talento en engrandecer nuestro acervo nativo, llevándolo como lo manifestara en una oportunidad, a las grandes formas musicales”.³³

De otra crónica, en este caso de un concierto de la cantante Clara Souvirón –alumna de la soprano María de Pini de Chrestia– en el que estrenaron cuatro canciones de Carlos Guastavino, seleccionamos el siguiente comentario:

“La primer[a] parte del programa la consagró a los franceses, con obras de Fauré, Widor y Saint-Saëns, y la segunda a obras argentinas y españolas, siendo representadas por Amadeo Vives y Granados, los iberos, y por el joven compositor argentino Carlos Guastavino, creador

³² Fundado y dirigido por Leónidas Barletta (Corrado, 2010).

³³ Las cursivas están en el original. *La Mujer*. Año IV, N° 41 (noviembre de 1939), p. 53.

local que comenzó su novísima carrera, con un meritorio triunfo adjudicado a su *Canción del estudiante*, y que sigue tesonero su camino, evidenciando hasta ahora sinceridad en su obra, no dejándose subyugar por los *inskys*".³⁴

Es necesario en este punto retomar la noción de mediación que planteáramos y subrayar la pertenencia de la redactora al campo, no solo en su condición de crítica musical sino como compositora que, al igual que sus pares, encontró soluciones técnicas y estéticas a la tensión nacionalismo-universalismo, las que fueron valoradas de manera dispar por la crítica especializada. Si reconocemos que durante la década de 1930 se consolidaron estrategias de ampliación de las ideas que sustentaba el nacionalismo –tanto político como cultural– hacia las clases medias, sobre todo por la acción de los medios masivos de la época –la radio, el cine y la prensa periódica–, se comprende la función que cumple una sección como “Música e intérpretes” en una revista para la familia. Calcagno, en su columna mensual de crítica musical, también aportó a las estrategias mencionadas para la difusión y aceptación del llamado ‘nacionalismo musical’.³⁵

3.4.- “Se han unido en matrimonio...” Crítica musical y género

3.4.1.- “Joven y eximia...”

La lectura detallada de “Música e intérpretes” nos confirma lo que ya mencionamos con relación a la progresiva profesionalización de la labor periodística en los medios gráficos, que va desde el autodidactismo de inicios de siglo hasta la especialización de la tarea, hacia las décadas de 1930 y 1940 (Eujanian, 1999). Calcagno escribió sus crónicas haciendo apreciaciones técnicas, estilísticas y estéticas, tanto de las obras como de los compositores, los intérpretes, los detalles de la realización del concierto y las respuestas del público. También comentó la labor de directores de orquestas y coros, festivales, asociaciones y mecenas. Utilizó conceptos precisos del análisis musical y en todos sus textos hubo lugar para el comentario de aspectos tanto técnicos como interpretativos. Como vimos en la sección anterior, Elsa escribió sobre la disputa de esos años: la tensión nacionalismo-universalismo. Y no ocultó su interés y su

³⁴ *La Mujer*. Año VI, N° 55 (enero de 1941), p.44. Cursiva en el original.

³⁵ Agradecemos a Eliana Monteiro da Silva la lectura y comentarios de una versión abreviada de este capítulo en el Congreso Argentino de Musicología 2021 y sus aportes para el refuerzo de la hipótesis planteada.

entusiasmo por las composiciones que incorporaron materiales 'nativos' a sus obras.

La lectura de cada una de las notas de Calcagno en *La Mujer* nos convocó a revisar si hubo asociaciones entre su discurso sobre la música y el género, entendido como categoría de análisis histórico y en la senda de los estudios musicológicos que exploran esta relación (Scott, 1986; McClary, 1991). Surgió un interrogante mayor al preguntarnos si había escrito sobre los géneros musicales, las tradiciones interpretativas de determinados instrumentos, los roles dentro del campo musical, entre otros aspectos, en relación con estereotipos de 'lo femenino' y 'lo masculino'. A lo largo de los cuatro años de la aparición de su columna presentó a innumerables mujeres intérpretes de las que valoró rigurosamente sus cualidades técnicas e interpretativas, los repertorios que abordaron y las tradiciones en las que se formaron.

Dice de las intérpretes:

“*Edith Calderón*. En su último recital, esta joven y eximia violinista ha demostrado, una vez más, los frutos que se extraen de una labor consciente, puesta al servicio de las dotes naturales. Pues además de ser Edith Calderón, una artista innata, es estudiosa y tiene respeto por el público que ha de escucharla, dándole a él lo mejor de sí misma [...]”.³⁶

“[...] *Delia Sacerdote*, [pianista] fiel a su arte, pero lamentable cambio el suyo, al abandonar una escuela tan afín a su espíritu y a su figura exquisita de mujer [...]”.³⁷

“[...] *Almah Melgar*. Esta joven y eximia pianista, que figura entre las primeras ejecutantes de la joven generación, volvió a hacerse oír en un recital de serio compromiso, a través de un programa compuesto por obras que en la literatura pianística son la cumbre y que requieren las más altas cualidades, para ser interpretadas a conciencia [...]”.³⁸

“*Cora Aguirre Achával*. Su recital de piano en el Odeón. Un paso más hacia la meta consagratória ha dado esta joven e inteligente música.

³⁶ *La Mujer*, Año IV, N.º 40 (octubre de 1939), p. 54.

³⁷ *La Mujer*, Año IV, N.º 41 (noviembre de 1939), pp. 52-53.

³⁸ *La Mujer*, Año IV, N.º 42 (diciembre de 1939), p. 59.

Pianista de medios positivos en cuanto a técnica, esta se pone al servicio de un programa de dificultades diversas [...]”.³⁹

“*María Herminia Antola. Su recital de guitarra en el Teatro del Pueblo.* El último recital para obras de este instrumento lo ofreció esta joven y exquisita artista a obras de Indoamérica [...] instrumentista de técnica de vastos recursos, de temperamento sensible y comprensivo, de cultura musical amplia [...]”.⁴⁰

Dice de los ‘maestros’ y sus ‘discípulas’:⁴¹

“*Haydeé Ferrero. Esta joven pianista se presentó nuevamente con un programa de gran compromiso en lo que respecta a la faz técnica y espiritual de las obras, demostrando el resultado de lo que se consigue con el estudio concienzudo, puesto al servicio de dotes innatas.* Haydeé Ferrero es una pianista naturalmente virtuosa, y une a ello la fortuna de *ser guiada desde sus primeros pasos, por un talentoso maestro argentino: Eduardo Melgar, el cual posee una escuela pianística de alta calidad [...]*”.⁴²

“*Celia M. Denevi. [...]* presentóse *esta joven pianista, alumna de Aldo Romaniello.* Por primera vez afrontó la responsabilidad de un programa íntegro, [...] evidenciando ponderables condiciones artísticas y una serenidad que mucho la ayudará a demostrar en público la potencialidad de su temperamento [...]”.⁴³

“*Germán de Elizalde, Esther Plotkin, José María Castro y la Orquesta Filarmónica de la A.P.O. [...]* Este recital contó con la participación de un *distinguido músico y profesor de canto, Germán de Elizalde, con una de sus más talentosas alumnas, la conocida cantatriz Esther Plotkin [...]*”.⁴⁴

³⁹ *La Mujer*, Año VII, N° 72 (junio de 1942), p. 42.

⁴⁰ *La Mujer*, Año VII, N° 68 (febrero de 1942), p. 40.

⁴¹ Es útil la noción de “linaje pedagógico” propuesta por Kingsbury con relación a la pertenencia de un instrumentista a una línea ascendente o descendente de instrumentistas que se prestigian mutuamente. Asimismo, está estudiado ampliamente el tema de la enseñanza pianística y las escuelas pedagógicas antagónicas en Argentina por Dora de Marinis. Para ampliación sobre este tema, véase Lobato (2012: 222-224).

⁴² *La Mujer*, Año IV, N° 41 (noviembre de 1939), p. 52-53. El énfasis es nuestro.

⁴³ *La Mujer*, Año IV, N° 44 (febrero de 1940), p. 55. El énfasis es nuestro.

⁴⁴ *La Mujer*, Año IV, N° 42 (diciembre de 1939), p. 59. El énfasis es nuestro.

“*La pianista Alicia Ravazzini. De la escuela superior de piano del joven e inteligente profesor Aldo Romaniello, han surgido excelentes concertistas, agregándose a estas esta joven ejecutante, que evidenció una seria preparación musical e innatas condiciones artísticas*”.⁴⁵

Son muchas las intérpretes que Elsa presentó en cada número de su sección. Además de valorarlas, las describió como: jóvenes, eximias, artistas innatas –pero al mismo tiempo, estudiosas–; con ‘exquisita figura de mujer’ y de temperamento ‘sensible y comprensivo’. Asimismo, agregó un calificativo novedoso, el de ‘trabajadora’ sumado a la condición de artista de la pianista Helena Larrieu:

“[...] estando Helena Larrieu en la parte que le correspondía como intérprete, a la altura de sus antecedentes de *estudiosa y artista trabajadora y bien dotada*. [...]”.⁴⁶

En otros textos más extensos se encuentran imágenes asociadas a las mujeres músicas, que remiten a un tópico muy estudiado por los feminismos y que la musicología de género ha descripto extensamente. Por caso:

“*Bettina Rivero. Entre las pianistas uruguayas, esta joven pues es casi una adolescente, figura como uno de los valores más completos del arte pianístico rioplatense. Sus condiciones innatas, de técnica y asimilación espiritual, unid[as] a un temperamento angelical, de una pureza extraña en la época turbulenta que vivimos, hacen de Bettina Rivero, una artista, que nos recuerda por momentos, esas estampas tan difundidas de la famosa Santa Cecilia* [...]”.⁴⁷

En palabras de Elsa, la pianista Bettina Rivero reunía todos los atributos que una mujer artista dedicada a la música ‘de conciertos’ podía poseer y que garantizaban su asociación con la imagen de mujer-virgen. Bettina era aún adolescente, angelical, de imagen pura y semejante a Santa Cecilia, patrona de la música y de los músicos en la liturgia católica. En el otro extremo, las cantantes líricas fueron las más expuestas a su asociación con la exhibición del cuerpo y su vinculación con la prostitución (Green, 2001).

⁴⁵ *La Mujer*, Año VII, N° 71 (mayo de 1942), p. 38. El énfasis es nuestro.

⁴⁶ *La Mujer*, Año IV, N° 44 (febrero de 1940), p. 54. El énfasis es nuestro.

⁴⁷ *La Mujer*, Año IV, N° 45 (marzo de 1940), p. 9.

Veamos en este caso:

“*Esther Duce*. [...] La Asociación Renacimiento ofreció un recital de canto de esta joven y bien dotada cantante. Su mejor cualidad reside en un órgano vocal de extenso registro y de bello timbre, y *recalco lo de mejor cualidad*, porque es inconcebible un cantante sin voz, por más que otras dotes lo adornen. Pero Esther Duce, además de su grata voz, es culta e inteligente, y maneja con excelente escuela, el delicado instrumento que es la voz. Une a una sensibilidad artística refinada, temperamento comunicativo y una cabal interpretación de la época y autor, y se compenetra hondamente del sentido literario y musical de lo que canta [...]”.⁴⁸

Calcagno destacó que la mejor cualidad de un cantante –“un”, en masculino, aunque se refirió a Esther– era poseer un órgano vocal de extenso registro y de bello timbre, y consideró que era la cualidad imprescindible “por más que otras dotes la adornen”. El estudio de la crítica musical de entre siglos en un semanario homónimo, *La Mujer. Álbum Revista* (1899-1902), demuestra que la atención se concentraba sobre la boca, los ojos y el cuerpo de las cantantes líricas y lo que su presencia en el escenario provocaba en los espectadores varones (Dezillio, 2012b). Calcagno pareció alertarnos sobre consideraciones semejantes que seguían apareciendo en las críticas sobre las cantantes líricas a fines de la década de 1930.

3.4.2.- “Estudiosa y trabajadora”, “talentoso y consagrado”

Calcagno dedicó mucho espacio a comentar sobre compositores y compositoras, su tarea como creadores e información muy calificada sobre las obras. Nos preguntamos si asoció estereotipos de género con la tarea de componer, como una actividad que históricamente se consideró propia de los músicos varones (Ramos, 2013). La relectura de “Música e intérpretes” a partir de esta pregunta nos revela cómo presentó a quienes se dedicaron a la creación musical, cómo adjetivó a quienes llevaron adelante esta actividad, cómo calificó a los compositores y a las compositoras. Finalmente, qué valoración hizo de sus obras. Coincidimos con lo planteado por Romina Dezillio con relación a las diferencias en la actividad de componer, según la realice un varón o una mujer, las que se asocian a estereotipos y expectativas de realización diferentes para

⁴⁸ *La Mujer*, Año VII, Nº 68 (febrero de 1942), p. 40. El destacado consta en el original.

varones y mujeres músicos, propios de la época estudiada (Dezillio 2012a; 2017b).

Respecto del concierto brindado por la cantante María Pini de Chrestia en Amigos del Arte, en octubre de 1939, Elsa dedicó unos párrafos a las creadoras:

“La tercera [parte], dedicada a autores italianos, nos ofreció dos novedades de las compositoras *Bárbara Giuranna* y *Elsa Olivieri Sangiácomo*; de la primera, un *lied* titulado *Canto árabe*, canción inspirada en el folklore árabe, se pudo advertir a una compositora seria; la canción es expresiva, demostrando en su apasionada emotividad, toda el alma itálica, sin perder su carácter oriental [...]. En cuanto a la canción *Cantare campagnolo*, de *Elsa Olivieri Sangiácomo*, no satisfizo la expectativa creada en torno de una compositora, que fue esposa de uno de los más grandes compositores italianos, *Ottorino Respighi*. La obra se resentía en cuanto al carácter de la misma; siendo italiana por su título e intención, se advertía reminiscencias sudamericanas [...]”.⁴⁹

El comentario de Calcagno mostró la insatisfacción de las expectativas hacia la compositora italiana, en tanto su obra no cumplió con lo esperado por la cronista, pero no pudo evitar relacionar su figura con la de su esposo, el compositor consagrado Ottorino Respighi.

En gran cantidad de reseñas mencionó a compositores argentinos y sudamericanos que visitaron Buenos Aires y a sus obras. Nos interesa leer como fueron presentados por Calcagno. De Juan José Castro expresó que es “talentoso compositor y director de orquesta”, [...] “músico completo, su carrera artística refleja el estudio puesto al servicio de una gran inteligencia, selecto espíritu y un temperamento de artista innato”.⁵⁰ Lorenzo Fernández es “prestigioso compositor brasileño”, también “hábil e inspirado”,⁵¹ así como Umberto Allende es “talentoso compositor chileno”.⁵² En otros números encontramos al “joven y bien dotado compositor Héctor Iglesias Villoud”; Alberto Ginastera, “otro de nuestros jóvenes autores de positivo talento”; Adolfo V. Luna, “compositor serio” y Constantino Gaito, “el enjundioso maestro”.⁵³ Se agregan comentarios sobre el “eximio

⁴⁹ *La Mujer*, Año IV, N° 40 (octubre de 1939), p. 52.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, p. 54.

⁵³ *La Mujer*, Año IV, N° 47 (mayo de 1940), p. 54.

compositor Armando Schium”,⁵⁴ “Alejandro [Inzaurraga], conocido e inteligente compositor”,⁵⁵ y Pascual de Rogatis, como integrante del “enjundioso grupo de compositores”.⁵⁶

Dedicó párrafos más extensos a Gilardo Gilardi, en el concierto del estreno de su poema sinfónico *Gaucha (con botas nuevas)*. Expresó: “Este músico argentino, joven aún, ocupa un lugar preponderante en el arte de su patria. Poseedor de una sólida preparación técnica, une a la ciencia, dotes innatas de creador y exquisita sensibilidad de artista, [...]”. Y más adelante, afirmó: “De inventiva personal, sus temas cautivan por la belleza y emotividad, aunada a la más sólida construcción [...]”.⁵⁷

Valorando nuevamente el aspecto constructivo en la tarea del compositor, destacó a Athos Palma:

“Entre los músicos argentinos, se destaca por su obra constructiva *Athos Palma*. Músico de sólida cultura, es un compositor serio e inspirado siendo de mencionar con elogio, las obras basadas en el cancionero argentino que reúnen en sí, además del sabor racial auténtico la enjundiosa construcción técnica. Pero donde Athos Palma se eleva a la máxima jerarquía es como maestro [...]”.⁵⁸

En los textos de Calcagno los compositores varones fueron mencionados como talentosos, completos, de una gran inteligencia, selecto espíritu y artistas innatos. También prestigiosos, hábiles e inspirados, jóvenes y bien dotados, aunque algunos – los de mayor edad– eran eximios y enjundiosos. Solo algunos alcanzaron la mayor valoración por la sólida construcción de su obra.

“Música e intérpretes” presentó a gran cantidad de compositoras, de las que se reseñaron conciertos con sus obras, entre ellas: Celia Torrá, Isabel Aretz, Irma Williams, la misma Elsa Calcagno, de las que se destacó el talento, su sólida cultura musical, el ser estudiosas, entre otras virtudes. De la producción de las compositoras mencionadas, merece que nos detengamos en la gran cantidad de obras que se compusieron para el repertorio escolar, siendo Calcagno una prolífica autora en este campo. Como destaca

⁵⁴ *La Mujer*, Año VII, N° 71 (mayo de 1942), p. 38.

⁵⁵ *La Mujer*, Año VII, N° 72 (junio de 1942), p. 42.

⁵⁶ *La Mujer*, Año VII, N° 71 (mayo de 1942), p. 38.

⁵⁷ *La Mujer*, Año IV, N° 47 (mayo de 1940), p. 54.

⁵⁸ *La Mujer*, Año IV, N° 41 (noviembre de 1939), p. 52.

Mansilla (2005) y ya mencionáramos, el estudio de su catálogo parece revelar una finalidad pedagógica, tanto en el ámbito de la enseñanza formal como en el ámbito de conciertos y otros circuitos de difusión de las obras. Por ejemplo, se lee en una nota de 1940:

“A. A. de Música de cámara, admirable exponente de arte musical escolar. El concierto de clausura del ciclo de conciertos del año 1939 de la A. A. de Música de Cámara fue el broche de oro de una temporada de recitales ofrecidos por esta empeñosa institución, en que la superación fue su norma. La faz del arte musical escolar estuvo representada por comedias y canciones en que difícilmente se hallan palabras de elogio, por cuanto cada uno en su medio, expuso lo mejor. [...] las niñas de la Escuela N.º 2 del Consejo Escolar XVIII interpretaron con bella afinación, sentido musical y comprensión del argumento, en cuanto a expresión y movimientos, la comedia musical infantil *Boda en el jardín*,⁵⁹ siendo de destacar la labor de las solistas Elena Pérez, Aurora Aloí y Sara Fernández, las cuales, poseedoras de un órgano vocal de timbre puro y agradable estuvieron a la altura de su misión”.⁶⁰

En el mismo concierto se presentaron obras iniciales de la compositora María Elena Sofía:

“[...] Se interpretaron dos rondas de una joven y novel autora, señorita María Elena Sofía, la cual demuestra en estos sus primeros trabajos infantiles, innatas condiciones de compositora; sus rondas tienen frescura y gracia y musicalmente muy bien interpretado el texto literario; se titulan *Las pequeñas niñas* y *Los negritos coloniales*. Estas rondas fueron presentadas con la intención requerida, en cuanto a lo que corresponde a musicalidad y acción, siendo muy aplaudidas [...]”.⁶¹

Las compositoras mujeres que aparecieron tímidamente en los primeros textos de Elsa de 1939 y que no cumplieron con sus expectativas, fueron ocupando mayor espacio y haciéndose visibles, con valoraciones como músicas trabajadoras, estudiosas, de

⁵⁹ *Boda en el jardín* (ca. 1939), comedia musical infantil compuesta por Elsa Calcagno y textos de Julia Bustos. Estrenada en noviembre de 1939 en el Teatro Nacional de Comedias, según catálogo de Mansilla (2005).

⁶⁰ *La Mujer*. Año IV, N° 44, (febrero de 1940), p. 54.

⁶¹ *Ibidem*. Ignoramos si guardaba algún parentesco con el compositor Pedro Sofía.

talento innato, frescura y gracia, pero también poseedoras de sólida cultura musical y de la totalidad de los recursos de la técnica. Se mencionaron concursos, conciertos de homenajes y premios de los que las compositoras fueron acreedoras. Una reseña que se destaca es una de las tantas en las que se describe la actividad como violinista, compositora, directora de orquesta, coros y gestora de instituciones musicales femeninas, de Celia Torr . Para el año 1939, ella era considerada por su colega Elsa Calcagno, la mujer compositora más importante de todas sus contemporáneas:

“*Celia Torr . Asociación Sinfónica femenina y coral.* Hablar de la labor profesional y musical de Celia Torr  es repetir una vez más las innumerables y bien merecidas ponderaciones, a la[s] cual[es] su gran talento la ha hecho acreedora. Destacada catedrática, violinista, compositora y directora de orquesta y coros, es la figura musical de entre las mujeres, más completa de nuestro país. Queda ya grabado en letras de oro tan ejemplar existencia; dedicada al arte de la música. Ofreció en la Asociación de la cual ella es el *alma* un interesante concierto vocal con el coro estable de la institución, integrado en su mayoría por estudiosas músicas, de reconocida inteligencia, páginas corales de valor, inspiradas en nuestro cancionero, trabajadas en su faz constructiva con pulimento, tanto en lo que concierne al sentido emotivo, como en el técnico, siendo de destacar la titulada, *Tropilla de estrellas* para voces mixtas y a capella de Celia Torr ;⁶² *Noche en la pampa*, de Gilardo Gilardi, obra difícil de escritura densa, con menos inspiración que otras bellísimas de este gran compositor, y *Que no me digan*, de Ana Carrique. La nota sobresaliente de este recital fue la inclusión de dos páginas vocales a dos voces, del gran compositor chileno que es ahora nuestro huésped; *P. Humberto Allende* junto con *Villalobos* el brasilero y su compatriota *Enrique Soro*, forman el trío de compositores latinoamericanos más universalmente conocidos. [...]. El coro bajo la dirección de Celia Torr  se desempeño con las cualidades ya evidenciadas anteriormente, buena afinación, disciplina y belleza de matiz”.⁶³

3.4.3.- Noticias sociales

⁶² *La Mujer*. Año IV, N  39, (setiembre de 1939), p. 59. Esta obra es homónima de la canción de  ngel Lasala –el primer número de *Canciones argentinas* para canto y piano (1936) que obtuviera el Premio Municipal en 1938–. Basada sobre poema del uruguayo Fernán Silva Valdés (M endez, 2001: 31).

⁶³ *Ibidem*.

“*Almah Melgar y Carlos Larrimbe*. Se han unido en matrimonio dos simpáticas y prestigiosas figuras de nuestro ambiente artístico y musical. *Almah Melgar*, culta y estudiosa música, pianista de técnica pulcra y sólida escuela y de delicado temperamento, y *Carlos Larrimbe*, novel compositor, en cuyas condiciones para la creación musical, se fundan promisorias realidades. Es organista de la Iglesia del Salvador y catedrático de música en las escuelas secundarias del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública”.⁶⁴

El aviso de un acontecimiento social aparecido en junio de 1942 parece ajeno a la sección de crítica musical; sin embargo, no lo es. Probablemente no se recibió como fuera de contexto o fruto de la confusión del editor del número, sino como una buena noticia dentro del ambiente musical de Buenos Aires. Se celebraba un matrimonio entre la joven pianista –que casi siempre es mujer y además culta, estudiosa y de delicado temperamento, como aquí se la describe– y el novel compositor –que mayormente es varón y con condiciones para la creación musical–. La imagen de un matrimonio feliz e ideal, garantía de felicidad en la conjunción de la vida cotidiana y el mundo musical en el que viven los protagonistas, nos llega como representación de una época pasada, pero cuyas significaciones acerca de las prácticas musicales de las mujeres –y de los varones– se mantienen con vigencia hasta el presente.

3.5.- “Digno homenaje...”. El *Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina*

El número de setiembre de 1942 nos tenía reservada una sorpresa. La sección habitual, de una o dos páginas de extensión, se amplió a tres. Gran parte del espacio estuvo dedicado al comentario del *Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina*, concierto realizado el 3 de setiembre en el Salón de Actos del Consejo de Mujeres, organizado por la Asociación Argentina de Música de Cámara. Hasta lo que conocemos, no se tenían datos de este concierto ya que no aparece mencionado en la historiografía de la música argentina de conciertos ni en trabajos más recientes que relevan crítica musical especializada. En el primer párrafo se expresó que la sala estuvo colmada y que “[...] se rindió un digno y justiciero homenaje a la mujer y en el que se interpretaron obras –casi todas nacionales– de quince destacadas compositoras

⁶⁴ *La Mujer*, Año VII, N° 72, (junio de 1942), p.42.

argentinas”. Sabemos que en 1937 se había realizado el Salón Nacional de Música Argentina –también mencionado como Primer Salón Nacional de Música– y que hubo una segunda edición, en 1938. Cabe aclarar que la creación del Primer Salón Nacional fue estimulada por la Sociedad Nacional de Música presidida por esos años por el compositor Athos Palma y llevado a cabo por la Dirección Nacional de Bellas Artes.⁶⁵ Sobre el concierto aquí estudiado, tanto la organización como el programa estuvieron a cargo de la propia Calcagno, tarea que realizó con éxito y “dando una nota de gran compañerismo”.⁶⁶ Participaron intérpretes muy destacados de la época como los pianistas Lydia Latzke y Yascha [Yasha /Jasha o Jacha] Galperín, la cantante Esther Duce y la Orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal, dirigida por Bruno Bandini. El concierto fue emitido en el país y en el extranjero por Radio del Estado.

3.5.1.- Las críticas

Entendemos que, por ser la organizadora del concierto, Elsa decidió no asumir los comentarios y cedió la palabra a otros colegas, críticos musicales de peso en la prensa periódica porteña. El *Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina* fue relatado por críticos varones que no ahorraron elogios, pero tampoco su visión acerca del rol de la mujer argentina, en los primeros años de la década de 1940.

Pedro Sofía, en esos años presidente de la Asociación Argentina de Música de Cámara, institución organizadora del concierto, lo presentó con palabras de valoración hacia las compositoras, sus elecciones estéticas y la actividad que realizaban, sin dejar de vincularlas con las ideas de “Dios, patria y hogar”, imperantes en la época. Extraemos algunos párrafos de su presentación:

“Un motivo de arte nos congrega hoy en esta reunión, para tributar a la mujer compositora argentina, el homenaje de admiración y de respeto que merece. La asociación que me honro presidir se siente orgullosa al organizar y auspiciar con todo entusiasmo el “Primer Salón [Femenino] de la Creación Musical Argentina” que por primera vez se realiza en el país, porque entiende que: ‘la grandeza de una nación no solo reside en la riqueza de sus campos y del ganado; ella reside también en la cultura general de los hijos que la pueblan’”.⁶⁷

⁶⁵ Para más datos acerca del llamado Primer Salón Nacional de Música, véase Glocer (2017).

⁶⁶ *La Mujer*, Año VIII, N° 76 (septiembre de 1942), p. 42.

⁶⁷ *Ibidem*. El entrecorillado está en el original. Nótese que Sofía omitió el término “femenino” en la

Y agregó acerca de las compositoras y la tarea de componer:

“Bueno es señalar, el gesto simpático de estas cultoras inteligentes del bello arte sonoro que hoy presentamos; todas sin excepción, se inspiraron para componer la mayoría de sus obras, en la fuente más pura y cristalina de nuestro folklore, que es la reliquia musical del pasado”.⁶⁸

Para Sofía, la actividad de componer y el rescate de la tradición como necesaria obra patriótica se dieron en total sintonía con el lugar hegemónico que ocupó dentro del campo musical el nacionalismo, como opción estética y como sustrato ideológico. Para finalizar, se sinceró con el auditorio y expresó:

“Señores: deseo aprovechar esta oportunidad, para expresar una vez más mi pensamiento con respecto a la mujer. La mujer culta, de espíritu sano, alma noble y corazón generoso, simboliza el futuro y grandeza de la Patria. La mujer cuando niña, es una esperanza, ilusión. Cuando joven, poesía, amor. Cuando anciana, cariño, veneración. La mujer es la que educa a los hijos, señalándoles el buen camino; es también para el hombre, el más valioso y eficaz auxiliar en su papel en la vida. Es la mujer lo más noble, lo más sublime; es la que lleva el santo nombre de madre, que significa: Fe, Virtud y Abnegación. Cantemos pues a la mujer virtuosa un Himno de bendición y de recuerdo eterno”.⁶⁹

Las palabras de Pedro Sofía no dejan dudas acerca de que el concierto tuvo como finalidad la de rendir homenaje a “la mujer compositora argentina” y que fue el primero de estas características en el país en reunir obras de creadoras mujeres. Aunque se extendió en apreciaciones acerca de la estética de las obras –la mayoría inspiradas en el folclore nacional argentino–, destacamos el uso de la categoría “mujer compositora argentina”. Si consideramos que fue realizado en el Consejo de Mujeres –sala de actividad regular en el medio local–, en el que participaron intérpretes de reconocida actuación en Buenos Aires, que contó con gran cantidad de público y que tuvo repercusiones en la prensa, podríamos afirmar que se trató de un concierto que reunió características de un acontecimiento profesional. Pilar Ramos afirma que la cuestión de la profesionalidad es central para el estudio de la historia de las mujeres músicas y que

denominación del concierto.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem.

es necesario atender a las diferencias, con respecto a la actividad de componer de los músicos varones, para no reducir su estudio al agregado de nombres propios que compensen las ausencias en la historiografía (Ramos, 2013 :213-215).

A continuación, apareció el artículo firmado por Gastón Talamón quien fue presentado como: “Don Gastón O. Talamón. Eminente escritor, musicólogo y crítico de música del diario *La Prensa*”. Su inclusión en “Música e intérpretes” seguramente garantizó la legitimación que la organizadora y las propias creadoras anhelaban.⁷⁰ Talamón informó que el concierto reunió obras de quince compositoras de distintas generaciones y realizó una crítica extensa, exhaustiva, con apreciaciones técnicas, estilísticas, estéticas y sobre cuestiones interpretativas, de gran valoración hacia todos los aspectos del concierto. A partir de sus líneas podemos reconstruir el programa que se desarrolló en tres partes con obras para piano, para canto y piano y finalizó con una obra para piano y orquesta, de la propia Calcagno. Asimismo, tomamos conocimiento de las obras ejecutadas y de los y las intérpretes que participaron.⁷¹

La crítica de Talamón fue más que halagadora y al mismo tiempo, legitimadora, dado su lugar de peso en la crítica musical de Buenos Aires de esos años. Se incluyeron dos textos más con comentarios del concierto, uno titulado “Del talentoso escritor señor Paz Noya” y el último “Del eximio compositor y profesor señor Pedro Sofía”, que merecen una lectura atenta a futuro.

Si afirmamos que accedemos a los acontecimientos del pasado solo de manera mediada, a través de representaciones, no podemos dejar de considerar quiénes son los sujetos productores de esa representación, cuáles son las opciones estéticas e ideológicas en que se sustentan, cuáles son sus prácticas representacionales (Szurmuk e Irwin, 2009). En el marco de los estudios culturales y subalternos, se considera que el que ejerce el discurso hegemónico ha articulado una práctica representacional en que se ha apropiado del “Otro”. Para el caso del “Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina” los que hablaron fueron críticos varones. “La mujer compositora argentina” es la representada por sus discursos y a quien se le tributó el homenaje de

⁷⁰ Gastón Talamón fue crítico de música y artes en *La Prensa*, en la revista *Nosotros, Músicas de América*, entre otras publicaciones. El texto mencionado parece estar escrito especialmente para esta publicación. Encontramos el anuncio del concierto en *La Prensa* (3-09-1942) y un comentario posterior sobre su realización, intérpretes y obras, de extensión breve. (4-09-1942). Queda pendiente relevar el suplemento dominical de cultura, del mismo periódico. Para profundizar en la figura de Gastón Talamón y la crítica musical, véanse Wolkowicz (2018a; 2018b) y Mansilla (2010).

⁷¹ Talamón inició su crónica mencionando la realización del Primer Salón de la Creación Musical Argentina, omitiendo en el título el término “femenino”. *La Mujer*, Año VIII, N° 76 (septiembre de 1942), p. 42.

admiración y de respeto que merecía.⁷²

3.5.2.- El programa

Como mencionamos, el concierto se desarrolló en tres partes e incluyó obras para piano, para canto y piano y finalizó con el estreno de la *Fantasía* para piano y orquesta de Elsa Calcagno.⁷³ Surgen interrogantes que podremos contestar solo parcialmente. ¿Quiénes eran las compositoras que se presentaron? ¿qué edades tenían, donde se habían formado, compartieron maestros o maestras en su formación? ¿qué recorridos habían transitado en el mundo de conciertos de Buenos Aires para el momento en que Elsa las reunió? Las preguntas que formulamos en torno a quienes fueron estas mujeres, coinciden en la finalidad de saber más sobre ellas como protagonistas, como creadoras de música y finalmente, si conformaban una red que las unía, más allá del concierto que presentamos. Por la reseña publicada sabemos que pertenecían a distintas generaciones; que algunas eran reconocidas en su camino creativo y otras, recién lo estaban iniciando. De algunas conocemos sus trayectorias y su producción; de otras, solo tenemos fragmentos, hilos sueltos que esperan ser reconstruidos.

Respecto del programa, el estudio de los títulos, el tipo de obras, la temática y la extensión –en el caso de ser fragmentos de obras mayores–, nos permite conjeturar acerca de los lenguajes y estéticas que se presentaron. De algunas obras, se cuenta con las partituras y otras, no están accesibles a la fecha. La reconstrucción del Primer Salón Femenino será un proceso de mayor alcance; mientras tanto, las páginas de *La Mujer* nos brindan mucha de la información que buscamos.

La crónica de Talamón nos permitió no solo reconstruir el programa sino conocer sus impresiones sobre lo escuchado. [Figura 7] La primera parte incluyó obras para piano de María E. Scheller, “obras de excelente escritura y elegante inspiración”; de Celia Torrá, “página sólidamente construida y muy pianística”; de Corina H. de Lima, “sabrosa y llena de gracias muy criolla”; de Silvia Eisenstein, “cuya sensibilidad sabe vibrar ante

⁷² *La Mujer*, Año VIII, Nº 76, (septiembre de 1942), p. 42. Conceptos del texto de presentación de Pedro Sofía.

⁷³ En el catálogo confeccionado por Mansilla se incluye como *Fantasía argentina*, cuya partitura está perdida. Los datos sobre la obra, lugar e intérpretes que la estrenaron, coinciden, aunque la fecha exacta del estreno según *La Mujer* es el 3 de setiembre de 1942 (Mansilla, 2005). Nuestra consulta a Flavia Carrascosa, quien accedió a los documentos y partituras del archivo personal de Calcagno para la realización de su tesis sobre Elsa Calcagno y Lía Cimaglia-Espinosa, confirmó que la *Fantasía argentina* es de la década de 1940 y que no se ha encontrado la partitura hasta el momento. Por otra parte, se recuperó el manuscrito del *Concierto en Do m para piano y orquesta* de 1934, estrenado en 1935. Al parecer, se trata de dos obras diferentes [Comunicación personal con Flavia Carrascosa; 22-09-2021].

las voces de la tierra y expresarse con sabrosa sencillez”; y de María Esperanza Pascual Navas, “del más puro estilo incaico, impresiones realizadas con emoción, con talento y con comunicativo poder de sugestión”.⁷⁴

PROGRAMA⁷⁵

I – Obras para piano

María E. Scheller [Scheller Zembrano, María H; Buenos Aires, 1917-1944)
Preludio y Burlesca, de la serie en Fa sostenido menor,
Celia Torr  [Entre Ríos, 1889; Buenos Aires, 1962]
Adagio, de la Sonata en La menor.
Corina Henríquez de Lima [s/d]
Chacarera

Silvia Eisenstein [Eisenstein, Silvia; Buenos Aires, 1917; Caracas, 1986]
Cueca y Bailecito

María Esperanza Pascual Navas [Buenos Aires, 1913-1986]
Las pirámides de Moche y Danza de las tejedoras y alfareros
Intérprete: Lydia Latzke (piano)

II – Obras para canto y piano

L a Cimaglia-Espinosa [Buenos Aires, 1906-1998]
Botoncito

Ana Carrique [Buenos Aires, 1886-1979]
Idilio

Clelia H. Troisi [s/d]
Poema de un beso

Irma Williams [Buenos Aires, s/d]
Zamba

Isabel Aretz-Thiele [San Isidro, 1909; Buenos Aires, 2005]
Vidala

Lita Spena [Buenos Aires, 1904-1989]
Bailecito

María E. [Esperanza] Zelaya Zamora [s/d]
Coplas

Ana Serrano Redonnet [Buenos Aires, 1910-1993]
Triste estoy

Magda García Robson [García Robson, Magdalena; Buenos Aires, 1916-2009]
Canción del caballito criollo

María Esperanza Pascual Navas [Buenos Aires, 1913-1986]
Canción de cuna

Elsa Calcagno [Buenos Aires, 1905-1978]
Sueños negros

Intérpretes: Esther Duce (canto) y Yascha Galperín (piano)

III – Obra para piano y orquesta

Elsa Calcagno [Buenos Aires, 1905-1978]
Fantasía

Intérpretes: Orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal – Dirección: Bruno Bandini; Lydia Latzke (piano)

Figura 7. Detalle del programa del Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina

⁷⁴ *La Mujer*, Año VIII, N  76 (septiembre de 1942), pp. 42-43.

⁷⁵ El programa se reconstruye a partir del texto de Gastón Talamón en el número referido. Las ciudades y fechas de nacimiento y fallecimiento de las compositoras fueron agregados por la autora, a partir de otras fuentes bibliográficas, aunque en algunos casos hay datos que difieren y quedan pendientes de revisión.

La segunda parte, dedicada a la canción de cámara, incluyó a once compositoras: Lía Cimaglia-Espinosa, “cuya fina sensibilidad femenina se explaya con delicadeza infinita”; Ana Carrique, quien “reafirma una ciencia muy personal y cuidada y una inspiración indoamericana expresiva”; Clelia H. Troisi, “la compositora de amplio y fogoso lirismo de siempre”; Irma Williams, “fresco sabor del terruño, sentido por un temperamento elegante”; Isabel Aretz-Thiele, “autora de una *Vidala* que no pudo ser del todo apreciada, debido a la escritura adoptada, difícil para coordinar ambos intérpretes”; Lita Spena, “asimilación muy propia de los ritmos y del carácter de nuestra música”; María E. [Esperanza] Zelaya Zamora, Ana Serrano Redonnet, Magda [Magdalena] García Robson, María E. [Esperanza] Pascual Navas y Elsa Calcagno, “de inspiración siempre expresiva y criolla de buena ley en *Sueños negros*”. De cada compositora mencionó la obra que se ejecutó y dedicó una frase, más o menos extensa, a la descripción y valoración del lenguaje y las estéticas propuestas.⁷⁶

En la última parte se estrenó la *Fantasía* para piano y orquesta, de Elsa Calcagno.⁷⁷ Fue interpretada por Lydia Latzke en piano y por la Orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal, dirigida por Bruno Bandini. Talamón escribió: “esta obra, la mejor que salió de la pluma de la compositora, consta de dos temas, sabrosamente indoamericanos, tratados en forma de variación. La orquesta suena bien y el piano se funde con acierto en el conjunto instrumental. [...]”. Destacó las interpretaciones tanto de la pianista como de la orquesta y la tarea de su director y finalizó afirmando: “el éxito de este concierto fue tan merecido como cálido”.⁷⁸

Desconocemos si hubo una convocatoria previa o selección de obras para integrar el Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina. De lo que no tenemos dudas es del rol que Elsa Calcagno ocupó en la organización de este concierto que reunió a quince mujeres compositoras, por primera vez, en un espacio excluyente de creación musical femenina.

3.5.3.- “Nuestras compositoras”

Como ya mencionamos, la organización y realización del concierto por parte de Elsa Calcagno y la Asociación de Música de Cámara Argentina revelaron una intencionalidad

⁷⁶ *La Mujer*, Año VIII, N° 76 (septiembre de 1942), pp. 42-43.

⁷⁷ Véase Nota 73.

⁷⁸ *La Mujer*, Año VIII, N° 76 (septiembre de 1942), pp. 42-43.

de mostrar en el campo de la música de conciertos de Buenos Aires la existencia de un gran número de mujeres creadoras de música y sus obras. En innumerables párrafos se destacaron la labor artística y creadora de la mujer música, aunque en tensión con enunciados que afirmaban el modelo de mujer-madre, columna del hogar y complemento del varón, como la forma de organización familiar y social hegemónica de la época. Siguiendo el planteo de Pilar Ramos (2013: 210-212) se reconoce no solo la visibilización de las compositoras sino la importancia de estudiarlas repensando el centro y los márgenes, la vanguardia y lo retrógrado, lo privado y lo público. La finalidad es reconstruir narrativas que no siguen una única dirección sino discontinuidades, retrocesos, caminos paralelos o divergentes, a los que atender en la inclusión de las mujeres en el relato histórico.

Volviendo a la crónica de Talamón, en otros párrafos mencionó que el programa presentó un panorama, aunque no completo de “nuestras compositoras”, por lo menos de calidad innegable. Informó que participaron compositoras de varias generaciones y dispares temperamentos y condiciones, lo que consideró lógico en una manifestación de esta naturaleza.⁷⁹ Señaló la ausencia de algunas destacadas como María Teresa Maggi y María Inés Gómez Carrillo, lo que entendemos como una posible inclusión o exclusión de la escena presentada, aunque no se enunciaron las razones de dichas ausencias.⁸⁰ En este punto nos preguntamos si este concierto es la puesta en acto de una red de creadoras mujeres y si es posible reconstruir un ‘canon musical femenino’. Sin dejar de considerar la crítica de la musicología feminista hacia el canon (McClary, 2002 [1991]; Citron, 1993), nos parece valioso pensar en esta representación del canon como parte de los postulados, luchas, aspiraciones y planteos teóricos formulados por los pensadores y las pensadoras de la primera mitad del siglo XX identificados con el ‘feminismo de la igualdad’ (Mill, 2005 [1869]; Friedan, 1963). Para el caso de “nuestras compositoras” es necesario articular los estudios sobre el canon musical y musicológico en el ámbito de la música académica argentina (Corrado, 2004-2005) con un estudio mayor de fuentes. Por una parte, hemerográficas y de textos que recojan los debates del feminismo local; por otra, la recuperación de las partituras, la mayoría de ellas inéditas, perdidas o de acceso muy restringido al momento de este estudio.

Sabemos que Elsa Calcagno y varias de las compositoras que se presentaron tenían

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Cabe señalar que ambas compositoras fueron incluidas en las publicaciones de partituras que realizó el diario *La Prensa*, entre octubre de 1937 y marzo de 1938. Dicha publicación incluyó obras y compositores relacionados con el Primer Salón Nacional de Música (1937) y las primeras cohortes de egresados del Conservatorio Nacional de Música. Véase Glocer (2017).

una trayectoria profesional y participaban en instituciones de formación musical, asociaciones, obtuvieron becas y premios y sus obras eran publicadas y ejecutadas en el ámbito público. De muchas otras carecemos de información suficiente para informar sobre sus biografías y trayectorias, y queda pendiente hacerlo. Desde las de mayor edad, como Celia Torr a y Ana Carrique –que superaban ambas los 50 años–; las de una generación intermedia, que transitaban entre los 30 y los 40 años, como L a Cimaglia-Espinosa, Isabel Aretz, Lita Spena, Ana Serrano Redonnet y Elsa Calcagno; hasta las más jóvenes, menores de 30 años –entre las que se encontraban María Scheller, Silvia Eisenstein, María Esperanza Pascual Navas y Magda García Robson–, parece configurarse una red de madres e hijas simbólicas, tal como las consideran algunas autoras del ‘feminismo italiano de la diferencia’ (Muraro, 1994; Cigarini, 1995). En esta línea de pensamiento, se reconoce la construcción de la madre simbólica como figura de la relación de intercambio y, asimismo, es la vía de acceso a la autoridad femenina. La madre simbólica –nunca encarnada en una madre real– funda la genealogía femenina e instituye el movimiento de mediación entre las mujeres (Cigarini, 1995: 18-21).

Finalmente, el Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina reunió a este conjunto de compositoras que no solo tenían vínculos con otros intérpretes, con asociaciones, con críticos musicales y otros agentes del ámbito público, sino que configuraban una trama que participaba activamente del campo de la música de conciertos de Buenos Aires en las décadas de 1930 y 1940. La reconstrucción del Primer Salón nos permite rehacer, también, las genealogías perdidas de “nuestras compositoras” en las que otras mujeres creadoras de música puedan reconocerse.⁸¹

3.6.- Crítica musical y escritura femenina

Escribir sobre crítica musical y mujeres es una tarea pendiente y que excede ampliamente este estudio. En nuestro medio, no se han realizado aún estudios panorámicos o historias de la crítica musical, ya sea escrita por varones o por mujeres. En los últimos años, contamos con artículos que abordan los textos de Julián Aguirre en su columna en *El Hogar* –en la década de 1920– y dos escritos de Gastón Talamón en la revista *T rrega* –en la misma época–, de autoría de Silvina Mansilla (2010; 2012). En

⁸¹ Ramos López aplica el concepto “ansiedad de la creación” para el caso de las mujeres compositoras, tomándolo de Sandra Gilber y Susan Gubar en su estudio sobre las escritoras anglófonas del siglo XIX, como contraposición al concepto de “ansiedad de la influencia” de Harold Bloom. Véase Ramos López (2013: 207-223); Gilbert, Sandra y Susan Gubar (1998 [1979]).

la misma línea en que se analiza la importancia que estos escritos tuvieron en la consolidación y la expansión del llamado ‘nacionalismo musical’ como estética legitimada para la música argentina de esos años, se publicaron recientemente dos artículos de Vera Wolkowicz sobre la escritura de Gastón Talamón en los distintos medios en los que participó, que se agregan a un estudio anterior y la edición crítica de la publicación *Música de América* (2018a, 2018b, 2012). Asimismo, son más numerosos los estudios sobre crítica cultural, entendiéndola como el campo que aloja los escritos sobre música y el telón de fondo de las discusiones estéticas e ideológicas de las décadas estudiadas.⁸²

Elsa Calcagno no fue la única que escribió sobre música en la primera mitad del siglo XX. Encontramos mujeres que escriben sobre música, con mayor o menor continuidad, anteriores, posteriores y contemporáneas a Elsa. Cada una de ellas merece un estudio de sus textos que permita ubicarlas en el contexto en el que lo hicieron y, si es posible, identificar sus rasgos particulares, su singularidad como críticas de música o de la cultura, en algunos casos. Solo mencionamos a algunas: María Bahamonde, como directora literaria del semanario homónimo *La Mujer* (1899-1902);⁸³ Ana Serrano Redonnet, en el diario *Argentino*, de La Plata, en *Cabildo* y en *Tribuna*, en la década de 1940;⁸⁴ Brígida Frías, en *El Hogar*,⁸⁵ en la década de 1950; y Zulema Rosés Lacoigne, autora de artículos y libros, además del ejercicio de la crítica musical en la radio, en las décadas de 1940 y 1950.⁸⁶

¿Cómo reflexionar acerca de la labor de Elsa Calcagno como crítica musical en su columna “Música e intérpretes” en *La Mujer*? Resulta de gran utilidad el estudio que Nayive Ananías realiza con relación a la crítica musical escrita por mujeres, en la prensa periódica brasileña. Ananías recupera la tradición teórica de los estudios literarios y el análisis de una ‘escritura femenina’ como el lugar de enunciación de lo disidente, lo contrahegemónico, lo no-masculino. Si bien sus estudios refieren a críticas musicales mujeres de música popular, constituye un aporte para este estudio. Dice:

“Es interesante singularizar a las mujeres que escriben de música popular, ya que son minoría en un entorno reglamentado por hombres. La disidencia, atributo substancial de la *écriture féminine*, no se puede

⁸² Para un detallado estado de la cuestión sobre este tema, véase Wolkowicz (2018a, 2018b).

⁸³ Para mayores datos, véase Dezillio (2012).

⁸⁴ Véase Corrado (2013).

⁸⁵ Véase Chávez (2020).

⁸⁶ Véase Dezillio (2011).

avizorar desde la globalidad de un medio de comunicación, sino a partir de individuos específicos. Aquello propiciará una lectura performativa y biopolítica respecto de la construcción de Mariza Lira, Ana Maria Bahiana y Claudia Assef como sujetos no masculinos que desplegaron una escritura insurrecta, diferente y contraria al falogocentrismo” (Ananías, 2019, 2020).

Me pregunto si la escritura de Elsa se plantea como una ‘escritura disidente’, en qué aspectos, cómo se muestra a sí misma y a sus colegas compositoras mujeres –y compositores varones–, cómo se ubica frente a su propia obra y en qué momento decide no usar su voz y cederla a otros, aún en el espacio que le es propio dentro de la publicación. En tal sentido, el recorrido por la sección nos permitió vislumbrar muchos de estos aspectos. No es posible aún afirmar o desechar algunos de los interrogantes planteados. Sabemos que Calcagno transitó el camino de la profesionalización de la crítica, ya que sus crónicas incluyeron valoraciones técnicas, estilísticas y estéticas de las obras que comentó. Con relación a la interpretación, destacó tanto los aspectos técnicos como interpretativos y nos brindó información sobre un punto central para nuestros estudios: la recepción del público.

Una y otra vez releemos cada uno de sus textos, lo que nos permite afirmar que colaboró activamente en la validación y expansión del llamado ‘nacionalismo musical’ como estética legitimada para la música académica argentina de esos años y signo de identidad nacional. En este sentido, su escritura no se presenta como disidente sino como refuerzo de las ideas hegemónicas de su época. Asimismo, observamos que dedicó cada vez mayor espacio a la inclusión de las mujeres músicas con las que compartía su actividad: las intérpretes, las compositoras, las directoras de coros y orquestas, las mecenas, las gestoras culturales, entre otras. Queda pendiente un estudio pormenorizado de cada una de ellas y de cómo fueron presentadas –y representadas– en “Música e intérpretes”.

Nos propusimos en este capítulo tercero reconstruir las relaciones que operaron en el campo musical de Buenos Aires entre 1939 y 1943, a partir de la representación que ofreció la sección “Música e Intérpretes”, escrita por Elsa Calcagno. Lo realizamos atendiendo a las tensiones en el campo específico de los directores de orquesta, los repertorios ejecutados y la producción de los compositores, considerando centralmente la pertenencia de Calcagno al mismo campo como compositora y pianista de reconocida

trayectoria al momento de escribir su columna. Lo estudiado confirmó que la mayor disputa giraba en torno a la convalidación del llamado 'nacionalismo musical' frente a estéticas renovadoras del lenguaje.

Por otra parte, nos interesó observar las representaciones de mujeres músicas y su asociación con estereotipos de género, los modos de enunciación y valoración acerca de mujeres y varones intérpretes y en el mismo sentido, de compositores y compositoras. El estudio del *Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina* nos permitió profundizar en el conocimiento del grupo de compositoras y obras que se mostraron, con el interés a futuro de reponer sus historias de vida y sus trayectorias completas. Finalmente, abordamos preliminarmente el estudio de la columna de Calcagno en el sentido de identificar particularidades de una 'escritura femenina' en la crítica musical de Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX.

Cap. 4. Mujeres músicas e imágenes

4.1.- “La mujer en la música”



Figura 8: “La mujer en la música”. *La Mujer*. Año I, Nº 6 (diciembre de 1935), p. 22

La imagen, que aparece imprevistamente y a página completa, nos revela una de las tantas representaciones del vínculo entre la mujer y la música que la publicación

construyó. El epígrafe subraya el modo habitual de valoración femenina en las primeras décadas del siglo XX: el rol 'contributivo' en la construcción del mundo, como complemento del hombre. Al mismo tiempo, con relación a la actividad musical, muestra la excepcionalidad de que mujeres músicas ejecuten instrumentos tradicionalmente asociados a intérpretes varones [Figura 8]. En el mismo texto que destaca los logros de las mujeres músicas, subyacen las ideas del feminismo de aquellos años, que son de reivindicación en términos de la igualdad: "Otra de las tantas manifestaciones de la contribución femenina en la obra social del mundo. Aquí la vemos soplar en los instrumentos vocales como lo haría cualquier hombre".¹ La medida del mundo es la que surge del varón; el mundo es normado y el modelo es masculino. A medio camino entre la fotografía, el boceto y la pintura, las mujeres músicas que aparecen en uno de los primeros números de la revista nos convocan a detenernos en su estudio y preguntarnos por los modelos de representación, o en todo caso, por las excepciones a la regla. ¿De qué modo fueron presentadas las mujeres músicas incluidas en la publicación, tanto las dedicadas a repertorios 'de conciertos' como las consagradas a géneros de música popular?

Al considerar las referencias musicales que aparecieron tanto en el espacio dedicado a la crítica musical como en otras secciones, es posible contar con un corpus de imágenes que construyeron esta representación de la mujer y la música en la diversidad de prácticas musicales de la época: conciertos, audiciones radiales con público, festivales, números musicales en espectáculos deportivos y, en particular, toda la actividad musical difundida a través de la radio y el cine. Como anticipamos en el primer capítulo, pensamos la noción de representación en tanto el conjunto de imágenes, textos y otros objetos culturales que poseen una dimensión transitiva –que atañe a algo externo, por fuera de sí mismos– y otra reflexiva –en la que hablan de sí mismos–. La representación y las prácticas colectivas a las que alude son constitutivas del mundo social e indagar en sus vinculaciones permite conocer las matrices sociales en las que se originaron (Marin, 1993; Ariza, 2009). Asimismo, en este capítulo articulamos estas nociones con el aporte recibido de las teorías de la recepción en el ámbito latinoamericano (Szurmuk e Irwin, 2009; Martín-Barbero, 1987) y los estudios de género en el campo musicológico (Citron, 1993; Ramos López, 2003; Green, 2001), con el fin de responder algunos interrogantes.

Retomamos la pregunta por el modo en que fueron representadas las mujeres

¹ *La Mujer*, Año I, Nº 6 (diciembre de 1935), p. 22.

músicas en las páginas de *La Mujer*, tanto desde los textos como desde las imágenes.² Es importante el espacio asignado a las intérpretes de todos los géneros de la música popular: el tango, el folclore argentino y latinoamericano, la música popular española, el *jazz*, entre otros, como así también las dedicadas a la música 'de conciertos'. Si se observan los modelos de representación de la mujer en las publicaciones femeninas, se encuentra una serie de estereotipos que van desde la *femme fatale* a la mujer-madre y la mujer-benefactora, pasando por la mujer profesional, el ama de casa moderna, la joven "disponible" de familia de alta sociedad, entre otras categorías (Ariza, 2009). Todos ellos poblaron las páginas de la revista y fueron utilizados para la representación de las intérpretes, tanto en la dimensión iconográfica como en el uso de categorías difusas o inestables para nombrarlas. Un párrafo aparte merece comentar cómo fueron representadas las mujeres compositoras.

Ciertos estudios reafirman que las imágenes tienen tanto peso en la construcción de imaginarios como los discursos lingüísticos. En su trabajo sobre imágenes fotográficas de mujeres publicadas en una revista ilustrada argentina hacia la década de 1930 con relación a las prácticas sociales, espaciales y corporales en tiempo de ocio, Gisela Kaczan (2017: 68) propone a las imágenes como 'artefactos visuales' desligándolas del modelo de interpretación semiótica. Agrega que fue Keith Moxey quien reparó en lo que no puede ser leído, en lo que desafía la convención y a partir de lo que se generó una perspectiva crítica que fue la base de los estudios visuales. En el mismo sentido, Moxey señaló que los estudios visuales incorporan y analizan artefactos de la cultura visual con distintas tipologías de percepción y con visualidades generadas por esos mismos objetos. Desde la década de 1990 las manifestaciones visuales excluidas de los análisis de tipo estético pasaron a ser temas de interés para los estudios visuales (Gentile, 2017). Consideramos sumar esta perspectiva de abordaje para nuestro trabajo con imágenes fotográficas en la prensa periódica femenina. El corpus relevado nos muestra a mujeres cantantes –también figuras protagónicas de películas exitosas del cine nacional y de la radiofonía–, instrumentistas, compositoras, críticas musicales y mecenas, entre otros roles. Su estudio colabora en reconstruir prácticas musicales relacionadas con la creación, la circulación y la recepción, que superan los análisis historiográficos centrados exclusivamente en las obras o en los compositores (Lobato, 2012; Lobato y Signorelli, 2010).

² Como ya expresamos, nos resulta válida la forma distintiva en que Marin utiliza los términos 'texto' e 'imagen', circunscribiendo la noción de 'texto' a la producción discursiva leída, dicha, y reservando la de 'imagen' para lo que es representado, puesto en escena. (Chartier, 1996).

4.2.- Entre el cielo y el infierno: divas, santas y prostitutas

Proponemos que las intérpretes –tanto las dedicadas a los repertorios de música popular como a las de música ‘de conciertos’– son fotografiadas de manera similar, siguiendo los cánones de representación de la época impuestos por la industria cinematográfica y que circularon en el resto de los medios de difusión masiva. Encontramos algunas excepciones en la sección de crítica especializada, en las que nos detendremos más adelante.

Como ya mencionamos, las intérpretes fueron representadas con estereotipos que van desde la mujer santa, pasando por la mujer madre y benefactora hasta la mujer prostituta. Nos preguntamos en qué medida las mujeres músicas de las décadas de 1930 y de 1940 se acercaron o alejaron de dichos estereotipos y afirmaron su identidad como músicas profesionales. Para esta vinculación tan específica, resultan operativos los estudios realizados por Lucy Green (2001) e Isabel Nogueira (2011), ya que ambas exploraron estas asociaciones, tanto a la hora de la elección profesional como en el momento de construcción de la imagen de la mujer música en el espacio público.

4.2.1.- El retrato

El recorrido por las imágenes presenta una sobreabundancia del retrato, con las características técnicas y estéticas de la época. La mujer fotografiada aparece en primer plano, con mirada lánguida, gesto serio o una sonrisa apenas esbozada, observando algo fuera de cuadro. Parece sugerir una imagen misteriosa, esquiva o inquietante, entre otros significados que podríamos atribuirle. Las músicas retratadas se asemejan a las divas del cine y la sola observación de sus retratos no nos permite conocer qué músicas ejecutaban, en qué lugares y circunstancias o quienes conformaban su público. Isabel Porto Nogueira, quien desarrolló un estudio sobre un acervo fotográfico de mujeres intérpretes de música ‘de conciertos’ en la Universidad Federal de Pelotas (Brasil), afirma que el retrato respeta los cánones de representación impuestos por la industria cinematográfica hollywoodense y la consecuente construcción del *Star System*. El mismo modelo se replicó en el resto de las cinematografías en Latinoamérica, en pleno desarrollo para la época (Brasil, Argentina, México, entre otras). La autora agrega que el retrato construye un ‘personaje’ embellecido, con rasgos de superioridad, de divinidad, que se aleja de lo cotidiano de la persona fotografiada, que busca la identificación del espectador y que articula significados sociales (Nogueira, 2011). Cada imagen construye un personaje único, inconfundible, y en esos ‘personajes’ se

convirtieron las mujeres músicas fotografiadas, las mismas que protagonizaban películas en el recién nacido cine sonoro argentino y fueron figuras principales en las audiciones radiales de mayor difusión. No hubo diferencias entre las mujeres músicas y las 'estrellas' de cine nacional e internacional, que inundaron las páginas y las portadas de la revista.³

La lista de mujeres músicas transformadas en 'personajes' de *La Mujer* es muy extensa, pero resulta significativo observar cada imagen en el conjunto de series que se repiten idénticas, en cada una de sus páginas y a lo largo de los años. En el estudio detallado de los retratos —y en su repetición—, reconocemos nuevamente la gradación de estereotipos atribuidos a las mujeres de la época: desde las maternas y benefactoras a las prostitutas, en torno al modelo de hogar patriarcal; desde las lánguidas y ausentes a las sensuales y provocadoras, que ocuparon las pantallas del cinematógrafo.

4.2.1.1.- Tristes y ausentes

En una primera serie, encontramos a las mujeres lánguidas, con miradas tristes y ausentes, que fijan su atención fuera del cuadro. En el número de febrero de 1940, en la sección "Del celuloide al papel", se comentó sobre el inicio del rodaje de la película *La carga de los valientes*, dirigida por Adelqui Millar,⁴ en los estudios Pampa Film. Allí aparecieron mencionadas y fotografiadas las tres figuras femeninas: Anita Jordán, Blanca Ordaz y Toti Muñoz [Figura 9]. Cada una en su individualidad, diferentes pero parecidas, la foto de conjunto reúne los rasgos que se repiten en las mujeres músicas que estudiamos, ya sean folcloristas, cancionistas —de tango, de jazz, de ritmos centroamericanos—, cantantes líricas o instrumentistas. Nuestras mujeres músicas se convierten en 'tristes y ausentes' gracias a los trucos del maquillaje, las cejas delgadas y en arco y los labios simulando un corazón.

³ Si bien algunas fotografías corresponden a la autoría de Annemarie Heinrich (1912-2005), especializada en capturar los retratos de numerosas artistas de cine y radio durante las décadas de 1930 y 1940 en Buenos Aires, podría afirmarse que mayormente se observa una imitación de su arte refinado en la intención de comprender profundamente la actitud de cada persona retratada.

⁴ Adelqui Millar fue actor, guionista, director y productor de cine chileno que realizó varios proyectos en la Argentina.



Figura 9. *La Mujer*. Año IV, Nº 44 (febrero de 1940), p. 25.

De este modo fueron fotografiadas las folcloristas Hilda Rufino, “La Cuyanita” y Mencía Lucero [Figura 10]; las cancionistas de tango Elvira Fosati, Tita Galastro y Norma Nellys, entre otras [Figura 11]; la cantante de jazz Ethel Marlis y las cantantes líricas Angelita Mayol, Germaine Dupré, Liana Andrade, Eugenia Harrison y Ruth de Forteza. Las pianistas más destacadas de la época también se parecían a las ‘estrellas’ misteriosas del cine nacional: Lía Cimaglia-Espinosa y Marisa Regules, entre otras [Figura 12].⁵

⁵ Ante el abundante material fotográfico que resulta adecuado incluir en este capítulo, optamos por reunir por grupos los retratos de mujeres músicas, en función de nuestra propuesta interpretativa del corpus.



Figura 10. Las folcloristas Hilda Rufino, "La Cuyanita" (izquierda) y Mencia Lucero (centro y derecha)



Figura 11. Las cancionistas Elvira Fosati, Tita Galastro y Norma Nellys



Figura 12. Arriba: Eugenia Harrison, Germaine Dupré, Marisa Regules y Liana Andrade
Abajo: Angelita Mayol, Ruth de Forteza, Ethel Marlis y Lía Cimaglia-Espinosa

4.2.1.2.- “A los hombres les gustan las mujeres alegres”

El título de la nota que ocupó una página central del número de julio de 1939 [Figura 13] puede considerarse un decálogo de las cualidades que las lectoras de la revista debían poseer para agradar y ser exitosas en la conquista del varón:

“Una mujer que me pareció a primera vista, insignificante, de repente, la vi rodeada de un resplandor de belleza. ¿Qué le había pasado? ¿A qué se debía esa súbita transformación? Es o hace como que es dichosa. Ha sonreído, los ojos han adquirido un brillo y una vida nueva en armonía con la blancura de sus dientes. Era otra mujer aquélla que antes era pálida y marchita. Está rosada y agradablemente alegre. Las dos en una misma. Sea usted la segunda y luche contra la primera. Convéngase a sí misma que usted debe ser como quiere ser, y rechace todo pensamiento que la amargue, la envejezca y le haga arrugar el ceño. [...]”.⁶



Figura 13. *La Mujer*, Año IV, Nº 37 (julio de 1939), p. 40

⁶ *La Mujer*, Año IV, Nº 37 (julio de 1939), p. 40.

Si el modelo a seguir para conservar la juventud y conquistar la felicidad aunaba belleza y alegría, muchas imágenes de nuestras mujeres músicas respetaron el modelo y lo replicaron en cada número. Las sonrisas de los retratos tampoco son idénticas: la serie va desde las que apenas fueron esbozadas, pasando por las que emulan sonrisas maternales, hasta las que se muestran francas y exultantes. Innumerables mujeres músicas sonrieron en *La Mujer*: en la primera serie, sonrían tímidamente la cantante de música popular Lolita del Río y las pianistas Victoria Schenini y Almah Melgar [Figura 14]. En la segunda serie, las fotografiadas parecen recordar imágenes maternales: la pianista Dora María Slobodianik, las cantantes María Pini de Chrestia y Amanda Camiccia de Gallo del Carril [Figura 15].



Figura 14. Lolita del Río, Victoria Schenini y Almah Melgar



Figura 15. Dora Slobodianik, María Pini de Chrestia, Amanda C. de Gallo del Carril (frente y perfil)

En la última serie, solo una muestra de innumerables sonrisas amplias, sin reparos, sinónimo de mujeres que parecen alegres y felices. Desde Tania, “la gentil y siempre popular cancionista”, tal como es mencionada en la revista, a la que se suman otras cancionistas: María Luisa Caraballo, Nelly Ubalton –vocalista de la orquesta típica

“Mussi”– y Tita Vidal. También están representadas las cantantes líricas con Germaine Dupré, Jolly Grecco, Clarita Souvirón, Kato Kery –soprano húngara– y la cantante uruguaya Hilda Ponti Moliné. No podían faltar las pianistas, entre las que presentamos a María Rosa Verganti-Marzetti, Carmen Masferrer y Magda García Robson [Figura 16].



**Figura 16. Arriba: Tania, Germaine Dupré, María Luisa Caraballo y Jolly Grecco
En línea central: Nelly Ubalton, Clarita Souvirón, María Rosa Verganti-Marzetti y Kato Kery
Abajo: Carmen Masferrer, Tita Vidal, Hilda Ponti Moliné y Magda García Robson**

Sonrisas, belleza, juventud y alegría eran los atributos que garantizaban a las mujeres ser exitosas entre los hombres –tal como lo proponía el artículo citado⁷ y seguramente también sumaban a la construcción del ‘personaje’ radial y cinematográfico. Si además de dichas cualidades, la mujer retratada era una cantante de tango que sobresalía por sus condiciones vocales e interpretativas, por la cantidad de presentaciones en las salas de cines y teatros más importantes de Buenos Aires, por las grabaciones en el sello Víctor y Odeón –de temas de compositores contemporáneos

⁷ Ibidem.

y propios, ya que también se dedicó a la composición— y por el reconocimiento del público en cada gira en el país y en países de Latinoamérica, vale detenerse en el retrato de Mercedes Simone [Figura 17]. Cancionista, compositora y actriz, Simone nació en La Plata en 1904 y es considerada una de las figuras fundamentales de la etapa de consolidación del tango cantado, conocida con el seudónimo “la dama del tango”. Durante la década de 1930 cantó y actuó en varias películas, entre ellas, el primer film con sonido sincronizado de la cinematografía local, *Tango*, de 1933.⁸ Compuso varios temas, entre los que se cuenta su mayor éxito: *Cantando*.⁹



Figura 17. Mercedes Simone, ‘la dama del tango’

Del artículo propositivo antes mencionado, extraemos el siguiente párrafo que parece el comentario apropiado para la fotografía de Mercedes Simone:

“La alegría ilumina el rostro y la mirada es el gran espejo del alma, como dice un poeta. Procurad que vuestra mirada sea dichosa. Éste es un pequeño ejercicio de autosugestión que debéis practicar: es infalible. Si lo practicáis todos los días, vuestro yo interior tomará el hábito de

⁸ Para un estudio más amplio sobre el vínculo entre la música y el inicio del cine clásico argentino, y en particular, de los films *Tango* y *Los tres berretines*, ambos de 1933, véase Chalkho (2016).

⁹ Para más datos, véase Salton (1999). Versión de *Cantando*, letra y música de Mercedes Simone: <https://www.youtube.com/watch?v=RHMolyvur9g> [última consulta: 12 de noviembre de 2021].

obedecer a vuestra voluntad. Si sois una mujer muy fuerte, os aconsejo que practiquéis la serenidad, la alegría y el amor, que iluminarán vuestro rostro. La llama interior que todos llevamos”.¹⁰

4.2.1.3.- Castas y divas

Si de retratos se trata, es posible su estudio detallado por la abundancia y, como ya mencionamos, por la repetición de estereotipos con que se presentaron a las mujeres artistas de las décadas de 1930 y 1940: las escritoras, las actrices, las músicas. Son numerosas las imágenes que asociaron a instrumentistas y cantantes con una representación de mujer virginal, casi adolescente, pura y angelical. Resulta imposible no rememorar la célebre aria de la ópera *Norma*, de Vincenzo Bellini, y la representación virginal del personaje protagónico, al recorrer visualmente las fotografías femeninas de *La Mujer*. Si hay una metáfora de la delicadeza vocal, en uno de los pasajes de coloratura más frecuentados del *bel canto* italiano, esa es “Casta diva”.¹¹ En el argumento de esta ópera que data de 1831, Norma es una sacerdotisa gala, enamorada de Pollione, el próconsul romano con quien ha tenido dos hijos, quebrantando su voto de castidad. Como este amor es imposible, Norma termina inmolándose en la hoguera, seguida por su amante. Si hablamos de representaciones, nos resulta significativo remontarnos a la primera ocasión en que se cantó “Casta diva” en Buenos Aires, hecho ocurrido el 27 de julio de 1839 en el Teatro de la Victoria. Posteriormente, se presentó en más de diez reposiciones hacia el final del período rosista, entre 1849 y 1851, según un estudio de la recepción de la ópera en Buenos Aires a mitad del siglo XIX llevado a cabo por Vera Wolkowicz (2021). Acerca de la recepción de *Norma* tanto en Buenos Aires como en Río de Janeiro en esos años, la autora dice que: “el público femenino joven se identificó con Norma, quien fue vista como el modelo prototípico de una mujer dividida entre el deber y el amor” (Wolkowicz, 2021: 13). Asimismo, los cambios observados en los libretos de las puestas porteñas le permiten afirmar que el destino de Norma se asoció al final trágico de Camila O’ Gorman, joven porteña ejecutada durante el último período del rosismo, como castigo a la concreción de un amor prohibido con un sacerdote español. La autora agrega que la gran cantidad de presentaciones hacia

¹⁰ *La Mujer*. Año IV, N° 37 (julio de 1939), p. 40.

¹¹ La ópera *Norma* (1831), de Vincenzo Bellini, es una de las grandes óperas del repertorio lírico internacional. María Callas la cantó por primera vez en 1948 y desde ese momento, interpretó el rol de Norma en más de noventa oportunidades a lo largo de su carrera, hasta su retiro a mediados de la década de 1960. En 1949 cantó *Norma* en el Teatro Colón de Buenos Aires. Su interpretación de “Casta diva” es paradigmática en la historia de la ópera en el siglo XX. De la gran cantidad de versiones, seleccionamos la de su debut en la Ópera Nacional de París el 19 de diciembre de 1958: <https://www.youtube.com/watch?v=s-TwMfgaDC8> [última consulta: 11 de noviembre de 2021].

mediados del siglo XIX en Buenos Aires tuvieron una finalidad moral y edificante hacia las jóvenes de las familias burguesas de la ciudad (Wolkowicz, 2021: 16-18). Castidad, divinidad, pureza, virginidad, también fueron valores indiscutidos asociados a la femineidad y a la religiosidad que promovieron las franjas sociales media y alta de las décadas de 1930 y 1940. No es difícil encontrarlos en las fotografías de nuestras mujeres músicas.

En el capítulo anterior dedicamos un párrafo a las cualidades atribuidas a la pianista uruguaya Bettina Rivero, en asociación con la imagen de mujer-virgen. Sus retratos confirman esa idea y son similares a otros retratos de jóvenes pianistas, guitarristas, cantantes líricas o de música popular, de su misma generación [Figura 18]. Cabe destacar que las mismas fotografías de Rivero se repitieron en varios números de 1940 y 1941.



Figura 18. La pianista uruguaya Bettina Rivero

Como Bettina, castas y divas, aparecen fotografiadas en la primera serie las pianistas Pura Schroeder, Aída Serrano y la guitarrista María Herminia Antola [Figura 19]. En la siguiente serie incluimos a la cantante lírica Gabriela Moner, la pianista Cora Aguirre Achával y el dúo de folcloristas “Las torcacitas” [Figura 20].



Figura 19. Pura Schroeder, Aída Serrano y María Herminia Antola

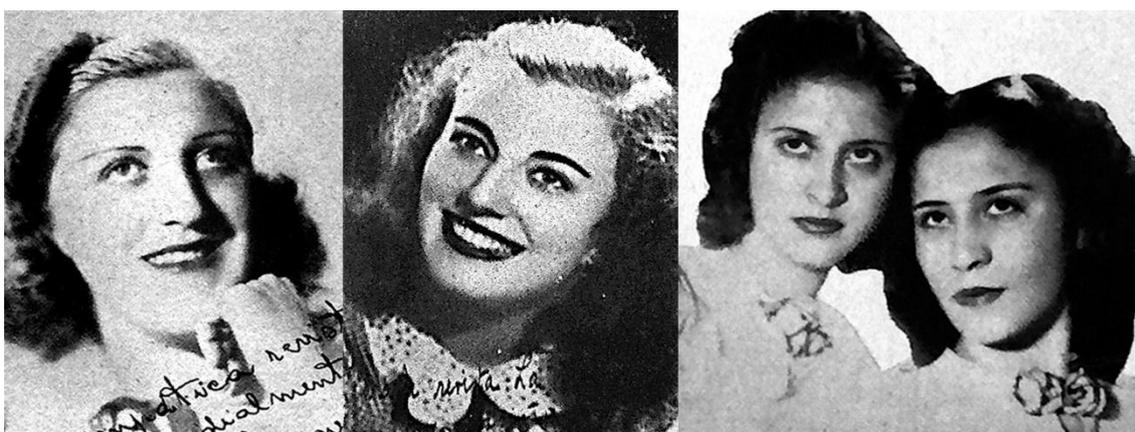


Figura 20. Gabriela Moner, Cora Aguirre Achával y el dúo "Las torcacitas"

En el mismo sentido en que se representó a la mujer joven como pura y virginal, reconocemos otra representación: la de la mujer adulta como mujer-madre, pero también casta y santa, como lo es María para el catolicismo. Asociamos esta imagen de mujer con el modo en que fue presentada otra de las cancionistas más importantes de la escena nacional, también actriz y compositora: Libertad Lamarque [Figura 21]. Libertad nació en Rosario en 1909 y comenzó su carrera en el teatro, en el sainete y en la radio en la década de 1920, junto a otras intérpretes de su generación. Durante la década de 1930 participó cantando y actuando en innumerables películas argentinas, incluida la ya mencionada *Tango*, de 1933.¹² A través de sus *films* logró popularidad en toda Latinoamérica, realizando giras por varios países hasta su radicación en México desde 1947. Grabó para los sellos Víctor y Odeón con distintas formaciones

¹² Junto a Mercedes Simone, entre otras figuras. Véase Chalkho (2016).

instrumentales, incluyendo sus propias composiciones.¹³ De Libertad Lamarque se mencionó que fue elegida “Miss Radio 1935” y se agregó: “uno de los valores más puros y caracterizados de nuestro cancionero popular”.¹⁴



Figura 21. Libertad Lamarque, “Miss Radio 1935”

4.2.1.4.- Como Zully y como Rita

Hacia 1940, las lectoras de *La Mujer* esperaban el número de cada mes y suponemos que la imagen de la portada las invitaba a leer cada artículo y observar con atención cada fotografía, en la búsqueda de modelos a los que parecerse. En ese año comenzaron a incluirse imágenes nuevas, las de las protagonistas del cine norteamericano y local: mujeres deseadas por los hombres y envidiadas en secreto por las espectadoras –en nuestro caso, las lectoras– ‘decentes’, tal como lo explica Denise Pieniazek en su análisis del cine clásico argentino (2018: 107). Mujeres con cabellera larga y rubia –metáfora de la potencia sexual–, uñas como garras, labios pintados intensos y la piel de blancura extrema, todos símbolos de la mujer vampiresa del cine silente, ahora devenida en la *femme fatale* del cine de géneros. En el caso de la cinematografía nacional, Pieniazek coincide con Karush (2013) en que el melodrama argentino de la década de 1930 –sumado a la progresiva estabilización de los géneros–

¹³ Para más datos, véase: Salton (1999). Versión de *Besos brujos*, letra y música de Rodolfo Sciammarella y Alfredo Malerba: <https://www.youtube.com/watch?v=pt4gKICNJz0> [última consulta: 15 de noviembre de 2021]. Versión de *Como el pajarito*, letra y música de Rodolfo Sciammarella y Alfredo Malerba, de la película *Besos brujos* (1937): <https://www.youtube.com/watch?v=MaEdBhGpbQk> [última consulta: 20 de noviembre de 2021]. Según Salton, ambas canciones son composiciones de Lamarque, en coautoría con los mencionados.

¹⁴ *La Mujer*, Año I, N° 2 (agosto de 1935), p.77.

combina elementos del modo hollywoodense con la cultura popular local. Para Karush, la 'mujer fatal' refuerza el orden patriarcal, moralista y conservador de la época. La imagen de mujer libre, que satisface sus pasiones y deseos sexuales, tiene una finalidad moralizante y pedagógica: es lo que las mujeres de la vida cotidiana no deben hacer ya que su final será de sacrificio y castigo. La pasión y el deseo son sancionados en virtud de la defensa del honor femenino (Karush, 2013).



Figura 22. Zully Moreno (izq.) y Rita Hayworth (der.) en sendas tapas de *La Mujer*

Pieniazek (2018) recorre la filmografía del cine argentino entre 1936 y 1951 y afirma que es Mecha Ortiz la primera *femme fatale* local que construyó su figura al modo de Greta Garbo. Asimismo, reconoce a otra actriz central en la representación de este estereotipo de mujer sensual, embustera, inteligente y que ataca la concepción tradicional de la mujer, el núcleo familiar y el matrimonio: Zully Moreno, representada a imagen y semejanza de Rita Hayworth [Figura 22]. Como Zully y como Rita, a quienes *La Mujer* incluyó en sus tapas de febrero de 1941 y junio de 1940 –respectivamente–, fueron fotografiadas muchas de las mujeres músicas aquí estudiadas. Sabina Olmos fue presentada como “folclorista que se escucha con agrado por las ondas de LR2 y LS2” en el número de marzo de 1940,¹⁵ aunque para la misma época ya había protagonizado el *film La vida es un tango* –de Manuel Romero, junto a Hugo del Carril y Florencio Parravicini– e interpretado varios tangos en la película. Si bien sus papeles en el cine

¹⁵ *La Mujer*, Año IV, N° 45 (marzo de 1940), p. 41.

se asociaron a una mujer sufrida, su imagen presenta cualidades de sensualidad como las que hemos descrito. En la misma página, de Amanda Ledesma se dijo: “continúa siendo una atracción de los programas de Radio Argentina” [Figura 23]. Cancionista, actriz protagonista en el cine y el teatro, recibió el seudónimo de “la diosa rubia del tango” y su fotografía en este número reúne todos los atributos de la *femme fatale*.¹⁶



Figura 23: Sabina Olmos y Amanda Ledesma en *La Mujer*, marzo de 1940

Como Zully y como Rita, como Sabina y Amanda, muchas otras mujeres músicas se parecieron a las *femme fatales* de las pantallas del cine: las pianistas Carmen Masferrer y Haydeé Giordano, las cantantes líricas Elsa del Campillo, María Holmann y Sofía Mendoza, la cancionista Lita Belton, entre otras. Para finalizar la serie, a la fotografía de la cantante Susana Granier se agrega el imaginario de su origen francés, de quien se expresa:

“Radio Excelsior ha incorporado a su elenco artístico a una fiel representante de la canción francesa: Susana Granier. [...] Cultiva el arte de la melodía recitada, más dicha que cantada. Es lo que llamaríamos una “diseaseuse”. [...] Su voz perfectamente unida a las inflexiones suaves, íntimas; su escuela, equilibrada, con temperamento, y siempre presto a poner un caudal de emoción en cada una de las palabras que traduce la música”.¹⁷

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ *La Mujer*, Año III, N° 31 (agosto de 1938), p. 44.



Figura 24. Arriba: Carmen Masferrer, Haydée Giordano, Elsa del Campillo y María Holmann. Abajo: Sofía Mendoza, Lita Belton y Susana Granier

4.2.1.5.- “Yo no sé qué me han hecho tus ojos”

“Siempre el alma asomándose a dos ojos que buscan, que interrogan, que esperan, que prometen, en esos rostros serenos, sonrientes, pensativos o picarescos, orlados de cabellos rubios, de cabellos negros. ¡Cuánta expresión! ... ¡Y el alma siempre asomándose a los ojos!”.¹⁸

Las palabras son las de la escritora Julia Ottolenghi, redactora de la revista, en ocasión de presentar la exposición de retratos del pintor Juan Carlos Ure Aldao, en el número de noviembre de 1939. La escritora agrega que en cada uno de sus cuadros está presente la persona, con el color del cabello, la tonalidad de su piel, la forma de la boca, de los ojos, de la nariz y que “también su expresión interior fluye espontánea y sincera”.¹⁹ Las mismas palabras hubieran sido apropiadas para enmarcar el retrato de la cancionista Ada Falcón, aparecido en el número de febrero de 1940 [Figura 25].²⁰ Falcón fue una de las cancionistas más importantes de la década de 1930 –junto a

¹⁸ *La Mujer*, Año IV, N° 41 (noviembre de 1939), p. 22.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *La Mujer*, Año IV, N° 44 (febrero de 1940), p. 39.

Azucena Maizani, Libertad Lamarque, Mercedes Simone y Tita Merello— por sus actuaciones en vivo, en la radio y como protagonista de varias películas en la misma década. Sin duda, su nombre y su imagen se asocian al vals *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, del que fue musa inspiradora, compuesto por Francisco Canaro. Falcón mantuvo una relación laboral y sentimental con el músico por más de diez años, situación no legitimada ya que el compositor estaba casado y nunca disolvió su matrimonio.²¹ Si los ojos son metonimia del retrato, los de Ada Falcón merecen ocupar ese lugar, en la totalidad de retratos de las mujeres músicas de finales de los 30.



Figura 25. La cancionista Ada Falcón en *La Mujer*, febrero de 1940

Si volvemos al número en que se comenta la exposición de retratos de Ure Aldao, otras son las mujeres retratadas. No hay actrices, no hay intérpretes ni cancionistas [Figura 26]. Las protagonistas son mujeres de la élite porteña, muchas de las cuales integraban la Sociedad de Beneficencia y entregaban los “Premios a la virtud”, ceremonia anual que se realizaba en el Teatro Colón de Buenos Aires y en la que se premiaba a mujeres pobres. Estas mujeres, tal como se enunciaba en los discursos de premiación, poseían la virtud de amor a la familia y de abnegación, sin haber “caído en tentaciones terrenales” (Lorenzo, Rey y Tossounian, 2005: 26). Las autoras afirman que gran parte de la sociedad argentina ya no aceptaba la controversial figura de la mujer nueva, en consonancia con las ideologías de entreguerras que recuperaban matices conservadores frente a avances modernizadores de décadas anteriores. Se erigía la

²¹ Para más datos, véase: “Yo no sé qué me han hecho tus ojos”, documental de Lorena Muñoz y Sergio Wolf (Argentina, 2003). <https://www.youtube.com/watch?v=k2RwZLf3rho> [última consulta: 31 de octubre de 2021].

imagen de una mujer moderna que encarnaba, aún, una femineidad decimonónica. Agregan que las mujeres de la aristocracia porteña lograban conjugar valores tradicionales y modernos y representaban una belleza doméstica y nacional que podía oponerse a la sensualidad, sexualidad y frivolidad de las estrellas del cine norteamericano (Ibidem, 2005: 29). En nuestro caso, los mismos reparos podían ejercerse hacia las protagonistas –actrices y cantantes– del cine nacional. Coincidiendo con las autoras, si hacia finales de la década de 1930 y principios de la de 1940, la representación de lo femenino encarnado en las mujeres de la élite parecía anacrónica, sus usos cobraron una nueva función al intentar salvaguardar los valores morales exponiendo lo que se consideraba perdido, frente al irreversible proceso de modernización social (Ibidem, 2005: 29).



Figura 26. Exposición de Aldao Ure. Arriba: Marilú Noel, Nelly Fontana y Nélida Villegas Basavilbaso. Abajo: Julia Ottolenghi y María Fidela Cazon de Bary. *La Mujer*, noviembre de 1939

4.2.2.- Cuerpos de mujer

Si bien la mayor proporción de imágenes relevadas son retratos, aparece otro conjunto de fotografías que hacen visible la relación mujer-música. Este vínculo se concreta cuando aparece el cuerpo de la intérprete, el instrumento que toca y el ámbito donde la ejecución se desarrolla. La imagen permite que la observemos en su rol de ejecutante y ubicada en una 'escena construida' (Kaczan, 2017). Nuestra revista nos presentó a gran cantidad de mujeres intérpretes de esos años. Se destacaron las cancionistas Nelly Omar, Zumilda Araya, Dorita Raquena, Chichita Romero y Élide Lacroix, entre otras, fotografiadas sonriendo frente al micrófono en algún estudio de radio [Figura 27].



Figura 27. Nelly Omar, Zumilda Araya, Dorita Raquena, Chichita Romero y Élide Lacroix

Otras fueron fotografiadas con la vestimenta, el peinado o accesorios: las folcloristas Virginia Vera, Chola Luna y Rebeca López Godoy, con vestidos de paisana, trenzas largas, mate y guitarra [Figura 28]; "La Mejicanita", con vestimenta típica y un gran sombrero mexicano y "La Satanela", cancionista española que se muestra de perfil, con los ojos cerrados y los hombros desnudos, afirmando la imagen de femineidad en el escenario [Figura 29].



Figura 28. Virginia Vera (foto 1 y 2), Chola Luna y Rebeca López Godoy



Figura 29. “La Mejicanita” y “La Satanela”

Como anticipamos con relación al estudio que Julia Ariza realizó sobre la representación de las mujeres escritoras en la revista ilustrada *Plus Ultra* (1916-1930), suplemento mensual del semanario *Caras y Caretas*, la autora reconoce estereotipos que rotan desde la *femme fatale* a la mujer-madre y la mujer-benefactora, y pasan por la mujer profesional, la moderna ama de casa, la joven de alta sociedad casadera, entre otras posiciones (Ariza, 2009). En los extremos se ubican los modelos de la ‘prostituta’ y la ‘virgen’, remitiendo a la tensión entre el espacio público y el espacio privado (Citron, 1993). Las imágenes son acompañadas por textos que refuerzan la atribución de significados en uno u otro sentido.

Según lo propuesto por Lucy Green (2001), la interpretación musical en un contexto institucional, es decir en un espacio y tiempo acotados para la representación, contiene un elemento de exhibición. Esta situación es la de mayor exposición en el espacio público y se asocia con connotaciones sexuales negativas. Siguiendo a Green, toda exhibición supone una relación, un intercambio entre quien se muestra y quien contempla; ambos términos colaboran en la construcción de una máscara metafórica, presente en este intercambio. Esta relación no se constituye sobre un principio de igualdad sino, por el contrario, en un poder diferencial mutuo. El que se exhibe, en un rol activo, tiene el poder de la seducción, de la espectacularidad y de mostrar lo que quiere ofrecer. El que contempla, en un rol pasivo, sufre el peligro de ser seducido y atrapado por la máscara metafórica. En un sentido inverso, el que se exhibe –en un rol pasivo– puede quedar oculto por la máscara y el que contempla –en un rol activo– tiene el poder desarticulador de la mirada con el que puede traspasarla (Ibidem, 2001).

Siempre siguiendo a Green, comprendemos que en la tradición occidental y en el contexto de valores del patriarcado, la exhibición institucionalizada se asocia a la

exhibición sexual y esto connota femineidad, independientemente de que dicha exhibición sea realizada por un varón o una mujer. De este modo, el o la que se exhiben serán asociados a 'lo femenino', y dando un paso más, a lo afeminado y las sospechas de homosexualidad, si se trata de un varón. Por el contrario, el espectador –o espectadora– se codifica como 'lo masculino'. Cualquiera sea el intérprete, masculino o femenino, es arrojado a un mundo de exhibición. Para el intérprete varón, esta situación contradice su posición discursiva como sujeto masculino. Para la intérprete mujer, este momento afirma su posición como sujeto femenino. En esta línea, las mujeres músicas problematizan e interpelan los roles de género que les han sido asignados tradicionalmente –tanto en la dimensión sociocultural histórica como en el campo de estudios musicales y musicológicos– en distinto grado, según se hayan dedicado al canto, la interpretación de instrumentos o la composición (Ibidem, 2001). Identificamos estos grados de exhibición a partir del estudio de las imágenes de las mujeres músicas que inundan las páginas de *La Mujer*.

4.2.3.- Voces en cuerpos de mujer

Las cantantes líricas participaron activamente del mundo radial y por ello aparecieron mencionadas y fotografiadas en la sección dedicada a la radiofonía. A principios de siglo, la crítica diletante tenía dificultades para nombrarlas; utilizaba las categorías de 'diva' y más técnicamente, *prima donna*, para identificar a las cantantes de ópera, el género hegemónico de la época. Asimismo, el término 'tiple' era su paralelo en el ámbito de la zarzuela y con más precisión aún, 'tiple seria' asignado a las cantantes de la 'zarzuela seria' y el 'género grande'.²² Hacia fines de la década de 1930 y a partir de una actividad crítica en progresiva profesionalización, estas categorías ya no aparecían. Las cantantes líricas fueron presentadas a partir de su registro de voz, a lo que se agregaron comentarios sobre las cualidades técnicas e interpretativas. De este modo se mencionó a "la soprano araucana" Rayen Quitral; Esther Miranda, "joven soprano argentina"; Bidú Sayao, "la notable soprano brasileña"; Olga Dillon, "soprano"; Matilde Brothers, "la cotizada soprano chilena"; Germaine Dupré, "cantante lírica"; Eugenia Harrison, "contralto"; Dora Castells, "soprano lírica"; Sofía Mendoza, "la contralto paraguaya"; Dalia Dalty, "soprano"; Kato Kery, "soprano húngara"; Elsa del Campillo, "soprano" y muchas otras. Si las imágenes analizadas –en particular, los retratos– no permiten distinguir entre las mujeres músicas y las figuras de la cinematografía de la

²² Acerca de la valoración que la crítica diletante hizo del cuerpo de la intérprete como objeto de goce, antes que la mención de sus cualidades como intérprete, véase Dezillio (2012b).

época, los epígrafes no dejan dudas sobre la elección profesional de estas mujeres y su actuación en el espacio público [Figura 30].

Históricamente, las mujeres músicas han tenido mayor libertad para cantar que para tocar un instrumento o componer. Lucy Green afirma que las cantantes, tanto las dedicadas a la música 'clásica' como a la música popular, son las que se encuentran en el mayor grado de exhibición y de asociación negativa con lo sexual. Asimismo, la confluencia de varios aspectos moldea un imaginario de femineidad, inherente al orden simbólico del patriarcado. En primer lugar, la voz no es considerada un instrumento sino algo natural, propio al cuerpo de la intérprete. La voz emerge del cuerpo y, en este sentido, también es asociada a la naturaleza, a lo irracional, a lo emocional, a todo aquello que, históricamente, ha sido controlado por el varón. En segundo lugar, se produce otra tensión entre la imagen de la cantante asalariada –a la que se asocia con la prostituta– y la de la madre que canta a su hijo, siempre disponible en su función maternal. En el acto de exhibición de la cantante se concentran todas estas características juntas, deseables y contradictorias al mismo tiempo, constitutivas de 'lo femenino' (Green, 2001). Las cantantes fotografiadas en *La Mujer* fueron mostradas en esa tensión, desde las que expusieron mayor sensualidad hasta las que reconocemos en su imagen maternal.



Figura 30. Arriba: Mabel Wayne, Ada Falcón y las hermanas Omar (foto de conjunto), Aída Luz y Kato Kery. Abajo: Dalia Dalry, Bidú Sayao, Rayen Quitral y Carmen Duval.

4.2.4.- Instrumentos como cuerpos de mujer

Las mujeres músicas han ejecutado instrumentos de todo tipo, en los distintos momentos históricos. Ha habido períodos de mayores restricciones hacia un tipo u otro de instrumentos. La musicología feminista ha descripto largamente la denominación de instrumentos ‘femeninos’ o ‘masculinos’, presente en las tradiciones interpretativas, en la formación de las mujeres músicas y en las historiografías de la música (Ramos López, 2003).

Retomamos el planteo de Green (2001) en el que expresa que las intérpretes que ejecutan instrumentos problematizan la idea de exhibición y su asociación con la afirmación de la femineidad, tal como ha sido moldeada por las normas del patriarcado. Se reconocen los mismos aspectos que analizó para el caso de las cantantes y su mayor o menor distanciamiento según el instrumento que ejecutan. En relación a la total sintonía de la mujer con el cuerpo, aparece un objeto mediador; el instrumento actúa como una barrera física e ideológica entre la mujer y el espectador, que se supone siempre masculino, en el marco de una presentación escénica en el espacio público. Asimismo, la mujer se aleja de la afirmación de identidad femenina al demostrar dominio del instrumento ejecutado, control sobre el mismo; de algún modo, dominio y control de lo tecnológico son, en oposición a la naturaleza, valores asociados a ‘lo masculino’. Por último, la mujer instrumentista, que exhibe en menor medida su propio cuerpo en virtud de su ejecución instrumental, se aleja de la asociación a su disponibilidad sexual. De todos modos, que la mujer música no sea asociada con la prostitución tampoco significa que su imagen se vincule indiscutiblemente con la de virgen o madre, con total disponibilidad hacia su hijo (Green, 2001).

La gran cantidad de imágenes relevadas nos permite reconocer distintos grados de afirmación o interrupción de la femineidad en la exhibición, según consideremos el caso de instrumentistas solistas –tanto de música ‘académica’ como de música ‘popular’– o el de instrumentistas de conjuntos o formaciones orquestales.

4.2.4.1.- Las pianistas y el modelo a imitar: “las niñas bien”

Retomamos la sección “Música e intérpretes” abordada en el capítulo anterior, en el que dedicamos nuestra atención al modo en que fueron mencionadas y calificadas las intérpretes, en relación con estereotipos de género. La lectura atenta de la columna

permitió observar el lugar destacado asignado a los y las pianistas y un tema recurrente fue su pertenencia a alguna de las dos escuelas pianísticas existentes en Buenos Aires, la alemana y la italiana. La crítica permitió identificar estos grupos de maestros y maestras, alumnos y alumnas, y en varios casos se mencionó explícitamente la vinculación a alguna de estas filiaciones, representadas por Jorge de Lalewicz y Vicente Scaramuzza respectivamente.²³

En 1939 Calcagno se refirió a Eduardo Melgar como maestro de jóvenes intérpretes y se refirió a un grupo de pianistas mujeres como integrantes de una “joven generación”: Carmen Suárez, Delia Sacerdote, Almah Melgar, María Esther Pró, Miriam Schtirbu y Haydeé Ferrero.²⁴ Es importante recordar que la propia Calcagno había iniciado sus estudios pianísticos en el Instituto Musical Fontova dirigido por Eduardo Melgar, siendo también su discípula (Mansilla, 2005). En críticas posteriores se incluyó a Nelly Dolarea, Helena Larrieu, María Rosa Verganti-Marzetti, Cora Aguirre Achával, Lydia Latzke, María Teresa Iglesias, Haydée Giordano y Marisa Regules, entre otras. En la primera mitad del siglo XX, la enseñanza del piano se asociaba a la educación femenina y en particular, a la de mujeres de sectores medios y medios altos de la sociedad, vinculada a valores de clase y femineidad. Paralelamente se observa cómo estas mujeres actuaron en el ámbito público, trascendiendo la esfera del ámbito privado a la que estaban destinadas, a partir de su profesionalización como intérpretes.²⁵

Retomamos la pregunta sobre cómo fueron representadas las pianistas –a partir ahora de las imágenes disponibles en la prensa periódica femenina– e intentamos develar el recorrido que las mujeres músicas hicieron desde el espacio privado –hogareño–, al de su presentación en espacios públicos profesionales: llegar a ser ‘concertistas’.

En noviembre de 1923 la portada de *El Hogar* mostró una escena recurrente en el imaginario social, acerca de la formación de las mujeres pianistas: la alumna –joven y cándida– y su maestro –que siempre es varón–, reunidos en torno al pianoforte, en el salón de la casa. Sobre el instrumento, los objetos que no podían faltar: un candelabro,

²³ Para más datos sobre este tema, véase Lobato (2012). El tema de la vigencia de las escuelas alemana e italiana en la enseñanza pianística en Buenos Aires, presente desde décadas anteriores, fue tratado ampliamente por Dora de Marinis (2010).

²⁴ *La Mujer*. Año IV, N° 41 (noviembre de 1939), p. 52-53

²⁵ Se encuentra ampliamente tratado el tema de la formación de las intérpretes, su acceso al mercado de trabajo, la ejecución en el ámbito doméstico y la asociación de instrumentos con el mundo femenino en: Ramos López (2003). En el ámbito local, sobre la tensión entre el ámbito público y el privado, en particular “El conservatorio, una ‘linda cosa para una niña de hoy’”, véase Blanco (2008: 129-147).

un portarretratos y un jarrón con flores frescas.²⁶ La alumna y su maestro, tomados de la mano, sugieren una relación amorosa que excede el vínculo musical [Figura 31]. La portada publicada por el semanario reprodujo una pintura: *Música prohibida*, de autoría de E. A. Gelhay, que nos retrotrae a una escena del siglo XIX.²⁷ Ni la vestimenta ni el instrumento ejecutado son propios de algún hogar de Buenos Aires hacia la primera mitad de la década de 1920.

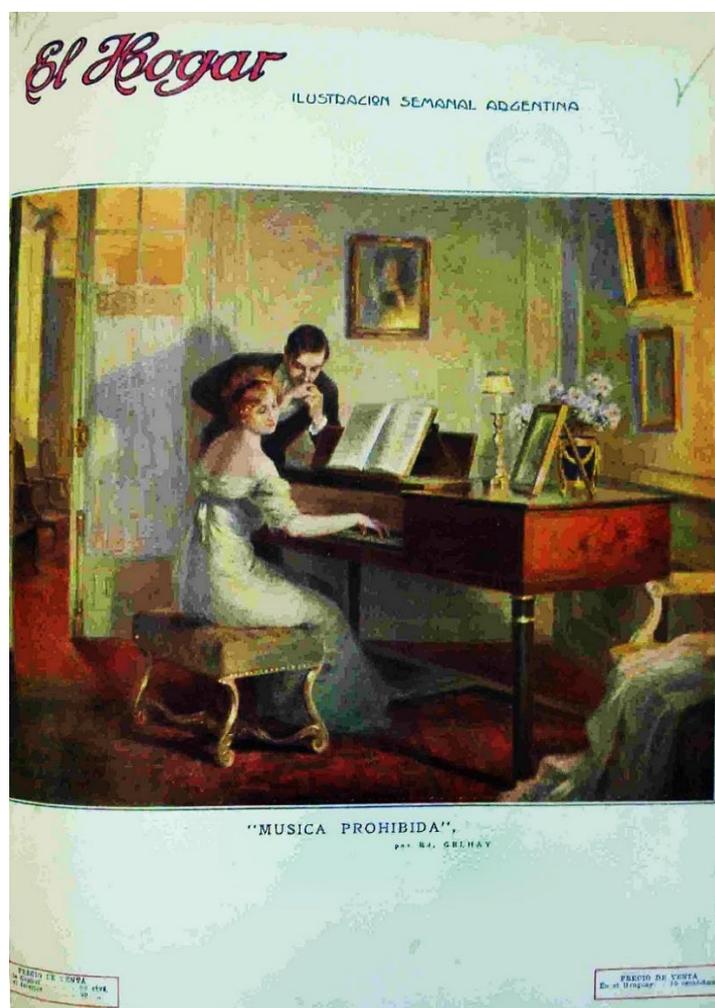


Figura 31. Imagen pictórica en tapa de *El Hogar*, Año XIX, Nº 737, 30 de noviembre de 1923

Una década anterior, en el número inaugural de *Fray Mocho* aparecido en mayo de 1912, el piano ocupa el centro de la reunión familiar –compuesta por la niña pianista, su madre y su padre, su hermano y su hermana–, reunidos en torno a la actividad musical. El piano, su aprendizaje por parte de los niños y las niñas de la casa y la imagen de

²⁶ *El Hogar*. Año 19, Nº 737 (30 de noviembre de 1923), portada. Agradezco a Silvina Mansilla el haberme cedido esta imagen, de su archivo personal.

²⁷ A la fecha, no fue posible identificar el cuadro reproducido, del pintor francés Édouard Gelhay (1856-1939).

familia acomodada, serán una constante en su representación en la prensa periódica porteña.²⁸ Unos meses después, la revista incluyó otra imagen; esta vez no se trató de una fotografía sino de un boceto a tinta. No tenemos datos de los protagonistas, pero podemos imaginar que la intérprete –la pianista–, concentrada en la ejecución de un pasaje complejo, es observada por un varón –probablemente ‘el maestro’– tal como seguirá siendo mencionado en las críticas sobre música aún muchos años después [Figura 32].²⁹



Figura 32. Pianistas en revista *Fray Mocho*. Año I, Nº 1 y II, Nº 17, de 1912 y 1913 respectivamente

Volvemos a las páginas de *La Mujer*, a inicios de la década de 1940. Entre las conocidas secciones dedicadas a la moda femenina e infantil, los estrenos de cine y teatro, las novedades de la radio y las ficciones literarias en episodios, encontramos esta mención:

“En un ambiente de distinción se realizó la reunión que, en honor de la esposa del vicepresidente de la Nación, señora Delia Luzuriaga de Castillo, ofreció la señora Valeria Dupit de Saint. La hermosa residencia de la Avenida Alvear estaba engalanada como en sus grandes días. Como en otras oportunidades, hubo números de canto y piano que interpretaron con magistral voz la dueña de casa, señora de Saint, y la señora Anita Serrano, que tocó al piano algunas composiciones”.³⁰

²⁸ *Fray Mocho*, Año I, Nº 1 (3 de mayo de 1912), s/d. Agradezco a Silvia Glocer, el haberme cedido esta imagen de su archivo personal y los reiterados intercambios sobre prácticas musicales incluidas en la prensa periódica de Buenos Aires.

²⁹ *Fray Mocho*, Año II, Nº 17 (17 de setiembre de 1913), s/d. Ídem anterior.

³⁰ *La Mujer*, Año VI, Nº 53 (diciembre de 1940), p. 21.

Nuevamente el piano en el centro de la sala, en ocasión de una reunión ofrecida por una de las familias de la alta burguesía de Buenos Aires [Figura 33].³¹ Si bien la imagen parece repetirse, la pianista no solo intervino en las canciones de cámara junto a la dueña de casa, sino que interpretó la *Rapsodia húngara*, de Franz Liszt. Las exigencias técnicas e interpretativas de la obra ya no pueden ser abordadas por una joven aficionada; requieren de una pianista profesional.³²

Unos números después, la nota a página completa y la fotografía de la pianista parecen traernos noticias de otra reunión social, en torno al piano [Figura 33]. En este caso la crónica, escrita por Julio Alberto Scanavino, destaca –con imágenes colmadas de metáforas literarias– el desarrollo y los logros de la carrera profesional de Cora Aguirre Achával.³³ Cora nació en Buenos Aires y egresó como pianista y profesora de piano del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico en 1935. Además de ejercer cátedras de piano en varias instituciones, desarrolló una intensa actividad como pianista con recitales en el Teatro Colón de Buenos Aires, en otros escenarios del país, giras en Europa, África y Estados Unidos de América, además de registros en radios locales y extranjeras, a partir de la década de 1950.³⁴ En el artículo en *La Mujer*, el autor expresó:

“Una inteligencia clara y luminosa: un algo poético y nostálgico evoca su figura delicada, amplificada casi en el marco en el que ella se destaca donde el tamiz de halo de luz vespertina parece glorificada [sic] toda como una emanación surgida de lo alto. Descendiente de una familia de abolengo, donde la ejecutoria aristocrática corre pareja con el espíritu impreso a obras y actos perdurables, la señorita Cora Aguirre Achával, se ha sentido atraída desde niña a acrecer ese acervo espiritual, manteniéndose constante y entusiasta en el logro de una vocación bien definida”.³⁵

³¹ Se recuerda que Delia Luzuriaga de Castillo, esposa del vicepresidente de la Nación, Ramón S. Castillo, era asimismo colaboradora permanente de la publicación.

³² En el texto y en la fotografía, se menciona que ejecutó el piano “Anita Serrano”. No podemos confirmar si se trató de Ana Serrano Redonnet, compositora, musicóloga y directora de orquesta, nacida en Buenos Aires en 1914, pero podría ser perfectamente. Resaltamos el uso del diminutivo en la mención de su nombre de pila –marca de clase social alta, según la convención social de la época– al mismo tiempo, la mención como “señora”, lo que informaría sobre su estado civil y respetabilidad a sus entonces aproximados 26 años. Para más datos, véase Sosa de Newton (1980: 436-437).

³³ *La Mujer*, Año VI, N° 55 (febrero de 1941), p. 24.

³⁴ Para más datos, véase: Sosa de Newton (1980: 14-15).

³⁵ *La Mujer*, Año VI, N° 55 (febrero de 1941), p. 24.



Figura 33. Anita Serrano y Cora Aguirre Achával, en *La Mujer*. Año VI, Nº 53, diciembre de 1940; y Año VI, Nº 55, febrero de 1941

En muchos otros párrafos continuó la asociación entre la joven intérprete, su imagen casi religiosa –‘casta y diva’– su pertenencia y valores de clase y su desempeño como música profesional. Si bien Cora Aguirre Achával no aparece asiduamente en la historiografía musical argentina con relación a otras mujeres pianistas de su misma generación, su prolífica actividad a comienzos de la década de 1940 justificó una nota destacada y la portada del número de mayo de 1941 [Figura 34].³⁶ Cora reunió todos los atributos de una pianista destacada: su juventud, su talento, su belleza –en cuyo arquetipo no podía faltar el color celeste de sus ojos– y una pertenencia de clase que la volvía un modelo de ‘niña bien’ ante los ojos de las lectoras de la revista con un aura que infundía el deseo de parecerse un poco a ella.

³⁶ Aunque excede el marco de este trabajo, se sabe que integró hacia mediados del siglo XX el grupo de profesores fundadores del Conservatorio de Música “Julián Aguirre”, de Banfield (provincia de Buenos Aires), cuyo primer director fue Alberto Ginastera. No hemos podido corroborar si Cora guardaba algún parentesco con el compositor argentino Julián Aguirre, aunque podría ser factible.

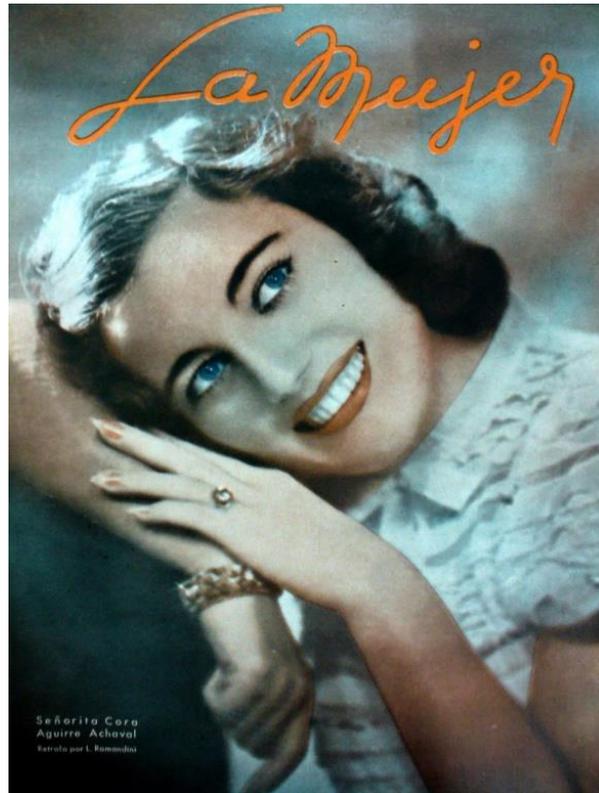


Figura 34. Foto de tapa. Cora Aguirre Achával en *La Mujer*, mayo de 1941

4.2.4.2.- Las guitarristas y la “eterna adolescente”: María Luisa Anido

La representación de las mujeres guitarristas de la época –y aún hasta épocas bien recientes– merece que nos detengamos en su estudio. Todas ellas aparecen de cuerpo entero o medio cuerpo, en posición de tocar la guitarra, con faldas largas y amplias que cubren totalmente las piernas cruzadas. La guitarra parece constituir esta barrera física e ideológica entre el cuerpo de la intérprete y el público que menciona Green (2001). De este modo aparecen fotografiadas las integrantes del conjunto folclórico “Hermanas Toranzo” y las guitarristas Olga Abbiato y María Herminia Antola [Figura 35].



Figura 35. “Hermanas Toranzo”, Olga Abbiato y María Herminia Antola

En el número de junio de 1939, una fotografía de María Luisa Anido y una nota a página completa requieren nuestra atención. La crónica informó sobre las vicisitudes económicas que estaba atravesando la guitarrista y que la habían llevado a la decisión de vender su guitarra –una de las tantas que poseía–, la que sería rematada en el Banco Municipal de Préstamos. Dijo el cronista:

“El instrumento predilecto, parte integrante de su personalidad, por esos azares del destino, desaparecía de sus manos. [...] Nadie hasta ese momento, sabía nada de María Luisa Anido; nadie se preocupó de ella, su dolor no conmovió ninguna fibra y la enajenación de la guitarra, se produjo fríamente”.³⁷

Como en un juego que retrotrae a otro tiempo pasado, el artículo en *La Mujer* nos remite a otro publicado en la revista *Veraneo*, aparecido en Mar del Plata en 1931. Para ese entonces, María Luisa contaba con 24 años y de ese momento es la fotografía que observamos [Figura 36]. El autor, Ricardo Llanes, despliega sus dotes literarias para describir a la joven intérprete y a su instrumento. Guitarrista y guitarra, conforman un solo cuerpo. El texto es elocuente, por eso lo transcribimos *inextenso*:

“[...] Es [María Luisa] en nuestro pensamiento la venerada imagen de la inimitable guitarra. Es una estancia propicia a las elevadas inspiraciones. Es una silla y una guitarra y un cuerpo delicado, menudo, que vibra de emoción, que se agiganta de entusiasmo, como la emoción y el entusiasmo que canta, ríe, gorjea, se ablanda, se estira, se eleva, salta, corre y vuela, con esas sonoridades magistrales que se desgranar de las seis cuerdas arrobadoras. Y es una cabeza rubia y son dos ojos que se entrecierran. [...] Es la imagen, la soberana imagen de esta niña aún – nuestra gloria indiscutible–, la que se nos ha grabado en el pensamiento, impresionado en el alma, pegado en nuestros oídos. Es una guitarra y son dos manos. Dos manos maravillosas de inteligentes y ligeras. Dos manos como ya no habrá otras. [...] ¡Es María Luisa Anido, la soberana de la guitarra magistral!”.³⁸

³⁷ *La Mujer*, Año IV, N° 36 (junio de 1939), p. 39.

³⁸ *Ibidem*.

La trayectoria de vida y profesional de María Luisa Anido supera los alcances de este capítulo, como asimismo abordar la incorporación de la guitarra a las salas de conciertos en Buenos Aires, a partir de la década de 1920, instrumento asociado hasta ese momento al ámbito rural. Como señala Mansilla (2015), la figura de Anido como niña prodigio se construyó desde el comienzo de su carrera y lo muestran las fotografías con vestidos etéreos y el peinado característico de la moda entre los Centenarios. Asimismo, la autora refiere la emulación de la figura de la guitarrista por parte de niñas y adolescentes de esos años, que iniciaron el estudio de la guitarra.



Figura 36. Nota referida a Anido en *La Mujer*, Año IV, Nº 36, junio de 1939

En el estudio mencionado sobre una colección de fotografías de mujeres en situación de ocio en el balneario de Mar del Plata en la década de 1930, se comentan las connotaciones que pueden asociarse a la posición de las piernas cruzadas (Kaczan, 2017). La autora retoma el planteo que hace Mc Phail Fanger que analiza este punto en términos de “códigos emancipatorios de género”. La forma de vinculación cuerpo-espacio permitiría descifrar cambios en la condición de subordinación de las mujeres “en transición hacia la emancipación” y en el caso de la construcción de imágenes con la disposición de las piernas juntas funcionan como códigos inhibidores del proceso descripto. Kaczan afirma que:

“La necesidad de resguardar las inquietantes fantasías sexuales que despierta la entrepierna femenina constriñe insinuaciones de separación o apertura que perviven más allá de la actitud de reserva, desenfado o coqueteo de la retratada. Las piernas cruzadas serían un signo inequívoco del ser mujer, conformarían una fórmula de moralidad con el fin de preservar su virtud, más allá de las sugerencias que podría dar el fotógrafo” (Kaczan, 2017: 72).

4.2.5.- Música pura, cuerpos ausentes

El imaginario romántico sobre el acto de componer como un acto solitario, mental, especulativo, racional –entre otras características– y alejado completamente de otras prácticas de producir música en el marco de la ejecución, se ha asociado históricamente al mundo masculino. Lucy Green afirma que en la práctica compositiva hay una exhibición metafórica de la mente, en disociación con el cuerpo. Asimismo, desde el punto de vista del oyente y también del crítico musical y del historiador, la música evoca una mente masculina y un compositor masculino. Siguiendo con este enfoque expresa que las compositoras producen la mayor interrupción a la afirmación de femineidad que se les ha asignado históricamente. Las mujeres que componen demuestran conocimientos técnicos y musicales y dominio en el campo de lo racional y objetivo. Lo que ofrecen en exhibición es la mente, no el cuerpo. La propia actividad amenaza el orden sexual impuesto y justifica las restricciones y exclusiones de las mujeres compositoras de la historiografía (Green, 2001).

Buscamos imágenes de compositoras en nuestra revista y no fue posible encontrarlas en las páginas con noticias de conciertos, festivales o cualquier otro espectáculo en el espacio público. Tampoco en las secciones dedicadas al cine, la radio o el teatro. Las compositoras aparecieron nombradas o fotografiadas ya en la segunda época de la revista, con la publicación de la sección “Música e intérpretes”, columna escrita por Elsa Calcagno y dedicada a la crítica de música ‘de conciertos’, cuyo estudio abordamos en el capítulo anterior. La mujer música dedicada a la composición no compartió espacios de exhibición con las intérpretes, vinculadas a los personajes del cine y la radio. La mujer que compone continuaba asociada a un imaginario racional, especulativo y de tradición decimonónica. En forma excepcional, por tanto, vemos alguna fotografía en que la mirada se dirige a la cámara, como es el caso de María Esperanza Pascual Navas [Figura 37].



Figura 37. Las compositoras Elsa Calcagno, María Esperanza Pascual Navas y Corina H. de Lima, según *La Mujer*

4.3.- Estudios visuales, estudios musicológicos

Coincidimos con Nogueira en que los corpus documentales fotográficos se constituyen en fuentes imprescindibles para elaborar una historia de la *performance*, campo poco desarrollado hasta el momento en el ámbito de los estudios musicológicos históricos cercanos. La autora afirma:

“Se supone, por lo tanto, el predominio de una iconografía fotográfica proveniente de un contexto en el que las formas de entretenimiento populares y el arte erudito se acercaban y se influenciaban, establecían un diálogo poco evidente pero intenso, duradero e irreversible” (Nogueira, 2011).

Nos interesó esta articulación entre estudios visuales y musicología feminista, entendiendo que son teorías críticas que coinciden en el análisis de las imágenes en tanto una política de su uso y se proponen desmontar el canon impuesto en la historiografía del arte y de la música, respectivamente.

Asimismo, formulamos nuevas preguntas en el ámbito de los estudios de la recepción. ¿Hay relación entre las representaciones estudiadas y los imaginarios sociales y culturales de clase, del lector ideal al que la revista estuvo destinada? (Jauss, 1982). Desde el inicio de la publicación se convocó a las ‘lectoras’, particularizando el

universo de 'lectores posibles' al mundo femenino. Se las invitó a ser partícipes activas; se las consultó, homenajeó, fotografió; se les respondió y fueron incluidas en sus páginas. El título *La Mujer. Revista para el Hogar*—y a partir del N° 6, *Revista Argentina para el Hogar*— asocia 'el hogar' con el mundo femenino, aunque suponemos que estas revistas eran leídas por todos los integrantes de la familia, incluidos los varones. Vale recordar que las 'lectoras' que se identifican en la revista son integrantes tanto de la élite porteña como mujeres empleadas, obreras, estudiantes, miembros de clases medias y populares, en pleno ascenso social.

¿Cómo aparece el tópico de la opción por el matrimonio y la maternidad con relación a las carreras profesionales de las intérpretes? El recorrido por las páginas de *La Mujer* no nos brinda información sobre este punto ya que las intérpretes que estudiamos son mostradas como 'personajes' tal como lo describe Nogueira (2011), siempre en relación con su desempeño en la escena pública. Para indagar en este tema será necesario profundizar en las trayectorias de vida de las mujeres músicas, lo que requerirá de otras fuentes y otras metodologías para su abordaje.

Proponemos avanzar en la idea de que los temas, enfoques y herramientas teóricas y metodológicas que construyen los estudios de género en las ciencias sociales, tanto en el campo de los estudios visuales como en el ámbito musicológico, nos desafían a formular temas y problemas transversales a las áreas de estudios sobre músicas populares, eruditas, étnicas o de circulación masiva. En este caso, la crítica musicológica feminista se articula con el estudio de las imágenes desarrollado por los estudios visuales y de dicha articulación se espera haber reconstruido, siempre mediado por la representación, el conjunto de prácticas musicales y en forma amplia, el de prácticas socioculturales de la época estudiada.

Para finalizar, la pregunta que no puede dejar de formularse, si bien la respuesta excede los alcances de esta tesis, es ¿cómo sonaron las músicas que las mujeres aquí estudiadas ejecutaron? Además de conocer cómo han sido representadas, a través de los textos y las imágenes en tantas publicaciones de la época, es nuestra intención a futuro reconstruir la 'imagen sonora' de las mujeres músicas de *La Mujer* en su conjunto, en una sonoridad común, más allá de las características particulares de cada una. Algunas han sido estudiadas individualmente: Libertad Lamarque, Ada Falcón, Mercedes Simone, entre las más destacadas. ¿Qué 'universo sonoro' han construido estas mujeres, de las décadas del 30 y del 40, en su paso por el cine, por el teatro, por la radio? Seguramente esa representación de lo sonoro será en clave de lo femenino y

lo masculino y nos aportará elementos para su deconstrucción. Acaso también esa representación desmentirá el contraejemplo visual publicado en el primer año de la revista, 1935, y que aportamos al inicio de este capítulo: varias décadas se sucederían hasta casi finales del siglo XX, para que las mujeres pudieran ser incluidas en el aprendizaje de los instrumentos de viento, espacio por excelencia asociado al mundo varonil.

Cap. 5. Músicas para el hogar

5.1.- Músicas sencillas para tocar y cantar

En este último capítulo, nuestra atención se orienta hacia un aspecto técnico-musical presente en la publicación estudiada: las partituras. Continuando con las preguntas, conceptos y autores citados, consideramos ahora un aspecto de las revistas femeninas, también llamadas 'de interés general': la música 'cristalizada' en el código específico para el cual hace falta un lector –una lectora, en general– con unas determinadas competencias. Tal como aquellas publicaciones dedicaban sus páginas a enseñar a las mujeres y a las familias argentinas de las décadas de 1930 y de 1940 todo lo necesario para ser dueñas y 'reinas del hogar', también mostraban, didácticamente, cuáles eran las 'tareas a realizar' (Verón, 2004). Dentro de ellas, se encuentra el espacio reservado a las 'músicas para el hogar'.

Proponemos esta categoría (con la que designamos el capítulo) para concebir la música publicada en el seno de las publicaciones descriptas, ya que, en asociación con las 'tareas para el hogar' –frase cotidiana en las escuelas argentinas hasta épocas relativamente recientes– comprendía un sello didáctico, una inclusión que implicaba algo normativo realizado con la periodicidad de un hábito.

Siguiendo el análisis de la prensa gráfica desde una teoría de los discursos sociales como lo realiza Eliseo Verón (2004), identificamos distintos tipos de enunciación, géneros y estrategias puestas en juego. En *Fragmentos de un tejido*, cuando se refiere a los géneros, afirma que comparten zonas de competencia directa dentro de los medios de producción y que poseen elementos invariables de contenido, es decir, se apropian de un conjunto relativamente estable de campos semánticos. En el caso particular de las revistas femeninas y 'de interés general' –como las categoriza específicamente ese autor– tres ejes semánticos rigen su organización: la moda, la belleza y la cocina (2004: 197). Verón sostiene que todas las publicaciones hablan de las mismas cosas, en el mismo momento del año, asociando los temas a cambios estacionales. La necesidad de competir entre sí exige que construyan su especificidad y su vínculo con los lectores y las lectoras, garantizándoles su fidelidad.

Agrega Verón que, al analizar una superficie discursiva, nos encontramos con un objeto multideterminado:

“[...] El análisis de los discursos consiste en la identificación, dentro de la superficie discursiva, de las *huellas* que remiten a las condiciones de producción de los discursos. Estas *huellas* son el soporte de operaciones que uno debe reconstruir” (Verón, 2004: 201; énfasis propio).

Por otra parte, resulta central el planteo que hace Jesús Martín-Barbero en su análisis de los medios de comunicación y las mediaciones (1987) y que Baca Feldman considera vigente dos décadas después (2011). Para Martín-Barbero no es posible pensar a los medios masivos únicamente como dedicados a la transmisión de la ideología dominante sino como espacio de luchas y de transformación social. El autor señala que la masificación mediática comenzó en los años veinte –del siglo XX–, desde la confirmación de la idea de Estados Unidos como un imperio y merced a la vocación industrial de ese país por “educar” a las masas en el consumo, por medio de la publicidad y la persuasión. Esta situación se incrementó con la creación e inversión en medios como la prensa, el *comic* y el cine y con la incorporación de las clases populares a la vida cultural (Baca Feldman, 2011). Esta descripción es pertinente para el análisis de las publicaciones en el contexto local, ya que observamos características similares en el proceso estudiado.

Las publicaciones periódicas aparecidas en Buenos Aires y la música escrita tienen una larga tradición, desde las primeras que incluyeron partituras y que se conservan: el *Boletín Musical*, editado por Gregorio de Ibarra en su litografía en 1837 y, en el mismo año, *La Moda: Gacetín Semanal de Música, de Poesía, de Literatura, de Costumbres*. De la primera publicación musical en nuestro medio, que se conoce solo por referencias bibliográficas –*El Orfeo Argentino*, de 1829– no se ha hallado, hasta el momento, ningún ejemplar. Sobre los problemas, alcances, relevamiento exhaustivo del corpus existente y formulación de conclusiones provisionarias acerca de este campo de estudios que es la hemerografía musical argentina, nos informó Leandro Donozo (2009) en su *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)*. También, en su artículo “Once conclusiones provisionarias sobre las revistas de música”, aparecido en el volumen colectivo que reúne trabajos en torno a publicaciones sobre música del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX en Buenos Aires, dirigido por Silvina Luz Mansilla (Donozo, 2012). En la décima conclusión planteada, Donozo distingue tres tipos de publicaciones periódicas con información sobre música: los diarios de actualidad, con noticias o

secciones específicas; las revistas culturales o de interés general, que incluyen artículos en forma ocasional; y, por último, las revistas dedicadas exclusiva o principalmente a la música. Si bien señala que las revistas específicas son las que más interesan a la investigación histórica o musicológica, nos alerta sobre el diálogo constante que estas publicaciones mantienen con el resto de los medios gráficos, radiales, televisivos y digitales (Donozo, 2012).

En este marco retomamos nuestra hipótesis central de investigación afirmando que las publicaciones periódicas femeninas de Buenos Aires difundidas en la primera mitad del siglo XX permiten conocer las prácticas musicales de las mujeres en un mayor grado de visibilización que aquel que surge de la crítica musical especializada. A continuación, realizamos una revisión de la inclusión de partituras en algunas publicaciones femeninas para analizar la asiduidad de esta práctica en las primeras décadas del siglo XX y su lenta y progresiva desaparición hacia fines de la década de 1930 y primeros años de la década de 1940, años ya de *La Mujer*. La tradición de la ejecución musical femenina en el ámbito hogareño, con escasa profesionalización y como complemento del rol doméstico y maternal, irá desapareciendo en función de prácticas de socialización que ubican a la mujer en otros espacios, con mayor presencia en el ámbito público.

De nuevo, las ideas de Martín-Barbero acerca del paso a la modernidad en América Latina visto como un proceso discontinuo y desigual y la incorporación de las tecnologías de la información y la comunicación por parte de las clases urbanas y populares a su vida cotidiana (Baca Feldman, 2011) nos aportan conceptos para pensar en estos procesos de cambios de prácticas de consumo cultural y musical de las mujeres urbanas en Argentina.

5.2.- Dos antecedentes entre 1910 y 1930

5.2.1.- *Fray Mocho*

Fray Mocho se publicó en Buenos Aires entre 1912 y 1932 como revista de interés general que incluyó novedades del acontecer político nacional e internacional, noticias sociales, moda, costumbres y abundante publicidad. El relevamiento exhaustivo que Silvia Glocer (2019) realizó sobre la colección completa le permite afirmar que la música ocupó un lugar de importancia, ya que se publicaron más de ciento veinte partituras

completas e independientes de cualquier otra nota periodística entre octubre de 1916 y octubre de 1922.¹



Figura 38. Partitura del *Largo*, de Arcangelo Corelli, en *Fray Mocho*, Año X, Nº 459 (8 de febrero de 1921)²

Destaca que si bien se publicaron papeles de música en otras revistas de la época (*El Correo Musical Sudamericano*, el *Álbum Musical Orfeo* o *La Orquesta*), *Fray Mocho* era un semanario no dedicado exclusivamente a la música. Glocer afirma que las partituras estaban destinadas al público femenino de la revista y que el repertorio posee las características de la llamada ‘música doméstica’: obras breves de una página de extensión, la mayor parte para piano o para canto y piano, de textura sencilla –melodía acompañada, en general– y destinadas a la ejecución por parte de señoras, señoritas, niños y niñas, que también concurrían a la gran cantidad de conservatorios de música y alimentaban el comercio de partituras y de instrumentos musicales [Figura 39]. La mayor cantidad de publicidad se concentraba en el comercio de pianos (Glocer, 2019).

¹ Con excepción del año 1919, como aclara la autora, en que no se publicaron partituras (Glocer, 2017).

² Datos extraídos del catálogo completo de partituras publicadas en *Fray Mocho*, realizado por Glocer (2019: 45-62).



Figura 39. Publicidades de conservatorios en *Correo Musical Sudamericano* Año I, Nº 3, 13 de abril de 1915³

5.2.2.- El Hogar

Otro título de importancia para nuestro tema es la revista ilustrada *El Hogar. Ilustración Semanal Argentina* (1904-1963). Tal como describe Mansilla (2012) en su artículo sobre la columna “La semana musical”, escrita por Julián Aguirre entre 1920 y 1924, la música se presenta allí en una multiplicidad de discursos, que ameritan ser estudiados en su diversidad y en su especificidad.⁴ En el período que estudia en forma exhaustiva –doscientos once números relevados, que corresponden al primer quinquenio de la década de 1920– se publicaron, según la autora, partituras para piano destinadas probablemente a las jóvenes intérpretes de clase media que mostraban sus cualidades artísticas en el ámbito doméstico.

Otro modo de aparición de la música escrita fue a través de su inclusión en textos didácticos. Para este caso, destacamos la nota aparecida el 11 de julio de 1924 bajo el título *El Fox-Blues* [Figura 40]. Si a primera vista nos llamó la atención la presencia de un fragmento de partitura para piano –de escasos ocho compases y el último inconcluso, en la reproducción– que asociamos con una imagen decorativa del contenido, una

³ Imagen reproducida en Glocer (2019: 37).

⁴ Mansilla informa que la multiplicidad de discursos incluye textos ensayísticos o ficcionales sobre la vida de los ‘grandes músicos’, críticas de conciertos, textos humorísticos, publicidades de pianos, ediciones de partituras y aparatos de reproducción sonora novedosos (2012: 137).

lectura más minuciosa nos reveló la conexión entre tres tipos de discursos que estaban asociados. Por un lado, se lee un texto con instrucciones precisas para el aprendizaje de la danza de moda, a semejanza de los tratados o manuales de enseñanza de las danzas –tanto las de tradición cortesana o urbanas, como las del ámbito folclórico–⁵. En sintonía, cuatro fotografías de una pareja danzando acompañan la explicación detallada de los pasos. El tercer registro, que nos interesa aquí, aporta el fragmento clave de la partitura de moda. Esta página de *El Hogar* estuvo destinada a los integrantes de la familia –principalmente las señoras, señoritas y varones jóvenes– para que bailaran y ejecutaran en el piano la danza de moda, en la intimidad de la sala del hogar porteño de los años 20.



Figura 40. “El Fox-blues”, *El Hogar*, Año XX, Nº 769, 11 de julio de 1924. Hemeroteca de la BNMM

⁵ Como ejemplo, la publicación *Danzas Nativas. Revista Argentina de Danzas y Folklore*, que apareció entre 1956 y 1957, con instrucciones precisas de pasos para la danza.

Del texto completo surge que este paso de danza nació en Inglaterra y en su recorrido por Francia, fue nombrado como *fox-blues* imponiéndose como danza de moda a poco de su creación. Siendo una variante del *blues*, nombrado este último como sencillo paso norteamericano, el baile guardaba una vaga semejanza con el *fox-trot* y con el *shimmy*, pero estaba formado por un conjunto de figuras graciosas y novedosas sobre un ritmo, según se dice, completamente nuevo.



Figura 41. Partitura transcrita de "El Fox-blues", *El Hogar*, Año XX, Nº 769, 11 de julio de 1924

La música, con métrica binaria y presencia de ritmos puntillados casi constantes, constituye una suerte de 'standard' en el cual la mano izquierda realiza acordes pulsados y la derecha elabora diferentes voces y variantes, con rápidos pasajes cromáticos [Figura 41].

5.3.- Las publicaciones entre 1930 y 1945

5.3.1.- *Para Ti*

Recordamos las ideas de Verón (2004) con relación al análisis sincrónico de las publicaciones y de los destinatarios a los que estuvieron dirigidas, cuando expresa que se trata de fenómenos de reconocimiento que implican un horizonte de expectativas de los consumos en relación con la repetición. El lector o la lectora se mantienen fieles a

un título porque saben con anticipación qué tipo de discurso van a encontrar en él. Explica la preferencia por una publicación u otra como resultado de un encuentro entre las características discursivas de cada título –y de cada género– y las modalidades de lectura propias de cada época y contexto sociocultural.

Reconocemos en *Para Ti* (1922-2019) algunos signos de esta repetición de la que habla Verón y que conformarían el gusto de las lectoras. Era habitual encontrar fragmentos musicales a manera de ‘ilustraciones’, en textos sobre la vida u obra de los ‘grandes músicos’ o en relatos de ficción que los tenían como protagonistas. Este tipo de imágenes ya aparecían en *Fray Mocho*, desde sus primeros números en la década de 1910 y continuarían apareciendo en *La Mujer*, como veremos enseguida, en la segunda mitad de la década de 1930.

Sin embargo, distinguimos un modo más específico de aparición de pequeños fragmentos musicales en *Para Ti*, hacia el inicio de la década de 1940. En las páginas centrales –generalmente desde la página 43 sobre un total de 86 a 90– se incluyó un suplemento en papel grueso, casi cartulina. Trabajado en color y con varias páginas, se desplegaban en esta sección de la revista los figurines de la moda femenina e infantil para todas las ocasiones de la vida social y privada, así como algunas novedades de decoración para el hogar. En la portada del suplemento se reprodujeron obras pictóricas del arte clásico universal como también obras latinoamericanas y argentinas. Durante varios números aparecieron reproducciones de paisajes y personajes del noroeste argentino, conformando la serie *Llajta Sumac* (Tierra Linda). A la imagen pictórica se agregan la partitura y el texto del poema, todos de autoría de Sergio H. Villar Otero, un poeta, músico, pintor, investigador y divulgador del folclore argentino.⁶ En la portada, *Baguala* presenta el poema en la típica cuarteta octosilábica, interrumpida por un estribillo o ‘mote’, tal como lo documentaran entre otros, Carlos Vega. En este caso: “ingrata que sois / viene la noche, llorando me voy” [Figura 42]. La partitura, reproducida en el borde superior derecho fragmentariamente, ejemplifica una textura a cuatro voces sobre la tríada de Do –aludiendo a la tritonía de la baguala, precisamente– en una escritura pianística y con una métrica en tres tiempos y figuración de blanca-negra por compás, que es compatible con la vidala noroéstica también y podría estar emulando los golpes percutidos de la caja.⁷

⁶ Villar Otero (1914-1957) dirigió un grupo de música folclórica con el que grabó discos. Murió muy joven en un accidente automovilístico.

⁷ Sabemos igualmente, que la escritura de este repertorio con grafía musical occidental resulta forzada y no da cuenta exactamente de la imagen sonora de su ejecución.



Figura 42. Partitura a manera de decoración. Suplemento de *Para Ti*, 13 de febrero de 1940

Conformando una expresión múltiple que reunía texto, imagen y música en el sentido que Plesch (2006) lo analiza para las imágenes que aparecen asociadas a la música en el *Boletín Musical 1837*, cabe pensar que este suplemento se constituyó como una de las particularidades de enunciación de *Para Ti*, para conseguir la fidelidad de sus lectoras amantes de las artes, tal como propone Verón (2004). Asimismo, retomamos las ideas de Martín-Barbero y el cambio de paradigma que propuso al pensar que el arte no significa solo transmisión de la ideología dominante –tal la tradición de pensamiento de algunos miembros de la Escuela de Frankfurt, en particular Horkheimer y Adorno– sino que se verifica su circulación en las clases populares, ya que la hegemonía se beneficia de esta circulación cultural. Martín-Barbero ejemplifica esta idea con la tradición de la literatura de cordel en España, las imágenes difundidas por medio de la técnica del grabado y la masificación de las historietas y el periódico ilustrado, entre otras (Baca Feldman, 2011). La conjunción de imágenes pictóricas, textos poéticos y grafía musical en el suplemento de *Para Ti* nos acerca a estas tradiciones de consumo

cultural de los sectores medios y populares urbanos.

5.3.2.- La Prensa

Un caso muy diferente es el de *La Prensa* (1869 hasta el presente),⁸ periódico de información general, género con características diferentes a las publicaciones hasta aquí analizadas. Nos resulta significativo considerar la publicación de partituras en forma continua entre octubre de 1937 y marzo de 1938, en un suplemento que apareció los días domingo.⁹

Retomando lo investigado por Silvia Glocer en su libro *Música en La Prensa* (2017), sabemos que se dieron a conocer dieciocho partituras de dieciocho compositores y compositoras, vinculados a las llamadas 'Generación del Centenario' y 'Generación del 39', según la periodización que propuso Rodolfo Arizaga y que Glocer alude.¹⁰ La primera partitura se publicó el 31 de octubre de 1937, al día siguiente de hacerse pública la lista de premiaciones del Primer Salón Nacional de Música Argentina, concurso promovido por la Sociedad Nacional de Música.¹¹ Cinco años previo al Primer Salón Femenino –estudiado en el tercer capítulo de esta tesis–, se convalidó en aquella ocasión la producción ligada a la estética del nacionalismo musical argentino, que como hemos explicado anteriormente, en esos años se hallaba en plena disputa por el campo estético con las líneas renovadoras y universalistas. Glocer informa que seis de los compositores presentes en el Salón Nacional –entre los cuales se encuentra Ana Carrique– fueron incluidos en esos suplementos de *La Prensa* y asocia estas publicaciones con la convalidación de la red que este grupo hegemónico extendía en el espacio de conciertos y en las instituciones de enseñanza y de legitimación. Formado por el Conservatorio Nacional de Música, la Dirección Nacional de Bellas Artes, la Asociación Argentina de Música de Cámara y la mencionada Sociedad Nacional de Música, entre otras, ese grupo extendía su campo de injerencia sumando roles de dirección y supervisión en instituciones de enseñanza musical y general dependientes del Consejo Nacional de Educación.

⁸ Fundado en 1869 por el estanciero y político José C. Paz, representante de la Generación del 80 (Glocer, 2017).

⁹ La primera partitura de esta etapa apareció el 31 de octubre de 1937 y la última el 13 de marzo de 1938. Sin embargo, ya había publicación de partitura en *La Prensa*, en épocas anteriores como es el caso del llamado *Mosaico musical argentino*, una obra colectiva, de varios autores nacionalistas, especialmente compuesta para ser publicada por este periódico en 1925 (Formaro, 2009).

¹⁰ Glocer toma la periodización de la *Enciclopedia de la música argentina*, de Rodolfo Arizaga (1971).

¹¹ Sobre este Primer salón..., y la premiada *Sonata para piano* de la compositora argentina Lita Spena, véase Dezillio (2020: 27).

Coincidimos con Glocer en su apreciación, ya que el recorrido por el catálogo de obras publicadas –para piano, canto y piano y violín y piano– y sus complejidades técnicas y estilísticas no permite pensarlas como ‘música doméstica’ con fines de ejecución hogareña por parte de aficionados. Esta producción –parte de la cual fue editada como obras sueltas o en ciclos por editoriales comerciales, como así también grabada por sellos discográficos– requiere de intérpretes profesionales. Su inclusión en *La Prensa* posiblemente atendió a razones de convalidación en el campo musical, estético e intelectual de Buenos Aires. Así, los compositores y compositoras publicados allí recibían una suerte de refuerzo de legitimación por parte de la comunidad interpretativa que conformaban los lectores del periódico, integrantes del círculo social e intelectual de la élite porteña.

The image displays two pages of a musical score. The left page is the title page, featuring the title "NORTEÑA" in large, bold letters, followed by "para canto y piano" in a smaller font. Below this, it reads "Letra y música de Héctor Iglesias Villoud". The right page contains the musical notation for the first system, including a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Siempre que me voy al campo...". The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, f), tempo markings (Lento, a. tempo), and performance instructions like "poco ritm." and "molto dim.". The notation is in a standard musical format with a treble clef for the voice and a grand staff for the piano.

Figura 43. Facsímil de *Norteña*, de Héctor Iglesias Villoud. En *La Prensa*, 31 de octubre de 1937

5.3.3.- La Mujer

Dos son apenas los casos de partituras incluidas en la revista de nuestra tesis y corresponden ambos a lo que denominamos su segunda época, que comienza a mediados de 1938. En efecto, en el número 31, de agosto de 1938 –que incluye los contenidos habituales como notas sobre acontecimientos sociales, entrevistas, ensayos y las secciones fijas sobre radio, cine, teatro, moda, salud y belleza femenina–, aparece

imprevistamente una partitura para canto y piano, de título *Catamarqueña* y sin autoría manifiesta [Figura 44].¹² La partitura no guarda relación alguna con el resto del número. Recordemos que, a la fecha de publicación, la revista no contaba con una sección especializada sobre crítica musical, puesto que es en agosto de 1939 que la compositora y pianista Elsa Calcagno inicia su sección sobre música de conciertos “Música e Intérpretes”.

The image shows two pages of a musical score. The left page is titled "CATAMARQUEÑA" and features a piano accompaniment section labeled "PIANO" and a vocal section labeled "CANTO". The right page continues the score with piano accompaniment and vocal lines. Below the score on the right page, there is a small advertisement for "JEANNETTE PEINADOS BEUATE" located at "CALLAO 1165 U. T. 41-1535". The advertisement also mentions "LA MUJER" and "CONSUELO GARAY".

Figura 44. Partitura de *Catamarqueña*. En *La Mujer*, Año III, Nº 31, agosto de 1938

Catamarqueña es una pieza breve para ser cantada y acompañada en el piano, que no requiere mayor habilidad en su ejecución. Desde el aspecto técnico, se enlaza una sucesión de acordes *plaquée* alternando en puntos de tensión y de reposo de la tonalidad, con una base rítmica construida sobre la superposición de metros binarios y ternarios, propios de las danzas del folclore argentino. Respecto del esquema formal, el fraseo es regular y la melodía, también de ejecución sencilla por grados conjuntos, corresponde a un registro cómodo para que lo cante una mujer. El texto, muy breve y con repeticiones, de fácil memorización, se suma a las características de la ‘música doméstica’, destinada a la recreación y el entretenimiento en el ámbito reservado del hogar o de la tertulia familiar. Siguiendo ideas de Ramos López (2003) como también

¹² *La Mujer*, Año IV, Nº 31, pp. 53-54. En la misma página, junto a la partitura descrita, aparece el anuncio de los servicios de una especialista en “análisis psicométrico” y la publicidad de una peluquería.

de Patricia Blanco (2008) en su estudio sobre las prácticas musicales femeninas en San Juan durante el mismo período, podemos afirmar que *Catamarqueña* parece haber sido destinada a mujeres músicas que no aspiraron a un estatuto de profesionales. Tal decisión, como bien lo ha señalado sobradamente Dezillio, suponía invariablemente en el imaginario de la época un alejamiento del rol doméstico y maternal.

Nos interesa ahora, brevemente, una comparación con las partituras de *La Prensa*, por el hecho de que son contemporáneas a *Catamarqueña* y porque varias de ellas remiten al imaginario de la 'música folclórica del noroeste argentino', como la pieza publicada en *La Mujer*. Si consideramos solamente las obras para canto y piano aparecidas en el periódico, se incluyen: *Cunita Blanca* (Aire de vidala), de María Inés Gómez Carrillo (7/11/1937); *Vidala* "en estilo popular", de María Teresa Maggi (21/11/1937); *Carnaval calchaquí*, de Juan Francisco Giacobbe (5/12/1937); *Caminito de la sierra*, de Pedro Valenti Costa (26/12/1937); *Coplita del corazón*, de Abraham Jurafsky (20/02/1938) y la primera de todas las publicadas, *Norteña*, de Héctor Iglesias Villoud (31/10/1937). Sin analizar en profundidad el corpus mencionado, presente en el estudio de Glocer (2017), nos detenemos en la escritura de Iglesias Villoud y, a diferencia de *Catamarqueña*, la observamos compleja. *Norteña* [Figura 43] contiene numerosos cromatismos, un fraseo irregular, una melodía totalmente independiente del acompañamiento pianístico y, aun en la alternancia y superposición del metro ternario y binario, hay continuos cambios de metro y polirritmias de difícil ejecución. Como ya dijimos, las partituras publicadas en *La Prensa* estuvieron destinadas a intérpretes profesionales. La complejidad técnica y estilística de varias de estas piezas y la dificultad de ejecución las alejan de lo que se identifica como 'música doméstica'.

Acordamos con el análisis que Baca Feldam (2011) hace de la obra de Martín Barbero y con la pertinencia de sus ideas dos décadas posteriores a la publicación de su obra *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (1987), con relación a varios aspectos que nos resultan útiles para el abordaje de la música publicada en estos dos medios: *La Prensa* y *La Mujer*, contemporáneos entre sí. Por un lado, la idea de la mediación entendida como la centralidad en el papel de las audiencias en América Latina, por sobre la dominación ejercida por el discurso promovido desde los medios masivos hacia receptores pasivos. En segundo lugar, el estudio de la comunicación entendida en el marco de los procesos sociales en los que se desenvuelve. Sin dudas, la comunicación y la producción de discursos es siempre situada. Por último, Martín-Barbero habla de sociabilidades y entiende que las audiencias interpretan lo que se dice en los medios de acuerdo con sus intereses y

puntos de vista, aunque no deja de observar que dichos medios son herramientas que ayudan en la manutención del sistema y en la configuración de ideología (Baca Feldman, 2011). Siguiendo estos razonamientos, las músicas publicadas entre 1937 y 1938 en *La Prensa* y en *La Mujer*, con diferencias tan significativas entre unas y otras, nos muestran intenciones distintas con relación a las audiencias y al consumo que de ellas hicieron los lectores y lectoras. Aunque ambas publicaciones compartan el público de la élite porteña y algunos sectores medios, las músicas de *La Prensa* parecen destinadas a la legitimación de sus autores mientras que las músicas de *La Mujer*, todavía se enrolan en pequeños 'souvenirs', algo adicionales, destinados a la ejecución en la intimidad del hogar familiar y por intérpretes aficionados.

5.4.- A modo de resumen

El recorrido por las publicaciones femeninas elegidas permite observar diferentes modos de aparición de la música o más bien, de su representación a partir de la grafía específica, la partitura. En *Fray Mocho* y *El Hogar*, irrumpen como imágenes metonímicas que meramente 'adornan' el texto que acompañan; en *Para Ti*, como representación sonora del repertorio al que refiere la imagen -en el caso analizado, la baguala-; en *Fray Mocho*, en *El Hogar* y en *La Mujer*, como partituras completas para la ejecución 'doméstica' (el *fox-blues* y *Catamarqueña*, los ejemplos aquí analizados); finalmente, en *La Prensa*, como partitura procedente del campo profesional que amerita la convalidación del campo estético y musical.¹³

Si consideramos las publicaciones entre 1910 y 1930 (*Fray Mocho*; *El Hogar*), confirmamos que la publicación semanal de partituras era una práctica habitual, regular, esperada por las lectoras y que cumple con las características de repetición que Eliseo Verón le atribuye a la conformación de los géneros y a las marcas específicas que garantizan la fidelidad de un público (Ibidem, 2004). La música destinada a la ejecución en el ámbito privado del hogar fue durante un período de la historia musical argentina una práctica hegemónica –en los términos que propugnó Raymond Williams (1997 [1977])–. Glocer observa que, hacia 1922, la edición de partituras en *Fray Mocho* se interrumpe y lo asocia con la progresiva incorporación de aparatos de reproducción de sonido en los hogares y la ascendente masividad de la radio (Ibidem, 2019). El análisis de esta práctica como instancia hegemónica y su progresiva desaparición, entendiendo

¹³ Probablemente estos modos se repitan en otras publicaciones o aparezcan otros, que exceden el marco del presente estudio.

que en la década de 1940 se va convirtiendo en una práctica residual –en los mismos términos planteados por Williams– excede el abordaje propuesto en este capítulo.

Las ideas de Martín-Barbero que propusimos en este segmento acerca del papel que juegan los medios de comunicación masiva como agentes políticos e ideológicos, pero al mismo tiempo, el papel de las mediaciones que ejercen las audiencias en la recepción de los contenidos que reciben, resultan pertinentes para el estudio de la música en la prensa periódica femenina. Si bien encontramos características que se repiten, también las diferencias técnicas, estilísticas y estéticas de las músicas aparecidas en los distintos medios revelan matices acerca de las tradiciones, usos y costumbres de los lectores y las lectoras a quienes estaban destinadas.

De esta manera, para el caso de *La Mujer*, en sus ocho años de publicación, solo hallamos dos: la aquí presentada, *Catamarqueña*, y un vals para piano en uno de los últimos números de 1943, antes de su desaparición del medio editorial. Si coincidimos con Verón en que, en el análisis de discursos de la prensa periódica, se pueden encontrar *huellas*, nos gusta pensar estas últimas y esporádicas partituras de *La Mujer* como vestigios o rastros. También, valorarlas en su carácter de prácticas culturales residuales –o acaso, gestos del pasado– que irrumpieron en una contemporaneidad que ya no alojaba a la ejecución musical hogareña, puesto que otros modos de escucha y de socialización la habían reemplazado. Así, las músicas para el hogar –en su materialidad escrita y legitimada, la partitura– parecen ser un gesto de añoranza de un tiempo irremediabilmente perdido.

Conclusiones

En el momento de formular el proyecto de investigación que guio la escritura de este trabajo, nos preguntamos cuales fueron los modos de representación que construyeron las publicaciones periódicas femeninas –editadas en Buenos Aires entre 1935 y 1945–, acerca de las prácticas musicales de mujeres que ocurrieron en ese período. Esta pregunta inicial abrió la puerta para pensar en un mundo de ideas amplio, un ‘campo’ – que se está construyendo, que está ocurriendo en simultaneidad con nuestros estudios– que tal vez no tiene nombre y que nos requiere la permanente reflexión teórica y metodológica mientras lo vamos transitando. Como planteamos en la definición del problema de investigación, partimos desde la musicología histórica argentina y articulamos enfoques con la teoría y la historiografía del arte, el estudio de prensa periódica y la musicología feminista y de género, en el marco más abarcativo y contenedor de los estudios culturales latinoamericanos.

Un primer eje que sintetiza los temas hasta aquí tratados es el que vincula lo sonoro, lo musical, el texto y la imagen; y recorriéndolo en sentido inverso podría partirse desde la imagen, pasando por el texto hacia lo musical, y finalmente, lo sonoro. Vale aclarar que antes que investigar sobre ‘música’ –que es un término muy vasto, abstracto, imposible ya de definir si no lo hacemos de manera situada–, investigamos sobre ‘prácticas musicales’, lo que nos permite un recorte más específico y más abarcativo, al mismo tiempo, del objeto que estudiamos. Cuando abordamos prácticas musicales del pasado, y de pasados no tan lejanos –anteriores o durante las décadas de 1920 (en la que comienza la fabricación y distribución masiva de discos) y de 1930 (cuando la reproducción fonográfica se multiplica gracias a la radio)–, no accedemos a ‘lo sonoro’ o ‘lo musical’. No disponemos de gran parte de lo que sonaba en la radio, en el cine, en el teatro o en la cotidianeidad de otros espacios de la vida en la ciudad, por múltiples causas que no analizaremos ahora. Nos acercamos e imaginamos esas sonoridades, a partir de los textos y de las imágenes. Aun estudiando prácticas musicales coetáneas con la reproducción discográfica o radiofónica, no todo se grababa y mucha de la música de la época se ejecutaba en vivo, en los estudios de radio devenidos en salas de conciertos con público.

En el **capítulo inicial** recurrimos al concepto de representación –fundamentado ampliamente en los autores y tradiciones teóricas descriptas– que nos resultó central a lo largo de todo el proceso de trabajo. Luego de relevar los antecedentes y el estado del

debate del tema y del problema planteado, avanzamos en construir y seleccionar la red conceptual, teórica y metodológica, que nos sostendría en el recorrido. Además de los sentidos más amplios –o más restrictivos– del concepto de representación, sumamos los enfoques que consideran los procesos de circulación, recepción y las mediaciones que ocurren entre los productos de las industrias culturales y la apropiación por parte de los sujetos, quienes otorgan múltiples sentidos ejerciendo una posición activa, propia de los usos y las prácticas de las culturas populares. Asimismo, el abordaje de prensa periódica considerando las estrategias discursivas en tensión, las inclusiones y exclusiones del canon musical y musicológico y el énfasis en la progresiva profesionalización de la crítica musical –en particular, de la escrita por mujeres– colaboró en la construcción de herramientas teóricas y metodológicas, continuamente revisadas o ajustadas en el proceso transitado.

En el **segundo capítulo** se ofreció una descripción general del campo de publicaciones periódicas femeninas editadas en Buenos Aires, en la primera mitad del siglo XX, necesaria para la contextualización del tema. Relevar los proyectos editoriales, el tipo de lector implícito al que estaban destinadas e identificar las secciones generales y específicas que incluían, confirmó que dichas publicaciones constituyen un género particular, dentro de la prensa periódica. El estudio exhaustivo de *La Mujer. Revista Argentina para el Hogar* nos permitió observar, en primer plano, lo que en estudios panorámicos sobre el tema se identifica como regularidades. Para nuestra publicación, el interés recayó en las secciones dedicadas al cine y a la radio, por la abundancia de información sobre prácticas musicales. Obtuvimos información valiosa sobre los gustos de la época, la circulación y difusión de prácticas musicales, los modos de producción y la progresiva profesionalización de los hacedores de la radio, entre otros temas. Quedaron presentados, para estudios a futuro, dos núcleos temáticos de importancia: el espacio y los modos de la enunciación femenina dentro de la radiofonía y la construcción de los ídolos populares, la mayoría de ellos músicos y músicas, a partir de la alianza estratégica y los préstamos entre el cine nacional y los emporios radiales, radicados en Buenos Aires.

En el **tercer capítulo** reconstruimos las relaciones que operaron en el campo musical de Buenos Aires, en particular el de la música de tradición escrita o ‘música de conciertos’, a partir del estudio pormenorizado de la sección “Música e intérpretes”, escrita por Elsa Calcagno entre 1939 y 1943. Al observar en primer plano la actividad y los repertorios de las orquestas, los coros, sus directores, la producción de obras y sus estrenos, entre otros aspectos, confirmamos que la mayor disputa giraba en torno a la

convalidación del llamado nacionalismo musical como estética dominante en el campo. En un acercamiento aún mayor, reduciendo la escala de observación a un acontecimiento en particular –el Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina, organizado por la propia Calcagno–, pudimos profundizar en el conocimiento del grupo de compositoras y obras de su autoría, con el interés a futuro de reponer sus trayectorias biográficas y profesionales y reconstruir la red de mujeres músicas que ha quedado invisibilizada en la historiografía musical argentina, a excepción de estudios más bien recientes. Por último, al detenernos en particularidades de las reseñas escritas por Calcagno, identificamos asociaciones entre los y las intérpretes, la elección de determinados instrumentos, el desempeño de roles dentro del quehacer musical –en particular, el de la composición–, con estereotipos de género. Del mismo modo, podemos inferir particularidades de una ‘escritura femenina’ y la promoción de otras mujeres músicas, por parte de mujeres que ejercieron la crítica musical, tema a profundizar en un futuro mediato.

El **cuarto capítulo** avanzó sobre la articulación que –a partir de los temas, enfoques y herramientas teóricas y metodológicas que nos aportan los estudios de género en las ciencias sociales– pudimos llevar a cabo entre estudios visuales y estudios musicológicos, a fin de producir conocimiento sobre el modo de representación gráfica, visual, de las mujeres músicas incluidas en *La Mujer*. Afirmamos que esta mirada devela que las mujeres músicas, más allá de que se dedicaran a la música ‘de conciertos’ o a los distintos géneros de música popular, fueron representadas mayormente en asociación con estereotipos ligados a los roles tradicionales de la mujer, en el seno de su hogar, o por defecto, a representaciones con connotaciones negativas, en el espacio público. En otros términos, esta vinculación entre estudios visuales y estudios musicológicos pretendió aportar conocimiento al estudio de las prácticas socioculturales abordadas.

El **quinto y último capítulo** se concentró en relevar los diferentes modos de aparición de la música –en realidad, de su representación más preciada históricamente, la partitura–, en un recorrido diacrónico, desde las publicaciones femeninas de inicios del siglo XX hasta el último número publicado de *La Mujer*, en noviembre de 1943. Desde *Fray Mocho* y *El Hogar*, pasando por *Para Ti* y *La Prensa* –publicación de la prensa diaria general– hasta nuestra revista, las partituras –o fragmentos de ellas– fueron figuras decorativas, textos con intención didáctica –enseñar a bailar–, piezas de salón para ser cantadas y ejecutadas en el piano –como entretenimiento en la reunión

social—, o páginas en tamaño de molde, para la convalidación del compositor o la compositora y las estéticas que compartían con sus pares de la élite porteña. En esa línea de cinco décadas, los cambios culturales en los hábitos domésticos y los nuevos modos de escucha, mediatizada por la tecnología, ya no requerían la publicación de la partitura, relegada a una práctica residual. Así, las que denominamos ‘músicas para el hogar’ parecieron convertirse en un gesto de lo añorado y perdido.

Para retomar una visión panorámica de esta tesis, destacamos un segundo eje temático, teórico y metodológico, que recorrió todos los capítulos. Consideramos central aportar a una historia de la música argentina —y en el mismo sentido, a la historiografía— desde los estudios sobre mujeres músicas, que también incorporan la perspectiva de género en la formulación de temas, preguntas y problemas de investigación. En este sentido, esperamos haber puesto en diálogo los hechos y sucesos reconstruidos con las discusiones actuales al interior de los feminismos. Asimismo, intentamos ubicar las prácticas musicales femeninas, los repertorios que circularon, la crítica musical escrita por mujeres, a la luz de los debates en torno al rol de la mujer —y las ideas feministas— de su contemporaneidad.

Un tercer eje que observamos en nuestro trabajo es el de considerar, en el centro de nuestro estudio, a la prensa periódica; en particular, para este caso, a las publicaciones femeninas. Si nos proponemos revisar la historiografía musical argentina, reparar las omisiones, dar lugar a nuevos relatos que incluyan no solo a las mujeres músicas sino también a otros sujetos excluidos del relato histórico, nos resulta imprescindible el abordaje de fuentes primarias y el camino llevado a cabo en este tiempo, nos confirma lo que sabemos: que tenemos mucho por recorrer en el estudio de la música y la prensa periódica en nuestro medio.

Algunas reflexiones cotidianas que nos surgieron en el proceso de investigación y que retomamos en estas conclusiones tienen que ver con la posibilidad de salvar las distancias con los campos de conocimiento de los que requerimos saberes, y con los que dialogamos. Incursionamos en otros espacios, transversalmente, sin ser especialistas y sin que debamos serlo. Ante la pregunta de cómo incorporar conceptos, marcos y perspectivas de otras disciplinas, pensamos que la opción es la del trabajo transdisciplinar, en conjunto con nuestros pares, en todas las etapas del proceso de investigación. Consideramos necesario ser respetuosos del estado del debate en cada campo de estudios —el propio, el ajeno, el interdisciplinar, el transdisciplinar— y regresar, ante cada desvío, a las fuentes y al archivo.

Para finalizar, la pregunta que no podemos dejar de formular, si bien la respuesta excede los alcances de esta tesis: ¿cómo sonaron las músicas que las mujeres aquí estudiadas ejecutaron y disfrutaron? Además de conocer cómo han sido representadas, a través de los textos y las imágenes, es nuestra intención a futuro reconstruir la 'imagen sonora' de las mujeres músicas de *La Mujer* en su conjunto, en una sonoridad común. Hasta que llegue el momento de reconstruir ese universo sonoro de las décadas de 1930 y 1940 –registros sonoros hay, llevará su tiempo recuperarlos y ponerlos en diálogo–, podemos vislumbrar cómo sonaron. Contamos con textos y con imágenes que suenan y que siguen resonando.

Bibliografía

AAVV. (1940-1945). *Antología de compositores argentinos*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura.

Ananías, Nayive. (2019). "Una travesía por la crítica de música popular en Brasil: ¿dónde están las mujeres?". Ponencia en *Tercer Congreso ASEMPCH: género y sexualidades en música popular: prácticas, articulaciones, disputas*. Santiago (Chile): Universidad Alberto Hurtado, 9 al 12 de enero.

_____. (2020). "No todos los días aparece, en el mundo, una mujer bonita que sepa escribir: Consonancias y disonancias en la prensa musical brasileña (1896-1960)". *Neuma. Revista de Música y Docencia Musical*, Año 13, Vol. 2, diciembre. Talca (Chile): Universidad de Talca. pp. 190-220.

Ariza, Julia. (2009). "Bellezas argentinas y *femmes de lettres*. Representaciones de la mujer en la revista ilustrada *Plus Ultra* (1916-1930)". En Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (comp.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

Arizaga, Rodolfo. (1971). *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Arizaga, Rodolfo y Pompeyo Camps. (1990). *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Ricordi.

Auza, Néstor. (1988). *Periodismo y feminismo en la Argentina (1830-1930)*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Baca Feldman, Carlos (2011). Reseña de: Martín Barbero, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía, Razón y Palabra*, Vol. 16, N.º 75, febrero-abril, Monterrey (México).

Bassi, Javier. (2015). *Formulación de proyectos de tesis en ciencias sociales. Manual de supervivencia para estudiantes de pre- y posgrado*. Santiago (Chile): FACSO.

Blanco, Patricia. (2008). *Mujeres, música y memoria en San Juan (1900-1930)*. San Juan: Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan.

Bourdieu, Pierre. (1967). "Campo intelectual y proyecto creador". En Poullion, Jean *et al.* (dir.). *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.

_____. (1983). *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.

_____. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.

Burucúa, José Emilio (coord.). (1999). *Nueva historia argentina: arte, sociedad y política*. 2 vols. Buenos Aires: Sudamericana.

Cañardo, Marina. (2017). *Fábricas de música. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Carrascosa, Flavia. (2011). "Dos mujeres, dos creadoras, dos estilos: Elsa Calcagno-Lía Cimaglia Espinosa. Abordaje comparativo desde la interpretación". 4' 33". *Revista On Line de Investigación Musical*, Año 3, N° 2, setiembre. Buenos Aires: DAMus/UNA. pp. 27-37.

_____. (2015). "La investigación aplicada a la interpretación musical. La obra para piano de Lía Cimaglia Espinosa". En Martínez, Isabel *et al.* (editores). *Actas de ECCoM*. Vol. 2, N° 2. "La experiencia musical: cuerpo, tiempo y sonido en el escenario de nuestra mente". Buenos Aires: SACCoM, pp. 33-37.

_____. (2016). "Preludios de mujeres: abordaje comparativo del empleo de la forma en la obra de Elsa Calcagno y Lía Cimaglia Espinosa". En *Actas de la Semana de la Música y la Musicología. El piano. Historia, Didáctica e Interpretación*. XIII, 9 al 11 de noviembre. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (UCA). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/preludios-mujeres-abordaje-forma.pdf> [última consulta: 30 de setiembre de 2021].

_____. (2018). "Análisis de la música infantil de la compositora Elsa Calcagno y su inclusión en el repertorio de la asignatura Piano Complementario". En Musri, Fátima Graciela. (ed.). *Actas de las IV Jornadas de Comunicación de Proyectos de Investigación y de Creación del Gabinete de Estudios Musicales. En adhesión a la Reforma Universitaria*. San Juan: Universidad Nacional de San Juan, pp.120-127.

Casares Rodicio, Emilio (dir.). (1999-2002). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Madrid: SGAE.

Castiñeiras, Noemí. (2002). *El ajedrez de la gloria: Evita Duarte*. Buenos Aires: Catálogos.

Cattaruzza, Alejandro. (2012). *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*. Buenos Aires: Sudamericana.

Chalkho, Rosa. (2016). "La música en los inicios del cine sonoro argentino". *LIS. Letra, Imagen, Sonido. Ciudad mediatizada*. Año VIII, N° 16. Segundo semestre. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, UBA. pp. 40-58.

Chartier, Roger. (1996). *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.

Chávez, Manuela. (2020). "La actividad de Brígida Frías como musicógrafa: sus columnas en *El Hogar*". *Actas de las IV Jornadas del Instituto de Artes del Espectáculo "Raúl H. Castagnino"*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2020/paper/viewFile/5266/3132> [última consulta: 30 de noviembre de 2021].

Cigarini, Lía. (1995). *La política del deseo. La diferencia femenina se hace historia*. Barcelona: Icaria.

Citron, Marcia. (1993). *Gender and the Musical Canon*. Chicago: University of Illinois Press.

Cixous, Hélène. (1995). *La risa de la Medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona (España): Anthropos.

Clarke, Erik F. (2005). *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical*. Meaning Oxford: Oxford University Press.

Cook, Nicholas. (1998). *De Madonna al canto gregoriano*. Madrid: Alianza.

Corrado, Omar. (2004-2005). "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones". *Revista Argentina de Musicología* 5-6. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, pp. 17-44.

_____. (2010). *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

_____. (2013). "Música en el peronismo clásico: variaciones sobre (una Vidala (1946)". *Música e Investigación* 21. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", pp. 19-54.

_____ (comp.). (2019). *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

De Marinis, Dora. (2010). "Las escuelas pianísticas en Argentina: una aproximación preliminar". *Huellas: Búsquedas en Artes y Diseño*. N° 7. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, pp. 57-66.

_____. (2014). *Nuestra escuela pianística. De semillas, jardines, flores y árboles. Diccionario de pianistas argentinos*. Mendoza: Zeta Editores.

Dezillio, Romina. (2010). "Mujeres para armar: narrativas y consumos imaginarios de una música corporizada en *La Mujer Álbum-Revista* (1899-1902)". *Revista Argentina de Musicología* 11. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, pp. 75-98.

_____. (2011). "Entre la voluntad y el deseo: mujeres, creación musical y feminismo en Buenos Aires entre 1930 y 1955. En *Actas de la Octava Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación "La Investigación Musical a partir de Carlos Vega"*, 2, 3 y 4 de noviembre 2011. Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Universidad Católica Argentina. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1099/1/entre-voluntad-deseo-mujeres.pdf> [última consulta: 30 de agosto de 2021].

_____. (2012a). "Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires (1930-1955): fundamentos, metodología y avances de una investigación", *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, Año 27, N.º 68, diciembre. Córdoba: AAM.

_____. (2012b). "El ojo en la cerradura: Mujeres, música y feminismos en *La Mujer Álbum-Revista* (1899-1902)". En Mansilla, Silvina Luz (dir.). *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 101-135.

_____. (2013). "Entre la Nación y la emancipación: la producción musical académica de las mujeres en Buenos Aires durante los conflictos políticos de 1945", *Música e Investigación* 21. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", pp. 55-80.

_____. (2014). "María Isabel Curubeto Godoy: la emergencia pública de lo olvidado", *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño* 9. Mendoza: EDIUNC, Universidad Nacional de Cuyo. pp. 11-21.

_____. (2015). "Rapsodia de una entrerriana: estudio sobre la primera obra sinfónica de Celia Torr ". *Avances* 24. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, pp.133-149.

_____. (2017a). "Brígida Frías de López Buchardo. De "cantatrice" a "folklorista": una operación radiofónica". *LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*, Año IX, N.  17. Buenos Aires: ARG, pp. 215-233.

_____. (2017b). "Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina". En González, Juan Pablo (ed.). *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*. Santiago de Chile: Iberm sicas, pp. 22-45.

_____. (comp.). (2017c). *Celia Torr . Sonata para piano en La*. Buenos Aires: EDAMUS, Universidad Nacional de las Artes.

_____. (comp.). (2020). *Lita Spena. Sonata para piano*. Buenos Aires: EDAMUS, Universidad Nacional de las Artes.

Donozo, Leandro. (2009). *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

_____. (2012). "Once conclusiones provisorias sobre las revistas de música". En Mansilla, Silvina Luz (dir.). *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 13-20.

España, Claudio y Ricardo Manetti (1999). "El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas". En Burucúa, José Emilio (coord). *Nueva historia argentina: arte, sociedad y política*. Vol.1. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 251-255.

Eujanian, Alejandro. (1999). *Historia de revistas argentinas 1900-1950: la conquista del público*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas.

Frega, Ana Lucía. (2011 [1994]). *Mujeres de la música (colección Mujeres argentinas)*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

Friedan, Betty. (2016 [1963]). *La mística de la feminidad*. Buenos Aires: Cátedra.

Formaro, Antonio. (2009). "Un Mosaico musical en la Argentina", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 23. Buenos Aires: EDUCA, pág. 213-232.

García, María Inés. (2009). *Tito Francia y la música en Mendoza. De la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

García Morillo, Roberto. (1984). *Estudios sobre música argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

García Muñoz, Carmen. (1988). "Materiales para una historia de la música argentina. La actividad de la Sociedad Nacional de Música entre 1915 y 1930". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 9. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, pp. 149-194.

Gentile, Lucía. (2017). "Los estudios visuales en perspectiva latinoamericana. Entrevista a María Elena Lucero", *Octante 2*, pp. 77-84, agosto. La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante> [última consulta: 30 de agosto de 2021].

Gesualdo, Vicente. (1962). *Historia de la música en la Argentina*. 2 Vols. Buenos Aires: Beta.

Gilbert, Sandra y Susan Gubar (1998 [1979]). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.

Glocer, Silvia. (2017). *Música en La Prensa: partituras de compositores argentinos en el periódico, entre 1937 y 1938*. Buenos Aires: EDUCA.

_____. (2019). "Música en la Revista *Fray Mocho* (1912-1932)". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, N° 33 (2), pp. 31-71.

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

Gutiérrez Palacio, Juan G. (1984). *Periodismo de opinión. Redacción periodística (editorial, columna, artículo, crítica)*. Madrid: Paraninfo.

Hall, Stuart. (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán (Colombia): Envión Editores.

Iser, Wolfgang. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.

Jauss, Hans-Robert. (1982). *Toward and Aesthetic of Reception*. Brighton: Harvarted Press.

Kaczan, Gisela. (2017). "Imágenes fotográficas en la prensa y prácticas socioespaciales". En María Elena Lucero (coord.). *Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana. Mediaciones, dinámicas e impactos estéticos*. Rosario: UNR Editora.

Karush, Matthew B. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.

Lobato, Mirta Zaida (2005). (ed.) *Cuando las mujeres reinaban: belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Biblos.

Lobato, Silvia. (2009). "La trayectoria musical de Esperanza Lothringer. Procesos de recepción, autorrepresentación y legitimación artística". *Música e Investigación 17*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", pp. 145-176.

_____. (2010). "'Música e intérpretes'. Campo musical, poder y representación en la revista *La Mujer* (1935-1943)". Ponencia leída en *XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XV Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología. Música y política*. Córdoba: 12 al 15 de agosto de 2010.

_____. (2012). "El mundo femenino y la música en los medios masivos a través de las páginas de *La Mujer*. *Revista Argentina para el Hogar* (1935-1943)". En Mansilla, Silvina Luz (dir.). *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 197-232.

Lobato, Silvia y Mariana Signorelli. (2010). "Transparencia y opacidad en la representación musical. Alcances y límites de un modelo historiográfico". *Actas del Segundo Congreso Internacional Artes en Cruce*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Lorenzo, María Fernanda, Ana L. Rey y Cecilia Tossounian. (2005). "Imágenes de mujeres virtuosas: moralidad, género y poder en la Argentina de entreguerras". En Lobato, Mirta Zaida (ed.). *Cuando las mujeres reinaban: belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Biblos.

Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (comps.). (2009). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

Mansilla, Silvina Luz. (1999). "Calcagno, Elsa". En Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 2. Madrid: SGAE, pp. 908-909.

_____. (2001). "A una mujer... de Elsa Calcagno: una contribución musical a la maquinaria propagandística del peronismo". *Revista Argentina de Musicología* 2. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, pp. 97-113

_____. (2005). "Mujeres, nacionalismo musical y educación. Bases heurísticas para una historia sociocultural de la música argentina. Elsa Calcagno y Ana Carrique". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" 19*. Buenos Aires: EDUCA. pp. 51-78.

_____. (2010). "El discurso periodístico de Gastón Talamón en torno al 'nacionalismo musical argentino'. Dos escritos publicados en la revista *Tárrega*". *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño* 7. Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 67-74.

_____. (dir.). (2012). *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

_____. (2013). "Maestros y discípulas. Cuatro sonatas para piano producidas por compositoras argentinas entre 1931 y 1937". *Décima Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación: Investigación, creación, recreación y performance*. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/873> [última consulta: 27 de agosto de 2021].

_____. (2015). "Los conciertos de la guitarrista María Luisa Anido en la ciudad de San Juan, Argentina (1952-1963)". *Boletín Música* N.º 39, enero-abril. La Habana (Cuba): Casa de las Américas.

_____. (dir.). (2016a). "Maestros y discípulas. Maestras y discípulos. Avances de una investigación grupal sobre música argentina". 4' 33". *Revista On line de Investigación Musical*. Año VIII, N.º 1, mayo. Buenos Aires: DAMuS/UNA. pp. 3-14.

_____. (2016b). "Esperanza Lothringer y Carlos Guastavino: pedagogía del piano, repertorio, dedicatorias". En *Actas de la Semana de la Música y la Musicología: El piano. Historia, didáctica e interpretación*. XIII, 9-11 noviembre. Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", UCA.

_____. (2017). "Contribución de Haydée Loustaunau a la historia del piano en la Argentina. Una aproximación". *Neuma. Revista de Música y Docencia Musical*. Año 10, Vol. 1. Talca (Chile): Universidad de Talca, pp. 64-79.

Marin, Louis. (1993). *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. París: Editions du Seuil.

Martín-Barbero, Jesús. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ediciones Gustavo Gilli.

Matallana, Andrea. (2006). *Locos por la radio: una historia social de la radiofonía en la Argentina (1923-1947)*. Buenos Aires: Prometeo.

Maurín Navarro, Emilio. (1965). *San Juan en la historia de la música. Arturo y Pablo Berutti-María Isabel Curubeto Godoy*. San Juan: San Juanina.

Mayer-Serra, Otto. (1947). *Música y músicos de Latinoamérica*. México: Atlante.

McClary, Susan. (2002 [1991]). *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Méndez, Marcela. (2001). *Celia Torr . Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo*. Paraná: Editorial de Entre Ríos.

Muraro, Luisa. (1994). *El orden simbólico de la madre*. Madrid: Editorial Horas y Horas.

Musri, Fátima Graciela (dir.). (2007). *Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan. (1944-1970)*. San Juan: Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan.

_____. (2013). "Prácticas musicales y radiodifusión en San Juan en la década de 1930". En Sammartino, Federico y Rubio, Héctor (comps.). *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. Vol. 2. Córdoba: Buena Vista.

_____. (2016). "Ingreso y aportes de músicos locales a la temprana radiodifusión sanjuanina". *Revista del Instituto Superior de Música* 15. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, pp. 72-103.

Nogueira, Isabel P. y Michelon F. Ferreira. (2011). "Mulheres intérpretes: representac o e música em fotografias em branco e preto do acervo do conservatorio de música da UFPEI", *TRANS. Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review* 15.

Orozco Gómez, Guillermo (coord.). (2002). *Recepción y mediaciones. Casos de investigación en América Latina*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Ortiz Oderigo, Néstor. (1949). "Música y músicos de América". En Della Corte, Andrea y Gatti, Guido. *Diccionario de la música*. Buenos Aires: Ricordi.

Paraskevaídis, Graciela. (1985). "Acerca de las mujeres que, además de ser mujeres, componen". *Pauta* 17. México: I/II, pp. 54-60.

Pieniazek, Denise. (2018). "Mecha Ortiz: la primera *femme fatale* del cine argentino. Entre la ambigüedad de la Mireya y la ar a". En Kriger, Clara (comp.) *Imágenes y públicos del cine argentino clásico*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, Universidad de Buenos Aires, pp. 105-122.

Piñero Gil, Carmen C. (2003). "La transgresión de Euterpe: música y género". *Dossiers feministes*. N° 7, pp. 45-63. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102466> [última consulta: 30 de septiembre de 2021].

Plesch, Melanie (ed.). (2006). *Boletín Musical 1837*. Edición facsimilar con Estudio Preliminar. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.

Pujol, Sergio. (2010). *Canciones argentinas. 1910-2010*. Buenos Aires: Emecé.

Ramos López, Pilar. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.

_____. (2010). "Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música", *Revista Musical Chilena*, Volumen 64 N°. 213: enero-junio, pp. 7-25. Santiago (Chile): Universidad de Chile.

_____. (2013). "Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres", *Brocar* 37, pp. 207-223. La Rioja (España): Universidad de La Rioja.

Richard, Nelly. (1996). "Signos culturales y mediaciones académicas". En González, Stephan (comp.). *Cultura y Tercer Mundo. Cambios en el saber académico*. Caracas: Nueva Sociedad.

_____. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Romero, Luis Alberto. (2000). *Argentina. Una crónica total del siglo XX*. Buenos Aires: Aguilar.

Rosemberg, Julia. (2019). *Eva y las mujeres: historia de una irreverencia*. Buenos Aires: Ediciones Futurock.

Rosés Lacoigne, Zulema. (1950). *Mujeres compositoras*. Buenos Aires: la autora.

Salton, Ricardo. (2000). "Lamarque, Libertad". En Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 6. Madrid: SGAE, pp. 708-709.

_____. (2000). "Maizani, Azucena". En Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 7. Madrid: SGAE, p. 43.

_____. (2000). "Merello, Tita". En Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 7. Madrid: SGAE, pp. 458-459.

_____. (2002). "Simone, Mercedes". En Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid: SGAE, p. 1030.

Sarlo, Beatriz (1985). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos.

Schiuma, Oreste. (1943). *Música y músicos argentinos*. Buenos Aires: Lorenzo Raño Impresiones.

Scott, Joan. (1986). "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En Cangiano, María Cecilia y Dubois, Lindsay (comps). *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 17-50.

- Senillosa, Mabel. (1956). *Compositores argentinos*. Buenos Aires: Lottermosser.
- Sosa de Newton, Lily. (1980 [1972]). *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Suárez Urtubey, Pola. (1970). *La música en revistas argentinas*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- _____. (2004). *Historia de la música*. Buenos Aires: Claridad.
- _____. (2012). *Escribir sobre música*. Buenos Aires: Claridad.
- Sunkel, Guillermo. (1999). (coord.). *El consumo cultural en América Latina*. Bogotá: Andrés Bello.
- Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irwin (coords.). (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores.
- Tato, María Inés. (2005). "¿Alianzas estratégicas o confluencias ideológicas?: conservadores y nacionalistas en la Argentina de los años treinta". *Cuadernos del Claeh*. 28 (91), pp. 119-135. Disponible en: <http://claeu.edu.uy/publicaciones/index.php/cclaeu/article/view/99> [última consulta: 26 de octubre de 2021].
- Ulanovsky, Carlos [et al] (2011 [1995]). *Días de radio (1920-1959)*. Buenos Aires: Emecé.
- _____. (2005). *Para las rotativas. Diarios, revistas y periodistas (1920-1969)*. Buenos Aires: Emecé.
- Vasilachis de Gialdino, Irene (coord.). (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- Vázquez, Hernán G. (2007). "Un mes de 1902 en el teatro Olimpo de Rosario: el cruce de lo musical a través de la visión de dos publicaciones". *Revista del Instituto Superior de Música*, 1 (11). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, pp. 111-138.
- Veniard, Juan María. (1986). *La música nacional argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- _____. (2000). *Aproximación a la música académica argentina*. Buenos Aires: EDUCA.
- Verón, Eliseo. (2004). *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.
- Weber, José Ignacio. (2009). "Los conciertos orquestales de Hércules Galvani a principios de 1890 y su recepción en la prensa de Buenos Aires". *Actas de la Sexta Semana de la Música y la Musicología*. Buenos Aires: Instituto de investigación musicológica "Carlos Vega", Universidad Católica Argentina.
- Williams, Raymond. (1981). *Sociología de la cultura*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós.
- _____. (2000 [1977]). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Wolkowicz, Vera. (2012). *Música de América. Estudio preliminar y edición crítica*. Buenos Aires: Teseo / Biblioteca Nacional.

_____. (2018a). "En busca de la identidad perdida: los escritos de Gastón Talamón sobre música académica de y en Argentina en la revista *Nosotros* (1915-1934)". En Eli Rodríguez, Victoria y Elena Torres Clemente (eds.). *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 33-44.

_____. (2018b). "Cartas de Buenos Aires: la recepción de la música académica de y en Argentina a través de la prensa musical europea (1920-1930)". En *Actas del II Simposio Internacional Música e Crítica. A crítica musical periodista no Brasil e na Argentina*. Pelotas (Brasil): Universidad de Pelotas, pp. 7-21.

_____. (2021). "Opera as a Moral Vehicle: Situating Bellini's *Norma* in the Political Complexities of Mid-Nineteenth-Century Buenos Aires", *Nineteenth-Century Music Review*, Cambridge University Press, pp. 1-23.

Fuentes hemerográficas

Disponibles en Biblioteca Nacional de la República Argentina, Sección Hemeroteca.

El Hogar (1912-1924)

Fray Mocho (1912-1913)

La Mujer. Revista Argentina para el Hogar (1935-1943)

La Prensa (1937-1938)

Mujeres de América (1933)

Para Ti (1922-1928)

Sintonía (1933)

Vida Femenina. Revista de la Mujer Inteligente (1935)

Sitios electrónicos

AhiRa – Archivo Histórico de Revistas Argentinas

<https://ahira.com.ar>

Biblioteca Nacional de España – Hemeroteca digital

<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>

Ibero-Amerikanisches Institut

<https://www.iai.spk-berlin.de/es/biblioteca.html>

UBACyT F-831 "Música y prensa periódica en Argentina", 2006-2009

<http://historico.campus.filo.uba.ar/course/view.php?id=400>

Grupo de Trabajo "Música y Periódicos", ARLAC-*International Musicological Society*

Canal: https://www.youtube.com/channel/UCyHBOEmhoeDcCKMy_kjdjSw

La tesista

Silvia Lobato es Profesora de Música, egresada de la Escuela Municipal de Bellas Artes “Carlos Morel” de Quilmes, provincia de Buenos Aires, y Licenciada en Artes, Orientación Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha sido docente en todos los niveles de la enseñanza artística, particularmente en la formación musical de grado. Entre 2000 y 2018 ejerció cargos de gestión en instituciones de formación musical superior, desempeñándose como vicedirectora del Conservatorio de Música “Gilardo Gilardi”, de La Plata. Presentó ponencias en congresos nacionales e internacionales; publicó artículos y capítulos de libros en áreas de su interés: música y sociedad; música y mujeres; música y política. Integró los proyectos UBACyT “La música en la prensa periódica argentina” y “Nacionalismos y vanguardias musicales en la Argentina”, de las programaciones científicas 2006-2009 y 2010-2012 de la Universidad de Buenos Aires. Integró la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Musicología en varios períodos, como vocal y como secretaria. Actualmente, es miembro de la *International Musicological Society* y de su Rama para Latinoamérica y El Caribe (ARLAC-IMS), participando en el Grupo de Trabajo “Música y Periódicos”; e investigadora externa en el proyecto “Territorios de la música argentina contemporánea II” (2019-2022), de la Universidad Nacional de Quilmes. Integra “MyGLA. Músicas y género. Grupo de estudios latinoamericanos”, junto a investigadoras latinoamericanas dedicadas a estudios de mujeres músicas, feminismos y perspectiva de género.