

Los *ballets* con músicas de compositoras argentinas entre 1943-1964: Ana Serrano Redonnet, María Lucrecia Madariaga, Silvia Eisenstein y Elsa Calcagno

Lic. Mariana Signorelli*

Recepción: marzo 2022

Aceptación: mayo 2022

Resumen

Este trabajo se propone poner en relieve las obras para *ballets* creadas por compositoras argentinas entre 1943 y 1964. Los *ballets* que se hallaron hasta el momento son: *El niño alcalde* (1943), *La chaya* (1944), *Tierra* (1945) y *Vidala* (1946), de Ana Serrano Redonnet; *Hamankay* (1943), de María Lucrecia Madariaga; *Supay* (1953), de Silvia Eisenstein; *El arroyo de las tres hermanas* (1942-3) y *El folklore tiene un alma* (1964), de Elsa Calcagno. Esta investigación no solo tiene fines compensatorios respecto a recuperar un lugar destacado para estas compositoras en la historia de la música argentina, sino que también, al explorar su propuesta estética en estas obras para danza (gramática en términos de Hemmings), fue necesario indagar cómo han tensionado, irrumpido o se han adaptado al sistema patriarcal. Es decir, al ir destejando las tramas y reconociendo las relaciones de poder entre los géneros (a veces muy sutiles, apenas perceptibles y por mucho tiempo naturalizadas) y que han favorecido la expresión artística de los varones, este análisis realiza un abordaje desde la perspectiva de género.

Palabras claves: musicología feminista, género, compositoras, *ballet*, nacionalismo.

Ballets with musics by Argentine women composers between 1943-1964: Serrano Redonnet, María Lucrecia Madariaga, Silvia Eisenstein y Elsa Calcagno

Abstract

This work aims to highlight the works for ballet created by Argentine women composers between 1943 and 1964. These ballets are: *El niño alcalde* (1943), *La Chaya* (1944), *Tierra* (1945) and *Vidala* (1946) by Ana Serrano Redonnet; *Hamankay* (1943) by María Lucrecia Madariaga; *Supay* (1953) by Silvia Eisenstein; *Elarroyo de las tres hermanas* (1942-3) and *El folklore tiene un alma* (1964) by Elsa Calcagno. This article not only has compensatory purposes with respect to recovering a prominent place for these composers in the history of Argentine music, but also –when exploring their aesthetic proposal

* Licenciada y profesora en Artes, orientación Música, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Doctoranda en la misma universidad, con beca interna CONICET desde 2022.

in these works for dance (grammar in Hemmings's terms)—investigates how they have stressed, broke into or have adapted to the patriarchal system. That is to say, by unraveling the plots and recognizing the power relations between the genders (sometimes very subtle, barely perceptible and naturalized for a long time) that have favored the artistic expression of men, this work supports an approach from a gender perspective.

Keywords: feminist musicology, gender, women composers, ballet, nationalism.

Introducción

La música para eventos escénicos, como una obra de teatro o de *ballet*, suele trascender especialmente cuando se edita la partitura, se ejecuta como concierto en otras ocasiones o se graba. No sucedió eso en el caso de la música para *ballets* de las compositoras argentinas Ana Serrano Redonnet, María Lucrecia Madariaga, Silvia Eisenstein y Elsa Calcagno.

Para esta investigación se indagaron las fuentes que se encuentran a resguardo en el Archivo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (INM) gracias a un contrato para la ejecución de un proyecto presentado a la convocatoria Activar Patrimonio 2020 del Ministerio de Cultura de la Nación.¹ El objetivo central del proyecto desarrollado ha sido poner el foco en las compositoras argentinas que crearon música para *ballets* entre 1943 y 1964, identificadas a partir del libro *Ballet Argentino en el Teatro Colón*, de Marta Giovanini y Amelia Foglia de Ruiz (1973), consultado en el INM. Se trata de obras musicales contemporáneas al *ballet Estancia*, de Alberto Ginastera² (Signorelli 2013, 2014, 2019, 2021), que tuvo históricamente mejor destino que el de sus colegas contemporáneas. Por lo tanto, conocer el trabajo de estas compositoras argentinas de música de *ballets*, contemporáneas al canonizado compositor argentino, se vislumbra como un aporte al campo musicológico por la vacancia de estudios sobre este corpus.

Las compositoras argentinas de música para *ballets* de los años cincuenta que se relevaron son: Ana Serrano Redonnet, María Lucrecia Madariaga y Silvia Eisenstein. El agregado de Elsa Calcagno a este listado surgió al hallar en el catálogo de esta compositora (Mansilla, 2005) alusiones a dos creaciones para *ballet* del mismo contexto que las demás.

¹ Agradezco especialmente a Guillermo Dellmans por la asistencia en las búsquedas y consultas en las “ventanillas virtuales” e *in situ* del archivo, y a Hernán Gabriel Vázquez, director del INM por permitir mi acercamiento a esas fuentes del archivo a pesar del contexto pandémico que transitábamos. También, por la asistencia de consultas sobre trámites administrativos, reconozco la colaboración de Silvana Sara, Alejandro Fuente Abaurrea y Nelson Binny Montesa, de la Secretaría de Patrimonio, Ministerio de Cultura de la Nación.

² Compuesto en 1941 y estrenada en su versión coreográfica en 1952 en el Teatro Colón.

Las obras son las siguientes: *El niño alcalde* (1943), *La chaya* (1944), *Tierra* (1945) y *Vidala* (1946), de Ana Serrano Redonnet; *Hamankay* (1943), de María Lucrecia Madariaga; *Supay* (1953), de Silvia Eisentein; *El arroyo de las tres hermanas* (1942-3) y *El folklore tiene un alma* (1964), de Elsa Calcagno. En líneas generales, se trata de obras de inspiración folclórico-popular que se inscriben en una corriente estética conocida como “nacionalismo musical”. Según Mansilla (2001: 101), este tipo de propuestas han coincidido “con el objetivo gubernamental de priorizar la búsqueda de una identidad cultural a través de la valorización del folklore”.

La política cultural llevada a cabo por el primer peronismo pretendía lograr una homogeneización a partir de diferentes medios y conformar una “cultura nacional de contenido popular, humanista y cristiano inspirada en las expresiones universales de las culturas clásicas y modernas y de la cultura tradicional argentina”.³ Y, en línea con esta idea, facilitara que nuevos públicos accedieran a espectáculos tradicionalmente exclusivos a un sector social de élite. Esto dio lugar a una democratización cultural ya que pudieron acercarse sectores populares a las funciones en el Teatro Colón, muchas veces gratuitas o a bajo costo, de conciertos sinfónicos, óperas y *ballets* (Cadús, 2017; Hildbrand, 2019; Leonardi, 2008; Zayas de Lima, 2010).

Como se adelantó, varias de las obras que se analizan en este trabajo no han sido lo suficientemente estudiadas. Incluso una de las creadoras ni siquiera aparece en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Casares Rodicio, 2002), posiblemente porque no se conocía su veta de compositora. Por lo tanto, esta investigación no solo tiene fines compensatorios respecto a recuperar un lugar destacado para estas compositoras en la historia de la música, sino que también apunta a poner en valor sus obras y las de las artistas con las que compartieron el ambiente social y cultural. Además, al destejer las tramas y reconocer los contenidos simbólicos y las relaciones de poder que fueron por mucho tiempo naturalizados entre los géneros y que han favorecido la expresión artística de los varones, se tendrá en cuenta un abordaje de género. Aun cuando las mujeres en el período estudiado ya habían podido participar casi sin objeciones de las prácticas musicales, en términos de Green (2001: 25), las “actividades musicales [...]

³ En algunos programas del Teatro Colón consultados se pueden leer extractos del Plan Quinquenal sobre aspectos culturales, por ejemplo en el programa del estreno de *Supay*, de Eisenstein (1953), se lee en la página 3: “Dice el Segundo Plan Quinquenal en su capítulo V en lo relativo a la cultura: En materia cultural el objetivo fundamental de la Nación será conformar una cultura nacional, de contenido popular, humanista y cristiano, inspirada en las expresiones universales de las culturas clásicas y modernas y la cultura tradicional argentina, en cuanto concuerden con los principios de la doctrina nacional”.

permiten la expresión simbólica de las características “femeninas”. Entonces, conocer sus luchas, tensiones, resignaciones y sus estrategias estéticas y sociales para desarrollarse como mujeres músicas posibilita comprender si han acordado, tolerado o desafiado el paradigma del patriarcado musical.

Historia, música, mujeres compositoras argentinas

El modo en que se cuentan las historias, los registros que se conservaron y descartaron, los relatos que se escribieron y se escriben y también aquellos que se pretenden borrar son “narrativas” que necesitan revisarse, releerse, develarse desde una perspectiva feminista. Narrativas que conceptualiza Clare Hemmings (2018: 12) como “estribillos textuales (contenido y patrón) utilizados para contar estas historias y su movimiento a través del tiempo y el espacio”.

A diferencia de otras expresiones artísticas más aprehensibles y durables en el tiempo, las manifestaciones performáticas (música, danza, teatro) por su condición efímera conllevan una mayor dificultad al analizarlas y estudiarlas. Es bastante complejo reconstruir una obra de este tipo sin volver a escucharla, a verla, a leerla. La tarea se encamina a rastrear las huellas de su ejecución en diferentes soportes físicos y acudir al testimonio de sus participantes. Huellas y memorias que no siempre están disponibles y completas para su análisis y discusión.

Sobre este tema, Ricoeur señala que “el problema de la representación, que es la cruz del historiador, se encuentra ya establecido en el plano de la memoria e incluso recibe allí una solución limitada y precaria que no será posible traspasar al plano de la historia” (2007 [2000]: 3). Por tanto, se intentará alivianar la cruz predestinada poniendo en juego las imágenes que nos permitan descifrar los enigmas de nuestro objeto ausente, las nociones de imagen y lectura en sentido amplio, tal como lo sugieren los estudios de la historiografía del arte de la escuela de los *Annales* que siguen Marin, Chartier, Ricoeur, entre otros.⁴ Para ello, se atraviesa una “operación historiográfica”⁵ de tres fases: documental en los archivos, fase explicativa/compreensiva y fase literaria/escrituraria en la cual se agudiza la representación.

Este proyecto centra su mirada en la primera fase, iniciando la recolección y la descripción de diversas fuentes documentales que están actualmente en resguardo

⁴ La aplicación de estas nociones ha sido plasmada en un trabajo en coautoría con Silvia Lobato, “Transparencia y opacidad en la representación musical. Alcances y límites de un modelo historiográfico”, presentado en las II Jornadas Artes en Cruce, UBA, 2010.

⁵ Michel de Certeau (1975) citado en Ricoeur (2000: 11).

de la Biblioteca y el Archivo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, e insinúa algunas líneas explicativas/comprendivas con perspectiva de género.

El corpus de fuentes recolectadas en el INM consta de fotos, artículos en prensa periódica y especializada, legajos de las compositoras, algunas partituras, catálogos y bibliografía para el armado del estado de la cuestión sobre este tema. El conglomerado de piezas obtenidas, aunque nunca sean suficientes, ha colaborado en la reconstrucción del rompecabezas histórico cuasi arqueológico que significa un trabajo de esta índole. Además, se han realizado entrevistas a dos personas que conocieron a las creadoras: Carlos Manso, pianista, historiador de música y danza argentina,⁶ y Miguel Ángel Gilardi, director de orquesta e hijo de Lucrecia Madariaga. Así, el corpus aun siendo tan complejo y fragmentado, ha permitido hacer foco en estas compositoras, en sus creaciones en general y en sus composiciones de *ballet*, y deja iniciado un camino para futuras investigaciones.⁷ Asimismo, se han hecho consultas al Archivo del actual Instituto Vocacional de Arte Labardén y la Biblioteca del Teatro Colón.⁸

Además de la labor de recolección de fuentes, fue necesario imbuirse del entramado cultural, social e institucional en el que estas compositoras y sus obras para *ballet* se insertaron, dónde estas obras circularon para intentar esbozar los motivos por los que no fueron tan visibilizadas.

Las composiciones para *ballets* de estas artistas se enmarcan en la estética del nacionalismo musical⁹ ya que tratan en su temática e incluyen en sus materiales sonoros referencias a imaginarios folclóricos o de culturas originarias. Este imaginario nacionalista, construido intelectual y artísticamente muchos años antes, no solo fue conformado por sonidos, ritmos, melodías, danzas extraídos o inspirados en el folclore argentino, sino también por alusiones literarias a títulos, tramas y argumentos, y también abogaba por una retórica de género que instauraba ideales estereotipados de hombre y mujer con una diferenciación jerárquica entre ambos. Se considera que todas las artes, incluida la danza, contienen nociones de índole político por lo que no son ni inocentes, ni autónomas, ni independientes de la sociedad en que surgen. De manera simbólica,

⁶ Como el capítulo “Cuatro décadas del cuerpo de baile del Teatro Colón (1919-1959)” del libro *Historia general de la danza en Argentina*, coordinado por Beatriz Durante, 2008: 51-141. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

⁷ Por lo tanto, a pesar del adverso contexto pandémico por el COVID-19 en el que se inició el proyecto, se dejarán plasmadas algunas líneas para continuarse y expandirse.

⁸ Entre fines de 2021 y comienzos del 2022.

⁹ Plesch, 2002, 2008; Kuss, 1998; Corrado, 2010, Ruffo, 2017, entre otros.

a través de mitos y representaciones, se entraman nociones de identidad, nación y género, expresan más o menos explícitamente conflictos sociales, reclaman derechos, sostienen o tensionan hegemonías.¹⁰

Siguiendo a Marcia Citron (1993), se piensa el canon como ese paradigma o faro que ilumina la creación musical en un momento determinado en una sociedad, que es ideado por un grupo selecto dominante que impone modelos, reglas, prescripciones y normativas de creación, y que forma así un repertorio que incluye determinadas obras y autores y excluye otros. Se considera al “nacionalismo musical” como el canon estético dominante del período estudiado. Por su parte, Arribas menciona a las “mujeres como sujetas de enunciación y objetos enunciados” (2019 [1998]: 114), por lo que investigar sobre mujeres como sujetas históricas es permitirles visibilizar su voz, descubrir su enunciación. En el caso de estos *ballets* y estas compositoras, la pregunta más elocuente que surge es si las obras adhieren a la estética del nacionalismo musical —que se sugiere, en primer lugar, por los títulos y los argumentos— y si se mantienen dentro del canon heteronormativo patriarcal que esta poética sustenta. Se percibe una tensión entre estética, canon y género que quizás resulte evidente a la mirada actual, pero inadvertida o naturalizada en aquellos años.

Por otra parte, no debemos olvidar que, si bien las mujeres en los años cuarenta y cincuenta ya habían adquirido una mayor ocupación pública en el desempeño de las prácticas artísticas, el acceso a la educación en el caso de las mujeres de clase media o media alta, como pudieron ser las compositoras estudiadas, y la adquisición de derechos ciudadanos, como el voto femenino en 1951, los roles en la actividad musical no se habían emparejado. Aun cuando Franze (1972: 6) asegura que ya ha sido vencido el prejuicio hacia la mujer compositora, las artistas que estudiamos desempeñaron diferentes roles en torno a las prácticas musicales y el “patriarcado musical” —en términos de Green (2000)— no les perdonó que se hayan acercado a la composición por lo que la historia oficial se “olvidó” de mencionar a algunas o de catalogar sus obras, de editar sus partituras, de narrar sus aportes, de conservar sus creaciones y valorar su desempeño artístico. Es muy probable que gozaran de cierto privilegio de clase, o al menos de menor resistencia a pertenecer a este mundo de hombres, pero incluso, como se mencionó, cuando se mantuvieron dentro de los parámetros estéticos canonizados, estas creadoras pudieron haber significado “amenazas a la feminidad” por haberse desempeñado como compositoras, gestoras, directoras de coro y orquesta o *régisseuses*. Junto al develamiento de las obras para *ballet de*

¹⁰ Vallejos, 2017, 2019; Tambutti, 2002.

Ana Serrano Redonnet, Silvia Eisenstein, María Lucrecia Madariaga y Elsa Calcagno, nos proponemos indagar sobre el rol de las mujeres en el arte y la cultura en la sociedad argentina en aquellos años, las conquistas de los derechos de género, las posibilidades para desarrollarse profesionalmente y los propios logros artísticos, es decir, cómo han desplegado su carrera musical en ese entorno.

Por tanto, este trabajo permite echar algo de luz a estas artistas para historizarlas y destacarlas en la genealogía de las compositoras argentinas, valorar sus aportes artísticos y revisar sus propuestas estéticas. Como nos señala Pilar Ramos López: “El objetivo de la musicología de género no es construir un panteón de compositoras paralelo al conocido santuario de varones blancos (casi siempre germanos) y heterosexuales. No se trata de desnudar a unos santos para vestir a otros” (2003: 64). Por el contrario, se trata de pensar las tramas sociales, las categorías, los mandatos, los roles, la circulación de los bienes culturales, las narrativas y los discursos que favorecieron la conformación de un canon en torno a los compositores hombres y sus propuestas.

¿Qué se dijo de estas artistas en su época? ¿Qué nos aporta para el presente conocerlas e intentar reconstruir sus obras? ¿Qué podemos leer hoy a través de sus creaciones? ¿Qué representaciones simbólicas observamos en sus obras, cómo continúan o son cuestionadas en la actualidad? Estos son algunos de los interrogantes que guiarán la presente investigación.

La multifacética “Anita” Serrano Redonnet



Imagen 1: Foto extraída de la *Antología de Compositores Argentinos*, vol X (1945: 28).

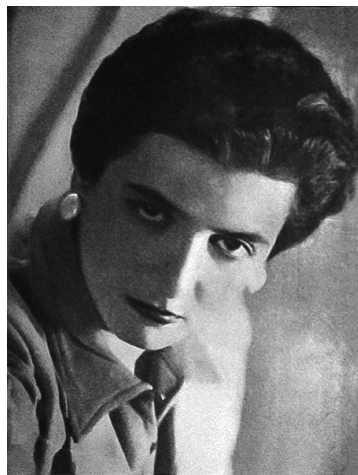


Imagen 2: Foto extraída del programa del estreno de *Vidala* en el Teatro Colón, 23-11-1946.

Ana Serrano Redonnet (1910-1993) fue compositora, directora de orquesta, escritora y crítica musical.¹¹ Sus inclinaciones culturales y artísticas se forjaron en el seno familiar puesto que su padre y su hermano fueron escritores.¹² Estudió guitarra con Antonio Sinópoli, composición con Gilardo Gilardi, orquestación con Jaime Pahissa y análisis musical y perfeccionamiento creativo con Jacobo Ficher. Dictó numerosas conferencias en instituciones privadas y oficiales.¹³ Además, dirigió espectáculos folclóricos organizados por la Municipalidad de Buenos Aires, alzó la batuta en orquestas de Santa Fe, Córdoba y Buenos Aires, como la Orquesta de cámara de RLA Radio del Estado que ejecutaba principalmente obras de compositores argentinos de inspiración indígena y criolla. También condujo emisiones radiales en El Mundo, Splendid y LR 6 Radio Mitre y en la LR 3 Radio Belgrano (Corrado 2014: 22). En Radio Mitre, se desempeñó como asesora musical y condujo *Sendas de la patria*, un programa radial dedicado a difundir las expresiones musicales nacionales.¹⁴ Ejerció el periodismo musical cuando dirigió la sección Cultura del diario *Cabildo* y también a través de su participación como redactora de artículos y comentarios musicales en el diario *Argentino* de La Plata y *Tribuna* (Corrado 2014: 21).

Ana no formó parte del Círculo Femenino Musical Santa Cecilia, fundado el 7 de noviembre de 1944, presidido por Zulema Rosés Lacoigne, según registra Dezillio (2011). Sin embargo, con varias de sus integrantes mantuvo contacto y participó colectivamente en algunos conciertos, como en el del Primer Salón Femenino organizado por la Asociación Argentina de Música de Cámara, especialmente coordinado por Elsa Calcagno, el 3 de septiembre de 1942 en el Salón de Actos del Consejo de Mujeres. En aquella ocasión, Serrano Redonnet presentó su obra *Triste estoy, aire de Yaraví*, con letra de Rafael Jijena Sánchez, que es parte de su álbum *Seis aires argentinos* op. 2, N.º 6 (Lobato, 2021).

Su catálogo musical realizado por Ana María Mondolo (2009) coincide con lo observado en su legajo del INM. Lo conforman algunas obras para orquesta, varias canciones con acompañamiento de piano y otras de guitarra y

¹¹ Información extraída de: García Acevedo (2000: 955); programa del estreno de Vidala en el Teatro Colón, 23-11-1946, consultado en la entrevista a Carlos Manso el 26 de abril 2021; Giovannini y Foglia de Ruiz (1973: 273-5); *Antología de compositores argentinos* (1945: XXIX); y de intercambios por mail con Ana María Mondolo, quien confeccionó su catálogo (18-VIII-2021).

¹² El hermano de Ana Serrano Redonnet, llamado Antonio Ernesto Serrano Redonnet, especialista en folclore y literatura argentina, fue decano de la Facultad de Filosofía y Letras en 1952 (Buchbinder, 1997: 179).

¹³ García Acevedo (2000: 955) y semblanzas de los programas de las funciones en el Teatro Colón.

¹⁴ Revista *Sintonía*, 1943.

obras corales. Mondolo registra tres obras escénicas (a veces llamados *ballets*, mimodramas o retablos):

- *El Niño Alcalde (Tradición riojana)* op. 6 (1943),¹⁵ mimodrama. Texto: María Celina Neyra de Solá. Formación: coro y orquesta de cámara. Estreno: Buenos Aires, 4-12-1943, Teatro Colón. Intérpretes: *Ballet Estable del Teatro Colón*, Teatro Infantil Labardén.
- *Tierra* op. 8 (1945), mimodrama. Texto: María Celina Neyra de Sola. Formación: coro y orquesta de cámara. Estreno: Buenos Aires, 1945, Teatro Colón. Intérpretes: *Ballet Estable del Teatro Colón*, Teatro Infantil Labardén.
- *Vidala* op. 9 (1946), retablo tradicional. Texto: Miguel P. Tato sobre poesías de Rafael Jijena Sánchez (romances tradicionales recopilados por Juan Alfonso Carrizo). Formación: solistas, coro y orquesta sinfónica. Estreno: Buenos Aires, 1946, Teatro Colón. Intérpretes: Angélica Vélez, Carlos Giusti, Renato Césari, Tota de Igarzábal, Cuerpo de baile, Coro y Orquesta Estable del Teatro Colón.

También hubo otras obras de su autoría que no fueron consideradas en dicho catálogo, mencionadas en otras fuentes halladas:

- Música escénica: *La Chaya, el Carnaval de los cerros*, op. 7 (mimodrama).¹⁶
- Conjunto instrumental: *Quebradeñas*, para voz, flauta, oboe, clarinete, fagot, guitarra y caja india;¹⁷ *Manajsutioj* (vidala) para flauta, oboe, fagot y guitarra; *Himno al sol* para flauta, oboe, saxofón, violín y caja indígena; *Palomita del valle* para flauta, oboe y clarinete; *Cuatro aires norteros*.¹⁸
- Canciones para voz y guitarra: *Esquinazos y aguinaldos, Vidalas de siembra*.¹⁹
- Canciones para canto y piano: *Quebrada de Lules, Bailecito en el Campo y Valle de Lerena* (aires de bailecito); *Gaucha, Gualicho, Caminito del valle* (tonadas), *Yo tei de ver, La Andariega, Andina*, obras sobre textos propios.²⁰

¹⁵ En el programa de mano la obra es titulada *El divino alcalde*, pero a veces se la encuentra como *El niño alcalde*. Es la misma obra basada en la leyenda riojana de San Francisco Solano.

¹⁶ Mencionada en el legajo consultado en el archivo del INM y en Giovanini y Foglia, *op. cit.*, 273-275.

¹⁷ Obra mencionada en la *Antología de compositores argentinos*, volumen X (1945), XXIX.

¹⁸ Obras mencionadas en la reproducción fotográfica del diario *La Prensa* (9-1-1938), en Glocer (2017: 51), que deben ser de su etapa de formación.

¹⁹ Obras mencionadas en la entrada suya para el *Diccionario de Música española e Hispanoamericana* (García Acevedo, 2002: 955).

²⁰ Obras también referidas en la reproducción fotográfica del diario *La Prensa* (9-1-1938), en Glocer (2017: 51).

En el archivo del INM se encontró la partitura de *Coplas tuyas*, para soprano y cuarteto de cuerdas, cuya letra y música le pertenece a Serrano Redonnet y forma parte del volumen X de la *Antología de compositores argentinos*, editada en 1945 por la Comisión Nacional de Cultura.²¹ También se encontraron las partituras de *Canción de cuna india* y *La peserosa*, ambas con letra de Serrano Redonnet y música de Gilardo Gilardi.²² Además, se conserva el libro *Cancionero musical argentino* de su autoría, que contiene descripciones de formas y modos regionales, instrumentos musicales y danzas del folclore musical, editado por Ediciones Culturales Argentinas en 1964. Se suma a la obra de esta compositora el hallazgo de una semblanza crítica del estreno de *Vidala*, en el diario *Buenos Aires Musical*.²³

La historiografía musical se ha ocupado poco de esta compositora argentina a pesar de haber sido una mujer destacada en su época y de haber desempeñado varios roles: fue escritora, gestora cultural, investigadora, crítica musical, directora de orquesta y compositora. Ana Lucía Frega (2011) no la menciona en ninguno de los roles musicales que desarrolló. Mientras que Juan Pedro Franze la nombra como parte del grupo de compositoras que sigue los lineamientos de la “escuela nacional”, como Ana Carrique, Lita Spena, Lía Cimaglia Spinosa, Matilde T. de Calandra, Irma Williams, María E. Pascual Navas, Monserrat Campmany y Elsa Calcagno. También con las que “ahondan experiencias de investigación folklórica”, como Isabel Aretz y Silvia Eisenstein. Y se destaca que las tres “originaron una propia escuela etnográfica de la creación musical argentina” (Franze, 1972:7).

Uno de los trabajos musicológicos más relevantes sobre esta compositora es el artículo de Omar Corrado (2014) sobre el *ballet Vidala*, en el que analiza sus entramados e implicancias políticas a partir de la descripción de la música observada en las fuentes consultadas en el archivo del Teatro Colón, los manuscritos de la reducción para piano y la recopilación de algunas referencias en la prensa periódica sobre su estreno. Silvia Glocer la menciona entre las composiciones del conjunto de las dieciocho partituras manuscritas para canto y piano o piano solo publicadas en el diario *La Prensa* entre 1937-1938 “pertenecientes a compositores que para ese entonces habían transitado fructíferos

²¹ Al no tratarse de la partitura del ballet, el análisis de esta obra excede los objetivos de este trabajo y queda para tratarse en otra ocasión.

²² En la Biblioteca del INM, se localizó el cd *Música vocal de cámara argentina* (1990) que posee *Canción de cuna india* en el CD 2 track 5, interpretada por Diana Arzoumanian en canto y Roberto Caamaño en piano.

²³ *Buenos Aires Musical* 15 (16-12-1946): 1.

caminos en torno a su actividad musical, o bien eran jóvenes promesas” (2017: 20-21). La obra de Serrano Redonnet publicada el 9 de enero de 1938 es *Canción de cuna*, para voz y piano, con texto de Rafael Jijena Sánchez, que en 1939 editó la Editorial Lottermoser con el nombre levemente variado de *Canción de la guagua. Arroró indio* y formó parte de su ciclo *Seis aires argentinos* (Glocer 2017: 24). Romina Dezillio se refiere a esta compositora en un artículo sobre su colega contemporánea Celia Torrá, problematizando el hecho de que Roberto Caamaño en su libro *La historia del Teatro Colón (1908-1968)* se “olvide” de nombrar a Ana Serrano Redonnet debido a que ha dirigido obras fuera del espacio escénico del teatro, en las temporadas de verano organizadas en La Rural (2019: 200). Coincidimos con Dezillio en que es mucho más que un simple olvido ya que en dicha institución se juegan disputas de sentido de orden material y simbólico, tensiones por la legitimación en el campo artístico que implican pujas de poder o “tramas de significados”, tal como también lo enuncia Fernández Walker (2015) cuando lo llama “templo Teatro Colón”. A su vez, cuando se consultaron los programas de mano en la biblioteca del Teatro Colón, corroboramos que algunas de estas composiciones para *ballet* efectivamente se estrenaron en la Sala Principal de este teatro.²⁴ Estas obras no formaban parte de su programación anual, sino de funciones extraordinarias a partir de convenios entre dos instituciones municipales: el Teatro Infantil Labardén y el Teatro Colón. La primera fue una institución dedicada a la formación en arte para niños que cerraba el año con un festival de tal magnitud artística y profesional que el escenario porteño fue el marco adecuado para dichos eventos en numerosas ocasiones.²⁵

1. *El divino alcalde*, de Ana Serrano Redonnet

Esta obra es clasificada como un poema lírico en prosa y verso. Su estreno sucedió el 4 de diciembre de 1943 en el escenario del Teatro Colón. Se trató de un espectáculo de fin de curso del Teatro Infantil Labardén, a beneficio de los niños que componían el conjunto de intérpretes.²⁶ En el libro de Giovannini y Foglia de Ruiz (1974: 154) se menciona que en la colección de programas de la

²⁴ Consultado en los programas del Teatro Colón y en las memorias del Archivo del actual IVA Labardén.

²⁵ Varios artículos de prensa así lo relatan: *La Razón*, 5-XII-1943; *Noticias Gráficas*, 6-XII-1943; *Revista Para Ti*, enero 1946; *La Prensa*, 1-XII-1946; *La Razón*, 1-XII-1946; *Crítica*, 22-XI-1947; *La época* 30-XI-1947; entre otros aportados por el archivo del IVA Labardén.

²⁶ Reparto: Nora Epstein (madre), Julia Toscano (voz de la leyenda), Juan Apes y Domingo Piazza (indios), Enrique Espil (Francisco Solano), Margarita Fernández (niño alcalde).

biblioteca del teatro no existe documentación de ese *ballet* y que los datos allí consignados fueron recogidos de comentarios del diario *La Nación* del 5 de diciembre de 1943 y facilitados por la compositora. Sin embargo, se ha podido consultar el programa completo y algunas reseñas en prensa en los archivos del Teatro Infantil Labardén que corroboran lo mencionado.²⁷

La función completa tuvo dos partes, la primera consistió en: *Himno Nacional*, *Capin di Pranta*, Folklore Nordesteño brasilero con música de E. Braga; *Media Caña*, de Felipe Boero, coro a tres voces, bajo la dirección de la profesora Nena Juárez; recitación coral del poema *América* de teniente coronel César R. Caccia; *Pericón Nacional*, de Fracassi, por la Banda Municipal, bajo la dirección del maestro Pascual Grisolia. Luego de un intervalo, llegaron los estrenos: *El divino alcalde*, con música original y dirección orquestal de Anita Serrano Redonnet, leyenda riojana en tres estampas y *Hamancay*, *ballet* en dos cuadros, de María Lucrecia Madariaga, obra de la cual nos ocuparemos más adelante.

La compositora no solo se encargó de la creación musical, sino también dirigió la orquesta para la ocasión.²⁸ Por ello, es posible que haya sido la primera vez que una mujer dirigió una orquesta para un evento artístico musical de esa índole en el Teatro Colón interpretando justamente esta composición.²⁹ Tal como sugiere Dezillio (2019) respecto a los méritos como directora para el caso de Celia Torrá, a quien la historiografía musical más reciente rescata como pionera en este rol de directora de orquesta en el coliseo porteño, lo realmente valioso es que se vayan develando progresivamente que estas prácticas musicales por parte de las mujeres ya estaban produciéndose. Además, el equipo creativo de ese espectáculo estuvo conformado por varias mujeres que desempeñaron diversos roles: el argumento fue adaptado por María Celina Neyra de Solá a partir de una leyenda riojana; la directora del coro fue Nena Juárez y la coreografía y puesta en escena estuvo a cargo de Blanca C. de la Vega.³⁰

Respecto a las funciones que desarrollaba la escuela Teatro Infantil Municipal Labardén en el Teatro Colón, se halló un artículo en Revista *Lyra* donde se insiste

²⁷ Documentos digitalizados recibidos por mail el 1 noviembre 2021.

²⁸ La orquesta que acompañó en todo el evento y que Ana Serrano Redonnet dirigió fue la Banda Sinfónica Municipal creada en 1910 (Valenti Ferro 1992:57), ya que aparece mencionada en el programa y en algunos artículos de prensa: *Noticias Gráficas*, 6-XII-1943. Dicha orquesta era dirigida por Pascual Grisolia y José María Castro, directores del organismo en esos años.

²⁹ Se considera lo mencionado en García Morillo y Méndez (2001) retomado en Dezillio (2019).

³⁰ En investigaciones posteriores se ampliará sobre el trabajo de estas artistas.

en la alta calidad del espectáculo “de naturaleza estética, pero también de índole educacional”. Otras virtudes destacadas por el crítico de la revista son: “adiestrado coro”, “seguridad escénica”, “naturalidad emocional”, y a la vez ensalza a las personas que coordinan la institución y los eventos de fin de año: Celina Rodríguez Naso (directora del Teatro Infantil Municipal Labardén), Nena Juárez (profesora de coro), Blanca C. de la Vega (encargada de la puesta en escena de la obra teatral), Ernestina del Grande (coreógrafa de las obras de danza).³¹

No se halló la partitura de la obra *El divino alcalde* ni hemos podido consultar críticas sobre la puesta en escena en el Archivo del INM. Por otro lado, en el libro de Giovannini y Foglia de Ruiz (1974: 154) hemos accedido al argumento, en el que se observa un tema bastante recurrente: “civilización y barbarie” con impronta evangelizante. Los indios se convierten al cristianismo mediante sonidos del violín y una voz, y dejan de lado sus creencias y divinidades (Pachamama) para adorar al santo cristiano patrono de La Rioja, San Francisco Solano. Además, gracias a esta conversión religiosa, cuando otra tribu viene a atacarlos interviene el niño Jesús (divino alcalde) y los ayuda. No se trata de un relato de amor romántico, sino de uno con impronta eurocéntrica en el que los indios son presentados como seres inferiores, incultos y se metaforiza la opresión que la conversión religiosa conlleva a través de sutiles sonidos de violines. San Francisco Solano también es el “patrono del folclore argentino”, cuyo santoral se conmemora el 24 de julio. Su santificación se debe a la gran tarea evangelizadora en el norte argentino, en el que el recurso musical cumplió un papel fundamental.³²

Esta mirada acerca de los indígenas como seres inferiores, salvajes, primitivos e ignorantes fue analizada por Mendivil (2017) respecto al devenir de los discursos de la musicología de los Andes en los años cuarenta. Mientras que en el siglo XIX el indio y los elementos musicales indígenas, como la pentatonía menor, portaban una carga negativa, de debilidad y “femenina”, los enfoques indigenista y nacionalista en el siglo XX adoptaron diversas estrategias de cambio de sentido juntamente con los compositores de cierta música andina. Dicho viraje semiótico se percibe especialmente en relación con las referencias de género que asumen vital relevancia: depurar los rasgos femeninos de la música “incaica” fue el camino impulsado para este nuevo marco de interpretación. Sin embargo, a diferencia de esa intención de reivindicación de la figura del indio, donde “lo inca funge en este discurso como una especie de sinécdoque proyectada indistintamente al pasado”

³¹ *Lyra* 28-29 (1945): 10-11 (Fondo Carlos Manso del INM).

³² Consultado *online* 24 de julio 2021: <https://www.tribuno.com/salta/nota/2019-7-24-7-37-0-hoy-es-el-dia-de-san-francisco-solano-patrono-del-folclore>

(Mendivil 2017: 2), y a pesar de la alusión de la grandeza incaica en pos de un futuro de gloria, lo que observamos en esta obra de Serrano Redonnet parece coincidir con el paradigma anterior, el de los conquistadores y de los intelectuales del siglo XIX que posteriormente el movimiento indigenista resignificó.



Imagen 3: Recorte de artículo del diario *La Razón* (6-12-1943). Fuente: Archivo del actual IVA Labardén.

2. *La Chaya. El carnaval de los cerros*, de Ana Serrano Redonnet

Mimodrama estrenado el 20 de febrero de 1944. Se trató de un espectáculo organizado por la Comisión Permanente de Fiestas Populares de la Municipalidad de Buenos Aires, ofrecido durante las noches de Carnaval en la temporada de verano en la Sociedad Rural Argentina. Al no formar parte de la programación oficial del Teatro Colón no aparece en la colección de programas del Teatro y se conoce la propuesta por notas periodísticas en *Cabildo* y *La Nación* citadas en el libro de Giovanini y Foglia de Ruiz (1973: 157).

Ana Serrano Redonnet se encargó no solo de la composición musical, sino también de la coreografía, la dirección del coro y de la orquesta, lo que da cuenta de su creatividad y del gran compromiso artístico asumido en la ocasión. El argumento fue creación de Enrique H. Ruchelli. La escenografía y el vestuario estuvieron a cargo de Arturo Travi. La dirección de escena, al igual que en *El niño alcalde*, la asumió Blanca C. de la Vega ya que participaron en el elenco algunos integrantes del Teatro Infantil Labardén.

Al tratarse de un evento al aire libre en época de carnaval, la compositora evocó dicho festejo a través del título, de la trama argumental y seguramente de los sonidos y danzas de canciones y ritmos del noroeste argentino. La obra está estructurada en: un *Prólogo musical*, una *Chaya coral* (“Carnaval alegre / ay, Vidalita triste para mí; / yo lloro la ausencia / del bien que perdí... / de aquel cerro verde / caen las neblinas / de tus lindos ojos, ay, Vidalita, / aguas cristalinas...”), el *Algarrobal*, otro canto con caja de las comadres y la anciana india colla (“Yo canto porque estoy triste / que es mi modo de cantar...”), *Danzas folklóricas* (zamba, gato, chacarera, bailecito y malambo), una *Vidalita chayera*, *Huayno* y *Final* cuando se retira la Chaya y se quema el muñeco dando cierre a la fiesta.

La recepción en la prensa subrayó su colorida y expresiva sonoridad, la sugerencia telúrica de los ritmos y melodías del folclore argentino (Giovannini y Foglia de Ruiz 1974: 274). También se menciona la evocación tímbrica y melódica de un paisaje andino a través del uso de instrumentos de viento, voces y “melodías incaicas de sonidos tristes y dolorosos”.³³ En el artículo de prensa hallado se puede leer tanto la referencia a la fiesta popular, la idealización de la vida en los cerros, el sentimiento de melancolía y el “nostálgico patetismo propio a quienes moran en la soledad de nuestras comarcas norteñas”, posiblemente expresado en la letra de las canciones, como también la mención a los colores y la alegría, representados por los decorados de Travi y los bulliciosos ritmos de las danzas interpretadas que sugieren el ambiente del carnaval norteño.³⁴ La compositora tiene varias canciones y obras instrumentales vinculadas al norte argentino en su catálogo, lo que sugiere un particular interés en esta región.³⁵ En esta obra la fiesta del carnaval no parece colmarse de características como la embriaguez dionisiaca o el desenfreno *bajtiniano*, sino que se compensa cristianamente de modo tal que si hay algo de algarabía y danza, enseguida es apaciguada con algo de tristeza y tranquilidad (Bajtin 1990).

Esta partitura tampoco se halló a resguardo del INM y en este caso queda pendiente rastrear otras fuentes ya que no aparece mencionada en las memorias del Archivo Labardén porque no fue un evento de producción de este instituto, sino en colaboración.

³³ *La Prensa*, 10-III-1944, p. 29.

³⁴ Los intérpretes del estreno fueron: Marisa Landi (cantante), Hugo del Valle (cantor norteño), Pedro Gimenez (bailarín regionalista), un coro de veinte voces, Sr. Bilotti (flauta) y Sr. Morales (caja indígena).

³⁵ En un trabajo posterior puede resultar interesante observar esas recurrencias y sus apropiaciones estilísticas.

2. *Tierra*, de Ana Serrano Redonnet

Poema simbólico en tres cuadros estrenado el 6 de marzo de 1945, en la trigésimo séptima función nocturna al aire libre en la Sociedad Rural Argentina, organizada por la Comisión Permanente de Fiestas Populares de la Ciudad de Buenos Aires. La música combina creaciones propias con adaptaciones del folclore realizadas por la compositora. Como en su *ballet* anterior, en esta ocasión también ella misma dirigió la orquesta. El argumento es de María Celina Neyra de Solá y la puesta en escena, de Blanca C. de la Vega, mismas colegas con las que trabajó en *El divino alcalde*, en 1943.³⁶ Además, se sumó como coreógrafo especializado en bailes criollos Lorenzo Vergara. En este caso los y las intérpretes eran integrantes del Cuerpo de Baile del Teatro Colón, cuyas primeras figuras eran Wasil Tupin (Fuego), Violeta Luque (Tierra), entre otras. La interpretación vocal fue llevada a cabo por niños del Teatro Infantil Labardén. Como la anterior obra escénica, esta tampoco se trató de una producción del Teatro Colón ni del Teatro Infantil Labardén, sino que participaron artistas de ambas instituciones.

La obra tiene una estructura en tres cuadros y su argumento transcurre en un ambiente campestre. En el primer cuadro, dos cuñados, Cari y Cusi, que trabajan en tareas rurales, son engañados por Sombra, una seductora mujer que les promete herramientas mágicas que trabajan solas y que deben buscar al pie de un ceibo. La escena se llena de mágicos eventos porque tanto el ceibo como el jacarandá y el palo borracho sueltan flores para entretenerlos y evitar que encuentren las hechizadas herramientas. Las flores realizan una danza y cuando esta termina hallan la pala, el machete y hachas, también un pequeño remo y un peine. Cuando usan este último, las aves aparecen.

En el segundo cuadro, las herramientas comienzan a trabajar mientras que sus dueños contemplan. El plan de Sombra se va cumpliendo, provoca una discusión entre los cuñados y convoca a Fuego para que destruya todo. Sin embargo, Guara interviene, toma el remo y ordena al Agua que detenga al Fuego. Solucionado este inconveniente, llega la Luna y reconcilia a los hombres. Cuando intentan que las herramientas reinicien el trabajo, el hechizo se rompe y ya no responden.

En el tercer y último cuadro, los cuervos son invocados por Sombra y asustan a las vicuñas. Cari y Cusi llaman a la Tierra, quien les ofrece de regalo semillas de maíz, trigo y algodón. Entonces siembran con sus manos, bailan y danzan por las bondades de la Tierra.

³⁶ No pudimos confirmar en los materiales consultados si se trató de una orquesta convocada para la ocasión o de la Banda Sinfónica Municipal u otra agrupación.

A partir de este argumento y de quienes llevaron a cabo los personajes, se observa que los roles de seres naturales en su mayoría son interpretados por mujeres: flores, aves, vicuñas, llamas, Agua y Tierra. Mientras que las herramientas y el Fuego, por hombres. Dicha asociación simbólica entre mujer/fluidez/naturaleza y hombre/fuerza/razón es frecuente en las obras que refuerzan el determinismo biológico del canon patriarcal analizado por Simone de Beauvoir y otras teóricas del feminismo de la “segunda ola”: “La fisiología no puede fundamentar valores; las circunstancias biológicas revisten los valores que les confiere lo existente” (De Beauvoir, 1949: 72). En esa misma línea, Bourdieu observa que:

La división entre los sexos parece estar ‘en el orden de las cosas’, como se dice a veces para referirse a lo que es normal y natural, hasta el punto de ser inevitable: se presenta a un tiempo, en su estado objetivo, tanto en las cosas (en la casa, por ejemplo, con todas sus partes «sexuadas»), como en el mundo social y, en estado incorporado, en los cuerpos y en los hábitos de sus agentes, que funcionan como sistemas de esquemas de percepciones, tanto de pensamiento como de acción (Bourdieu, 1998:10).

El sistema sexo-genérico que se observa en esta obra vincula a los personajes femeninos con seres de la naturaleza en oposición a los personajes masculinos a los que les adjudica virtudes racionales, como portadores de la civilización, hacedores del conocimiento y la cultura. En este caso, son hombres quienes desarrollan la acción como seres reales (los cuñados). Por otra parte, se percibe la dualidad dicotómica de los roles femeninos (buena-virgen-santa-madre *versus* mala-bruja-prostituta):³⁷ hay mujeres que son bondadosas (Tierra-Agua-Luna) y otras que son hechiceras, seductoras, embaucadoras (Sombra). Estas dos metáforas de virgen/madre o prostituta revelan la mirada sexogenérica en la que el dualismo femenino intenta sostener el poder sobre los cuerpos de las féminas, para la reproducción o el placer (De Lauretis, 1990).

Tampoco hemos hallado su partitura en resguardo del INM. Solo unas líneas respecto a la recepción de su obra que puede sugerirnos el colorido melódico y rítmico de su sonoridad: “Piezas atrayentes y estilizaciones de danzas amerindias” (Giovannini y Foglia de Ruiz, 1974: 274).

³⁷ Ver Mc Clary (1991), Ramos López (2003).

4. *Vidala*, de Ana Serrano Redonnet

Se estrenó el 23 de noviembre de 1946 en el Teatro Colón en una función extraordinaria en ocasión de conmemorar el Día de la Música.³⁸ El argumento pertenece a Miguel P. Tato. Posee en cada cuadro algunas coplas intercaladas, que fueron recopiladas por Juan Alfonso Carrizo y algunos versos de Rafael Jijena Sánchez. La coreografía fue una creación compartida entre dos especialistas ya consagradas en este escenario: Margarita Wallmann, quien se encargó de las escenas de danza más estilizada, y Angelita Vélez, de las danzas nativas. A su vez, Vélez interpretó el personaje “Vidala” en el prólogo y epílogo y bailó una zamba junto a Víctor Ferrari en el quinto cuadro. La puesta en escena la coordinó José Gielén y se complementó con la escenografía de Héctor Balsadúa y el vestuario de Victorina Durán. El coro estuvo dirigido por Rafael Terragnolo; el coro de niños, por Juan Emilio Martini, y la orquesta, por Enrique Sivieri. Participaron los elencos del teatro, tanto el Cuerpo de Baile como el Coro del Teatro Colón, también algunos artistas convocados para la ocasión como los malambistas Gutiérrez, Molina, Vidal y Gómez. La supervisión general estuvo a cargo de la compositora y de Miguel P. Tato.³⁹

La obra se estructura a partir de un prólogo, seis cuadros y un epílogo. Según se observa en el programa: Prólogo: “La Puna” (América: La Naturaleza y la Raza); Primer cuadro: “Misa Rumi” (La Religión); Segundo cuadro: “Boda serrana” (La familia); Tercer cuadro: “La montonera” (La Patria); Cuarto cuadro: “La feria del Sumalao” (El trabajo); Quinto cuadro: “La cosecha de la algarroba”; Sexto cuadro: “Chacarera” (La Fiesta); Epílogo: (Vuelta a la naturaleza).

En el programa solo esboza unas ideas conceptuales del argumento. El subtítulo expresa que se trata de un “retablo tradicional”, lo que le aporta un sentido religioso ya que los retablos son las colecciones de pinturas o tallas que suelen ubicarse en los altares de las iglesias y conforman un relato o varias historias bíblicas con una función devocional. También se llama retablo al espacio escénico teatral de madera de las marionetas o títeres. En este caso, la referencia al “retablo” remite a una “sucesión de viñetas cerradas en sí mismas”

³⁸ Esto lo pudimos constatar en el programa de mano que nos acercó Carlos Manso en la entrevista realizada el 26 de abril del 2021.

³⁹ Miguel Paulino Tato (1902-1986) fue crítico de cine en *Mundo Argentino*, *El Hogar*, *El Mundo* y otras revistas. También incursionó en la radio y la televisión. Fue secretario de prensa de Onganía en 1969 y asumió como Interventor del Ente de Calificación Cinematográfica en 1974 hasta 1978. Allí fue “el más eficiente ejecutor de políticas censoras, no solo a través de la exigencia de cortes y prohibición directa de los films sino también mediante la censura previa a la que sometía a los guiones nacionales” (Spinsanti, 2012).

(Corrado, 2014: 25), una colección de cuadros evocativos, algunos de tinte religioso, sobre todo el primero; el cuarto, quinto y sexto cuadro se tornan más idílicos e incorporan danzas, cantos y costumbres tradicionales que “enaltecen las virtudes del hombre de trabajo de nuestro campo” (Giovannini y Foglia de Ruiz, 1974: 174); y otros resultan más patrióticos, como el tercer cuadro que refiere en la copla a las montoneras, los caudillos federales de Heredia y Dorrego, y la cinta punzó.

Al igual que en sus *ballets* anteriores, observamos ciertas recurrencias: las referencias al paisaje de noroeste argentino y algunos géneros musicales de esa región, especialmente a la vidala, que es la protagonista de la obra y a otras danzas folclóricas (chacarera, malambo, zamba); la evangelización de los indígenas (San Francisco Solano, que es uno de los personajes al igual que en su primer *ballet* *El divino alcalde*); y la referencia a Dios y a la Virgen en algunas canciones. Tampoco se escatiman las menciones a las tareas campesinas y las prácticas culturales gauchescas, que en ese momento estaban más vigentes como expresiones escénicas. La personificación de la vidala por la bailarina Angelita Vélez al comienzo y al final de la obra le aportó unidad y sirvió como hilo conductor. Es probable que Ana Serrano Redonnet haya considerado a la vidala como un canto vinculado a la naturaleza. En línea con esa idea, es pertinente que fuese personificado por una mujer.

En la colección de *Buenos Aires Musical*, presente en el INM, se encontró la crítica sobre el estreno de esta obra.⁴⁰ Se menciona que dicho estreno fue programado para el Día de la Música y que la intención de la creadora fue “elevar el arte nacido de la tierra a una jerarquía superior”, “la dignificación de nuestro folklore”. Enzo Valenti Ferro no escatima admiraciones hacia la obra y su creadora:

Vidala constituye una sincera contribución a una empresa artística a la que no debe renunciar ningún pueblo que desee conservar el peculiar acento de la nacionalidad. En ese sentido, si no se ha concretado aquí hasta ahora una acción importante es porque, aunque no han faltado servidores a tal empresa, no ha podido contarse con el mínimo de genialidad indispensable para fijar con su verdadero sentido y echar las bases de un auténtico nacionalismo musical sin concesiones capaces de desvirtuarlo en el peligroso terreno de la estilización, afirme el contenido étnico y los módulos de expresión raciales en la medida

⁴⁰ *Buenos Aires Musical* 15, 16/12/1946: 1.

necesaria para alcanzar el ideal de sublimación de los elementos folklóricos por su ensamblamiento con el arte culto (16-12-1946).

Angelita Vélez y Margarita Wallmann compartieron la creación coreográfica, la primera de los fragmentos más folclóricos y la segunda de técnica contemporánea. Sobre Margarita Wallmann, se encontró en el INM un artículo en la revista *Lyra* de octubre de 1946 con una breve entrevista acerca de una colaboración suya en Italia.⁴¹ Sobre Angelita Vélez se halló un artículo en otra revista *Lyra* en el que se la considera una representante de “nuestras danzas nacionales”, nativas, folklóricas, a las que les ha impreso un “sello personal”. Se subraya su personalidad, su sensibilidad, su prodigio como bailarina, “encarna el espíritu de la madre tierra”, “es la estampa siempre renovada de la más pura tradición artística”, “interpreta con soberana soltura la esencia real e íntima de nuestras danzas”, señala el crítico Carlos Juárez.⁴²



Imágenes 4 y 5: Margarita Wallmann en *Lyra* 39 (IV), octubre de 1946.

⁴¹ Revista *Lyra*, octubre de 1946, año IV, número 39. Fondo Manso del INM.

⁴² Revista *Lyra*, agosto de 1944, año II, número 14. Fondo Manso del INM.



Imágenes 6 y 7: Angelita Vélez en *Lyra* 14 (II), agosto de 1944.

Ambas artistas son mencionadas en el informe de Franze (1972: 5) junto con otras creadoras del mundo de la danza donde “la mujer juega un papel irremplazable, del mismo modo que sucede con la mujer cantante”. Coincidimos con Green (2000) que esta práctica es aceptada y considerada apropiada para las mujeres según el sistema patriarcal, ya que al cantar o bailar las mujeres exhiben su cuerpo, sumado a que al bailar se mantienen silenciosas y se muestran de apariencia apacible para la contemplación de la mirada masculina. También acordamos con Tortajada Quiroz (2011) cuando revisa la feminización de la danza escénica y analiza las representaciones estereotipadas según roles de género que confieren sentido social a los cuerpos además de consignarles, junto con la heteronormatividad obligatoria, el rol pasivo de acatar, ser delicadas, expresivas y, en estas latitudes, paisanas donosas.

Aunque Vélez y Wallmann, en este caso, se ocupan de actividades de creación, es más frecuente que la crítica periodística y la historiografía las recupere como bailarinas intérpretes que como coreógrafas o directoras.

María Lucrecia Madariaga, “la morocha Gilardi”



Imagen 8: Ma. L. Madariaga (1977-78, 65 años). Imagen 9: Ma. L. Madariaga junto a G. Gilardi.
Foto cedida por su hijo Miguel Ángel Gilardi. Foto extraída de Pickenhayn (1966: 19).

Esta compositora fue un hallazgo en el marco de esta investigación, ya que no se conocían obras de su autoría. No se encontró su legajo en el archivo del INM y no tiene una entrada en el *Diccionario Música Española e Hispanoamericana* (Casares Rodicio, 2002).⁴³

María Lucrecia Madariaga nació en Victoria, Entre Ríos, el 8 de febrero de 1912 y falleció en Buenos Aires el 31 de diciembre de 1985.⁴⁴ Realizó sus primeros estudios musicales en Victoria y luego en Concepción del Uruguay, adonde se mudaron por el trabajo de juez de su padre. También estudió en el Conservatorio Williams de la ciudad de Paraná. Trabajó como maestra de música en la Escuela Normal “José María Torres” de Paraná entre 1931 y 1942, según la carpeta de designaciones.⁴⁵ La escuela es una de las fundadas por Sarmiento. Allí, María Lucrecia formó un coro escolar muy destacado a nivel nacional. Dicho coro se presentó en un evento en el Teatro Cervantes, el 30 de octubre de 1940, que no pasó inadvertido. Ella había sido recomendada por Felipe Boero, Gilardo Gilardi y Carlos López Buchardo ante la

⁴³ En el *Diccionario bibliográfico de la música argentina y de la música en Argentina* (Donozo, 2006) tampoco está registrada.

⁴⁴ Toda la información aquí plasmada fue transmitida en entrevistas personales realizadas a su hijo Miguel Ángel Gilardi, entre los meses de abril y junio 2021.

⁴⁵ Según recoge el artículo de Griselda de Paoli, “La extraordinaria dedicación de la señorita Madariaga”, en *El Diario de Entre Ríos*, 6 de febrero 2021 (último acceso: 4-7-2021) <https://www.eldiario.com.ar/119653-la-extraordinaria-dedicacion-de-la-senorita-madariaga/>

Comisión Nacional de Cultura. Athos Palma fue quien se encargó de tejer redes institucionales para que el concierto pudiera realizarse y resultara un éxito total: quedó registrado en diarios y archivos de la institución y se transmitió por la Radio del Estado. Athos Palma se refirió a Lucrecia con estas palabras:

Todos los establecimientos educacionales de la República, dijo, cuentan con profesores de música encargados de estimular y fomentar la práctica del canto coral en la juventud argentina; sin embargo, ninguno de ellos hasta el presente ha llegado a evidenciar un grado de perfeccionamiento artístico tan elevado como el obtenido por la Escuela Normal de la citada ciudad entrerriana [Paraná]. Al frente de la cátedra se encuentra una docente de relevantes méritos, animada de una fe inquebrantable y dotes poco comunes que ha inculcado en sus intérpretes el entusiasmo y la dedicación necesarios para la realización de esta obra tan meritoria como difícil (citado en De Paoli 2021).



Imagen 9: Foto del coro de la Escuela Normal de Paraná que dirigía la señorita Madariaga, registro de 1940, extraída del artículo de Griselda de Paoli (2021).

En 1942, María Lucrecia se casó con su maestro, Gilardo Gilardi, con quien había estudiado de forma particular en Buenos Aires y que era 24 años mayor que ella. Desde entonces siguió dedicándose a la enseñanza musical en escuelas públicas de la Ciudad de Buenos Aires y dirigiendo los coros, especialmente femeninos, como el del Normal 1 (Córdoba y Riobamba), Normal 6 (Güemes y Aroaz) y Normal 10 desde fines de los años cuarenta hasta la década del sesenta. Un documento de la Secretaría Nacional de Educación, editado por el Consejo Nacional de Educación

en 1948, incluye el decreto que determina el plan de estudio y programas de los bachilleratos del magisterio, y menciona a Lucrecia Madariaga como profesora integrante de la comisión encargada de delinear los programas de Cultura Musical.⁴⁶

Tenía oído absoluto, gran creatividad y sensibilidad musical. Se halló en el catálogo *online* del Conservatorio de Bahía Blanca una obra que ella adaptó para coro: *Chuáchuá... (chamarrita recogida en Entre Ríos)*. En su círculo de amistad más cercano se encontraban las pianistas Beatriz y Josefa Hernandorena. Con Ana Serrano Redonnet, Elsa Calcagno y Celia Torrá también solían visitarse y compartir encuentros y proyectos musicales. Según lo que nos ha comentado su hijo Miguel Ángel, Gilardi compuso muchas obras para coro que María Lucrecia dirigía en los estrenos, como el *Te deum* que se estrenó en Paraná en 1941, con el coro que ella había fundado.

Tuvieron dos hijos, Miguel Ángel (director de orquesta) y María Cecilia (jueza). Miguel Ángel Gilardi nos contó que:

Quando murió mi padre, que llevaba un diario, mi madre escribió: se fue mi esposo, mi maestro y mi amigo. Evidentemente fue una admiración muy grande la que se tuvieron. Y por eso creo que también dejó su carrera musical. Era muy común. Mi madre vivió 22 años más que mi padre y nunca se quejó de eso, nunca nos manifestó algún resentimiento por eso. Era algo común y ella lo hizo de muy buen grado. Seguramente quiso que la conocieran como la señora de Gilardo Gilardi.⁴⁷

Algunas de sus discípulas y continuadoras de su labor coral fueron Lilia Yolanda Pereno de Elizondo (1905-1981),⁴⁸ que formó en 1938 la División Coral Mixta de la Escuela Normal de Resistencia Chaco, e Irma Urteaga (1929-2021),⁴⁹ pianista y compositora.

Hamankay

Ballet estrenado el 4 de diciembre de 1943 en el escenario del Teatro Colón, en la misma función ya descrita junto al *ballet El divino alcalde*, de Ana Serrano

⁴⁶ *Plan de estudios curso del ciclo básico y del ciclo superior del Magisterio. Programas*. Secretaría Nacional de Educación. Consejo Nacional de Educación, 1948, p. 9.

⁴⁷ Miguel Ángel Gilardi, entrevista personal con la autora (14-4-21).

⁴⁸ Rubén Tolosa, *Trenzador de palabras: el oficio de vivir de Aledo Luis Meloni, su obra poética fuente de inspiración musical* (Buenos Aires: Dunker, 2014), 136.

⁴⁹ Consultado online el 24 de junio de 2021: <http://www.musicaclasicaargentina.com/urteaga/>

Redonnet. En el libro de Giovannini y Foglia de Ruiz (1974: 156) se comenta que es una adaptación que hizo Ismael Moya de su obra de teatro, editada junto a otras nueve obras para niños en el libro *El niño y su teatro*.⁵⁰ El argumento citado en ese libro es sumamente escueto: “Es la exaltación de la generosidad del amor, en que el héroe lucha y vence sobre las fuerzas del mal, representadas por las fieras de la selva, en la que se interna para socorrer a una mujer desvalida y a su hija inválida”. Hamankay es una flor silvestre que crece desde un bulbo, como una especie de lirio. En la obra de teatro de Moya el personaje de *Hamancay* es una niña buena que se adentra en la peligrosa selva en busca de agua para una anciana inválida. Pero cuando Uturuncu (tigre) está por cazarla, las luciérnagas lo enceguecen, aparece un hada y la convierte en flor. Sin embargo, parece haber sido un sueño: la niña despierta y la botija está llena de agua para la señora.

Sobre esta obra se halló el siguiente comentario: “Fábula aleccionadora, de vistoso despliegue, interpretada por una partitura interesante...”⁵¹ No se encontró la partitura de esta obra en el INM. Tampoco ninguna mención en revistas o diarios allí consultados (Revistas *Lyra* del Fondo Carlos Manso y el *Boletín Musical*). Ni su hijo ha hallado partituras en el archivo personal.

En el programa de mano consultado en el Archivo Labardén se menciona que el *ballet* consta de dos cuadros y que la coreografía estuvo a cargo de Ernestina del Grande. Entre los personajes predominan las representaciones de la naturaleza (animales y plantas en su mayoría interpretados por mujeres) y también algunos otros roles, como cazadores, viajeros, la madre y hasta un hada, que aporta un elemento mágico y sobrenatural bastante habitual en los argumentos de los *ballets* del siglo XIX.

En las memorias del Teatro Infantil Labardén de 1945, se pudo leer el interés por realizar concursos de obras específicamente escolares a través de “premios estímulos” cuya propiedad intelectual se cediera a la institución. Además, todos los integrantes de la institución a través de notas dirigidas a la directora, luego de la presentación de fin de año en el Teatro Colón recibieron cuantiosas y significativas felicitaciones por la calidad artística del espectáculo presentado, tanto por la prensa especializada como por intendentes y otros profesionales que los visitaban ocasionalmente.

⁵⁰ Ismael Moya, *El niño y su teatro*, Buenos Aires: Kapeluz, 1934. Las obras son: *Hamankay*, *La fiesta del alfabeto*, *El Keru del Coyllur*, *El sueño de navidad*, *El Kakuy*, *Florisel y el dragón rojo*, *Los gauchos de 1826* y dos obras musicales compuestas por él mismo, *Danza de las ñustas* y *Huayno*. Consulta online de la Biblioteca de maestros, 12 de abril 2021: <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/libros/00053721/00053721.pdf>

⁵¹ Diario *La Nación*, 5 de diciembre de 1943, citado en Giovannini y Foglia de Ruiz, *op. cit.*, 266.

Silvia Eisenstein (de Vega)



Imagen 10: Foto del programa de mano del estreno de *Supay* 1953, autografiado por la compositora, obtenida en la entrevista con Carlos Manso.

Silvia Eisenstein nació en Buenos Aires en 1917 y falleció en Caracas, Venezuela, en 1986. La historiografía musical argentina ha relevado especialmente su labor como colaboradora y discípula de Carlos Vega (Franze, 1972; Frega, 2011; Goyena, 2011, 2015) y solo más recientemente se han iniciado estudios sobre su labor de compositora, arregladora y directora orquestal, pianista, maestra y directora de coros (Dezillio, 2011, 2013; Sorrentino, 2021). Estudió piano con Esperanza Lothringer y Ernesto Drangosch, luego, composición en el Conservatorio Nacional. Cosechó varios éxitos como pianista en los años treinta y cuarenta (Frega, 2011: 70). En 1937, comenzó su colaboración en el Instituto de Musicología que coordinaba Carlos Vega, con quien se casó en 1951. Realizó numerosos viajes de investigación etnomusicológica entre 1945 y 1955 junto a Vega, Isabel Aretz, Lauro Ayestarán. Allí recogió registros de canciones y danzas, dibujó vestimentas y fotografió intérpretes. Realizó orquestaciones de algunas de esas músicas que luego grabaron, como es el caso de la *Colección de canciones y danzas argentinas* (1943) editada en un álbum del sello Odeón y posteriormente reeditada por el INM junto a un libro de Goyena y Cirio (2015).

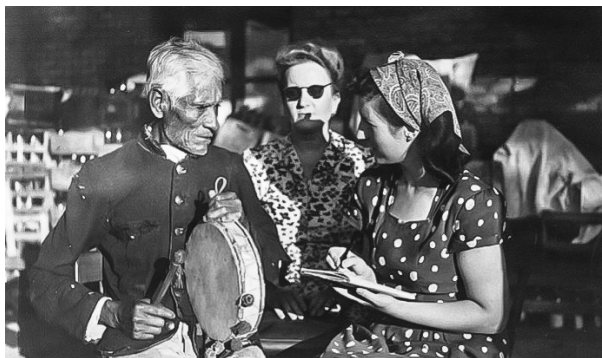


Imagen 11: Foto extraída de la colección del INM, Silvia Eisenstein transcribiendo una melodía durante el viaje de investigación nr. 041, 1945.⁵²

Como directora se desempeñó al frente de la Orquesta Argentina de Cuerdas desde 1942, la Orquesta Argentina de Cámara, que fundó en 1949, y el Conjunto Vocal Argentino realizando conciertos en Radio del Estado y en escenarios de Buenos Aires y el interior del país (Frega, 2011: 71).

Recientemente Olimpia Sorrentino ha defendido su tesis de doctorado sobre la obra pianística de esta compositora, investigación que significa un importante aporte a la historia de la música argentina (2021). Ya que por mucho tiempo, tal como lo expresó Adorni (2016), no había sido estudiada su obra ni su rol como mujer-música y estuvieron invisibilizados sus aportes a la sombra de su maestro y marido. Incluso algunas tareas de orquestación donde ambos aparecen como autores, posiblemente sean solo de ella ya que era quien tenía una mayor formación en ese ámbito (se había perfeccionado en París con una beca del gobierno francés). Es el caso de la ambigüedad de la autoría de la música para *La Salamanca*, de Ricardo Rojas, con coreografía de Mercedes Quintana estrenada el 10 de septiembre de 1943 en el Teatro de la Comedia (actual Cervantes). Según lo que puede entreverse en el artículo de Goyena (2011: 474), ella lo “ayudó en la tarea de composición”, los dos números musicales fueron realizados por ambos, aunque la interpretación y la grabación estuvieron a cargo de la Orquesta Argentina de Cuerdas que dirigía Silvia (Goyena, 2011, nota al pie 16, 477). Por otro lado, respecto a la edición de las obras en 1943, la recopilación se adjudica a Carlos Vega mientras que las reducciones para piano son adaptaciones de Silvia Eisenstein (Goyena, 2011: 479).

⁵² Consulta *online*, 20 de mayo 2020: https://www.cultura.gob.ar/carlos-vega-el-recolector-de-melodias_7120/

Fue cofundadora, en 1944, del Círculo Femenino de Música “Santa Cecilia”, institución “única en su género” que realizaba reuniones, conciertos y audiciones en la radio del Estado de obras de autoras argentinas, especialmente nóveles (Dezillio, 2011: 73) y miembros de la Sociedad Nacional de Música (Dezillio, 2013: 14).

Luego de su separación de Vega, Eisenstein se instaló en Venezuela desde 1963. Allí continuó su carrera como pedagoga de coro, piano y etnomusicología. Colaboró en una importante reforma musical de ese país. Fundó y dirigió, entre 1973 y 1986, el coro Madrigalistas de Aragua dedicado a la música americana.

En su legajo consultado en el INM, se conservan algunos documentos de su actividad de concierto en los que figura como intérprete y como directora: un programa de concierto de piano a cuatro manos junto a Haydée Giordano, organizado por la asociación Cultura Musical de Rosario en el Auditorio LRA 5 el 15 de septiembre de 1962, donde ejecutaron obras de Schubert, Mendelssohn, Debussy, Ravel y Poulenc; una fotocopia de un artículo periodístico del diario venezolano *El siglo* con fecha del jueves 18 de noviembre de 1984 sobre un concierto para piano (obras de Bartók, Villa Lobos y Brahms) que daría en esos días en el Teatro de la Ópera en Maracay, Venezuela. El programa del Primer Festival Coral que lleva su nombre, en el complejo recreativo ININO, en abril de 1985. El programa de un concierto de la agrupación coral Madrigalistas de Aragua en su XV Aniversario, de su gira nacional. Finalmente, un programa de un concierto junto a la Orquesta Sinfónica Venezuela como solista de piano en 1985.

En la base de datos de la Biblioteca del INM se ha hallado a partir de su búsqueda el libro de las partituras que musicalizaron la puesta en escena de *La Salamanca*, de Ricardo Rojas, “Vidala” y “Malambo”, editado por Losada en 1943, y las partituras de adaptaciones corales que integran el *Cancionero latinoamericano para escolares*, editado conjuntamente con Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera (1972) entre ellas: *Son de marimba*, *Huayno*, *San Juanito*, *Son del Lacandon*, *Las mañanitas*, *Dormite niño*, *Las cuatro estaciones*, *O carangujejo*, *Canción*.

Una obra de la que no teníamos conocimiento –ya que no aparece mencionada en el libro de Giovannini y Foglia de Ruiz (1974)–, en la que participó como coautora y que fue descubierta posteriormente entre los programas de la Biblioteca del Teatro Colón, es el *ballet Hispanoamérica*. Fue estrenado como parte del espectáculo de fin de año del Teatro Infantil Labardén en una función extraordinaria el 30 de noviembre de 1946. El programa consistió en dos momentos: comenzó con el *Himno Nacional*, *Himno al sol*, de Manuel Benavente

y con letra de Miguel Camino, coro a dos voces; *Pericón*, de Podestá, arreglo de Schiuma, coro a tres voces bajo la dirección de Nena Juárez; *Atlántida*, de Olegario Andrade, recitado en coro bajo la dirección de Angélica P. de Perez y *El dios de los pájaros*, comedia en dos actos y cuatro cuadros, original de Alfonsina Storni y con música de Manuel Baretto. La segunda parte, lo conformó el estreno de un gran *ballet Hispano-América*, cuya música se trató de un compilado de varios compositores y compositoras: *Argentina*, compuesta por Carlos Vega;⁵³ *Paraguay*, de Mauricio Cardozo Ocampo; *Brasil*, de Denis Brean; *Perú*, de Jorge Huirse; *Chile*, de Luis Sandoval; *México*, a partir de músicas populares; *Bolivia*, de Silvia Eisenstein. La coreografía estuvo a cargo de Ernestina del Grande y la orquesta la dirigió el profesor Felipe Logióvine.

No se halló el catálogo completo de las obras de Eisenstein en el INM, aunque se encontró una fotocopia en buen estado de la reducción para dos pianos del *ballet Supay*. Gran parte de sus composiciones están en Venezuela a resguardo de su discípula María Olimpia Sorrentino.⁵⁴

Supay

Se trata de un *ballet* en un acto que se estrenó en el Teatro Colón el 18 de noviembre de 1953 en una función extraordinaria nocturna “en honor a los profesionales del arte de curar de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires” (Giovannini y Foglia de Ruiz 1974: 193-194). Según el programa de mano, en el mismo concierto se ejecutaron *Petroushka*, de Igor Stravinsky, con coreografía de Michel Borowsky, en primer lugar, y *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla, con coreografía de Leónide Massine y reposición de Michel Borowsky, como cierre. La trama argumental a cargo de Carlos Vega alude a acciones que se desarrollan en el noroeste argentino a mediados del siglo XIX. La coreografía y puesta en escena fue planteada por Angelita Vélez. El reparto de la obra se conformó con el personaje de “la hija”, a cargo de Irina Borowski; Supay, el diablo, por Antonio Truyol; el Gaucho rojo, por José Neglia; el Hacendado, por Sinibaldo Cofone, entre otros. La dirección de la orquesta estuvo a cargo de Juan Emilio Martini, el pianista fue Adolfo Fasoli, la escenografía de Armando Chiesa y el vestuario de Álvaro Durañona y Vedia.

⁵³ Esta obra no fue mencionada por Goyena (2011, 2015) en el artículo sobre los trabajos de las composiciones para escena de Vega.

⁵⁴ Según lo expresó ella misma en intercambios personales por mail en julio 2020, donde confirmó que tiene casi toda su obra en manuscritos o en fotografías.



Imagen 12: Escena de *Supay* donde se observan los protagonistas: Irina Borowski y José Neglia, extraída de *Lyra* diciembre de 1953.

La obra trata de un estanciero que pactó con el diablo para lograr su fortuna y que vivía atormentado porque sabía que en algún momento el diablo se cobraría su deuda el último día de carnaval. Le había confesado a su hija dicho pacto. Ella estaba enamorada de un joven que se había criado en la hacienda, pero que había partido en busca de gloria y honores. A los festejos de ese carnaval, se acerca un gaucho forastero vestido de rojo y, dada la confesión de su padre, la hija cree que es el diablo. Ella intenta seducirlo y darle un brebaje para aniquilarlo. Pero cuando termina su danza aparece el verdadero Supay. Allí descubre que el Gaucho rojo era el joven amado y un mozo rubio evita que beba la poción. El Gaucho y Supay se trezan en una especie de duelo, el diablo finalmente toma el brebaje, que lo debilita y el forastero le muestra la cruz en su facón. Esto lo hace retroceder y desaparecer. Todos festejan con una danza general.

Supay en quichua significa diablo o demonio. Es el señor de las sombras, los maleficios, las pestes, las inundaciones y sequías, es decir, todo lo malo para la gente del campo. Ser virtuoso en alguna actividad, tener destrezas o fortuna en el amor puede adjudicarse a haber realizado tratos con el diablo para conseguirlo. Cambia de forma y a veces se personifica como un gaucho rico, joven y apuesto.⁵⁵ Como se puede ver, en este caso predomina la inspiración gauchesca en la trama argumental. El gaucho es presentado como un héroe y la mujer como “coqueta” a la manera estereotipada de los roles determinados sexogenéricamente y consolidados en la tarea de la construcción ideológica nacionalista realizada por

⁵⁵ Consulta *online* 20 de mayo 2021: <http://www.santiagociudad.gov.ar/secciadad/cultura/leyendas/elsupay.php>

Lugones: “Ella (...) el destino entregábala ingenua, con la pasividad de los seres primitivos al llamamiento de la naturaleza. Su coquetería era instintiva a la vez como en el pájaro la muda primaveral” (1961: 65).

La minuciosa tarea archivística de Carlos Manso nos ha permitido acceder a los programas de mano, algunos de ellos con firma de las artistas, encuadrados conjuntamente con algunas críticas de prensa sobre la obra, que dan cuenta de los variados elementos simbólicos contenidos.⁵⁶ Allí se mencionan la conjunción entre la trama argumental basada en una leyenda popular con sonidos de giros populares y ritmos de danzas nativas “orquestrados con atino”. También se subraya “una sucesión de vidalas y bailecitos hasta llegar al dinámico malambo que señala el punto culminante de la trama —y el pasaje coreográfico con mayor brillo y fidelidad estilística—; el diálogo de la orquesta y el piano solista han sido desarrollados con el mejor gusto”. Se destaca que responde a la conjunción ideal entre la forma, el lenguaje vernáculo y la expresión musical culta, y que la composición responde al género “suite” con preponderancia del piano, “sin ser tratado como instrumento solista”.⁵⁷ En *Sintonía* (1953) se valora especialmente que es la primera coreografía “argentinista” que no recurre al vocabulario de la técnica de la danza clásica y tampoco:

“a la estilización plástica o a complicados recursos de *atrezzeria*, y su advenimiento en una sucesión de pasos típicos, abre infinitas perspectivas al *ballet* argentino desprendido de *Panamby*, *Amancayo* o *La flor del Irupé*. Angelita Vélez, profunda conocedora de nuestro folklore, ha volcado en *Supay* su inspirada fantasía logrando momentos coreográficos de verdadera exaltación y de avasallador dinamismo”.⁵⁸

En la revista *Lyra* una reseña sobre el espectáculo menciona la “deliberada modestia” de la partitura, alaba los “bailes viriles”, en especial el malambo, ejecutado por José Neglia, también la “fresca dosis de coquetería” de las danzas femeninas y la austera coreografía de Angelita Vélez, que elude “la pantomima y los efectos trillados para ser solo danza netamente argentina”.⁵⁹

Se halló en el INM una fotocopia del manuscrito original. Es una reducción para dos pianos con algunas anotaciones que sugieren que se trata de la obra con

⁵⁶ Lamentablemente Manso no ha registrado la fecha y página de dichos artículos, solo sus recortes.

⁵⁷ Reseñas de diarios *El Mundo*, *La Prensa*, *Clarín*, *Sintonía*. s/f.

⁵⁸ “Cuatro momentos del *ballet* *Supay*”, *Sintonía*, noviembre 1953.

⁵⁹ Revista *Lyra* X (122-124), diciembre 1953. Biblioteca del Teatro Colón.

la que se ensayó el espectáculo. La macro estructura de la obra hallada es la siguiente: 1. Preludio (tempo moderado); 2. Danza en la Quebrada (tempo vivo); 3. Canción en la selva (moderado); 4. Malambo; 5. Fiesta en la Puna (alegre).

Elsa Calcagno, *ballets* escolares



Imagen 13: Foto extraída del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Casares Rodicio, 2002: 908).

Nació en Buenos Aires en 1905 y murió en 1978. Estudió piano con Eduardo Melgar en el Instituto Musical Fontova de Buenos Aires, luego composición y orquestación en el Conservatorio Nacional. En 1951 recibió una beca para estudiar folclore en el norte del país, otorgada por la Comisión Nacional de Cultura; en 1960 la OEA le otorgó otra beca para estudiar el movimiento coral en Chile. En 1961 fundó la Organización Musical Premio Carlota M. P. de Calcagno (el nombre de su madre) con el fin de estimular las carreras de instrumentistas jóvenes. Trabajó en escuelas del Consejo Nacional de Educación durante 25 años y gran parte de su producción creativa fue desarrollada en ese ámbito. Además, como compositora tuvo una vasta creación en todos los géneros, que fue catalogada y gran parte analizada por Silvina Mansilla (2001; 2005), quien también escribió su entrada léxica en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (2002: 908). Carrascosa (2016) analizó sus piezas para piano y Lobato (2012, 2021), sus aportes como crítica musical en la revista *La Mujer*. También es mencionada en el *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*, de Sosa de Newton (1980: 80), y en el libro de Frega (2011: 63).

Mansilla señala que es “heredera de la estética del nacionalismo musical, muchas de sus partituras manifiestan preferencias por la inspiración a partir de elementos folklóricos” (2005: 3). En el catálogo realizado por esta autora son mencionados dos *ballets*: *El arroyo de las tres hermanas* (1942-3) y *El folklore tiene un alma* (1964), pero no se especifican fechas de estreno, sino de edición de la partitura. Sobre *El arroyo de las tres hermanas*, comenta Mansilla que su argumento es de Fernán Silva Valdez ⁶⁰ y se estructura de un prólogo y cuatro cuadros. También que existe una reducción para piano realizada por su autora y que está basada en canciones y danzas argentinas (Mansilla 2005: 7). Sobre *El folklore tiene un alma*, no se conoce el o la autora del argumento; se estructura en cuatro cuadros: *Amanecer en el altiplano*, *Cueca*, *Bailecito* y *Carnavalito*. No se indica dónde se estrenaron estas obras en particular ni quienes fueron sus intérpretes. Mansilla sugiere que pudieron germinar en el ámbito del campo de la enseñanza formal institucional donde se desempeñó como profesora y probablemente sus intérpretes hayan sido los mismos estudiantes. Por otra parte, Carlos Manso, que conoció a la compositora, no sabía que había compuesto obras para *ballets*. Esto puede deberse a que transitaron por ámbitos escolares y no se estrenaron en teatros oficiales.

Calcagno tenía vínculo con las otras tres artistas, compartieron los mismos ambientes institucionales, festivales y escenarios. Fue compañera de estudios en el Conservatorio Nacional de algunas de las otras compositoras mencionadas. Calcagno, como Silvia Eisenstein, participó de la fundación del Círculo Femenino de Música “Santa Cecilia” en 1944 (Dezillio, 2011: 73) y fue miembro de la Sociedad Nacional de Música (Dezillio, 2013: 14). Además, Elsa fue la organizadora del Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina en 1942 (Lobato, 2021) en el que sonaron dos obras propias, *Sueños negros* y *Fantasia*, junto con un nutrido programa de compositoras del momento: Ana Serrano Redonnet presentó la obra *Triste estoy* y Silvia Eisenstein, *Cueca* y *bailecito*.

En el INM se halló el manuscrito de la partitura de *Aire de gato*, una versión para dos pianos de una de las partes del *ballet El arroyo de las tres hermanas*, dedicado a “las maravillosas pianistas Pía Sebastiani y Haydée Giordano”.⁶¹ En la colección de CDs *Panorama de la Música Argentina* (1999) editado por el Fondo

⁶⁰ Fernán Silva Valdez (1887-1975) fue un poeta, narrador y dramaturgo que junto a Pedro Leandro Ipuche fue uno de los iniciadores, a comienzos de la década de 1920, de la corriente nativista. Escribió algunas letras de tangos y canciones de compositores académicos de la época, también poesías y rondas infantiles. *La canción del árbol del olvido*, con música de Ginastera, lleva letra suya (*Antología*, 1966: 213).

⁶¹ Dedicatoria manuscrita en la partitura. En próximos trabajos se podrán analizar las partituras halladas.

Nacional de las Artes que se halla a resguardo del INM, se encontraron grabadas dos obras para piano de Elsa Calcagno: *Con aire pampeano* y *Con aire de estilo, de Preludios para la mano izquierda*, interpretadas por Valentín Surif.

Algunas reflexiones finales y continuidades

Las cuatro artistas desarrollaron sus carreras profesionales en ámbitos públicos, lo que da cuenta de que en la época estaba admitido por el “patriarcado musical” en términos de Green (2000). Por su parte, Ana Serrano Redonnet realizó una carrera ligada a la cultura en varios ámbitos: como gestora cultural, directora de orquesta, compositora, crítica musical y escritora. Sin embargo, durante muchos años siguieron refiriéndose a ella como “Anita”, posiblemente debido a que nunca se casó, lo que en aquellos años facultaba a seguir considerándola de manera añiada, infantilizada.

Silvia Eisenstein y María Lucrecia Madariaga transitaron gran parte de sus carreras en la música siendo las “esposas de” Vega y Gilardi respectivamente. Esto signó sus prácticas y aun cuando ambas fueron sumamente creativas, con impecables talentos musicales, los maridos —que fueron también sus maestros— pisaron tan fuerte en la historia de la música argentina que les quedó poco lugar para ellas. Es notable el caso de Lucrecia Madariaga, que desarrolló su actividad musical dedicándose principalmente a la enseñanza y la dirección coral femenina, según nos refiere su hijo en conversación. Tanto el canto como la enseñanza musical significan afirmaciones a la femineidad, según lo que el sistema heteronormativo musical analizado por Lucy Green considera más aceptable para las mujeres puesto que la voz y la enseñanza están asociados a roles maternos, de cuidado y contención.

Por su parte, observamos que tanto Elsa Calcagno como Ana Serrano Redonnet y Silvia Eisenstein desarrollaron diversos roles en la actividad musical, entre ellas la composición. Este conocimiento de saberes técnicos del funcionamiento de varios instrumentos musicales y la manipulación de significados intrínsecos a través de la creación de obras musicales resultan amenazas a la femineidad, en términos de Green (2000), que además señala que se espera que las mujeres no exhiban el poder de la mente a través de una creación. La creatividad es para el patriarcado musical virtud exclusiva de los hombres. El relato tradicional sobre la historia de la música contada a través de los “grandes compositores” construyó el canon alrededor de la figura de “genio” (Citron, 1991). Ese lugar pareciera estar destinado solo para los varones, entre los que Ginastera ocupó un lugar relevante. Ningún otro *ballet de*

temática nacionalista trascendió tanto como para ser revisado sucesivamente y versionado en ocasiones patrias como sucedió con *Estancia*, lo que probablemente le haya acrecentado su poder como “música de la nación”.

Las compositoras analizadas en el marco de este proyecto, en estas obras para *ballet*, se mantienen en la estética del nacionalismo musical a través de la referencia a relatos y leyendas de tradiciones folclóricas o indígenas sin cuestionar o desviarse de esta estética. Por lo relevado en las críticas, las imágenes, los programas y las descripciones, estos *ballets* recrearon escénicamente los idílicos ambientes campestres, sus animales y plantas; representaron sus leyendas y relatos míticos; exaltaron la figura del gaucho como héroe nacional; infantilizaron a los indígenas y refrieron danzas y ritmos vinculados al folclore argentino. Se observa que el uso de este universo simbólico deambula entre el modo nostálgico/bucólico y también se expresa con cierto distanciamiento, ya que conjuntamente presentaron estilizaciones tanto de la danza folclórica como del material sonoro en combinación con los de la tradición musical europea en lo que respecta a la orquestación y los arreglos corales. Seguramente si se hallan las partituras, en otra instancia se podrá profundizar en la articulación entre intención, recepción y proyecto político hegemónico (Plesch, 2008).

Como observamos, estas compositoras fueron pedagogas, dirigieron orquestas y coros, escribieron sobre música, encararon la gestión de diversos eventos culturales e incluso investigaron. Se aprecia que la única manera en que semejante osadía fuese perdonada pudo haber sido que continuaran sosteniendo el canon estético hegemónico: el nacionalismo musical. Coincidimos con Arribas (2019) en que no debe sorprendernos que ellas mismas se desempeñen dentro de los parámetros estéticos canónicos patriarcales sin cuestionarlos, sino todo lo contrario, impulsándolos con sólida convicción, colaborando en fomentarlos y perpetuarlos. Al acercar sus obras al canon nacionalista y patriarcal evocan aquel “perfil masculino de la música (...) su posicionamiento normativo” (Green, 2000: 90). Por más que hayan ocupado relevantes espacios culturales, hayan tenido disponibilidad de saberes complejos —como conocer la tecnología musical— y hayan manejado los significados intrínsecos de la música, cuestiones que tradicionalmente se adjudican a los hombres, fueron funcionales al discurso patriarcal musical (Green, 2000: 86). Lo que se percibe es que ninguna de estas compositoras en las obras analizadas problematiza o tensiona el nacionalismo musical, ninguna intentó subvertir los discursos ni el canon, sino que usaron los mismos recursos para intentar ponerse a la par, perpetuando el repertorio nacionalista, evolucionista y difusionista incluso a veces de modo más arraigado y con tintes religiosos.

Al rescatar las obras de estas cuatro compositoras y sus vínculos estéticos, se intenta proyectar algo de luz sobre la manera en que ellas fueron historizadas (o no), prestando atención a la recepción de sus obras, a los relatos que se conservaron y a sus formas gramaticales de género. Se trata de un trabajo complejo y desafiante porque impone un posicionamiento político y poético feminista al estilo de lo que Hemmings propone como “modo de romper abiertamente con las formas narrativas dominantes” (2018: 13). Si hasta ahora muchos de los relatos históricos se han contado de modo lineal, progresivo, revisar la “narrativa” a la manera de lo que dicha autora nos propone es situarnos en una postura crítica que considera las complejidades sociales y nos posiciona entre la teoría y la política de nuestro quehacer histórico; es “prestar atención a la memoria, al deseo y a la incertidumbre” (Hemmings, 2018: 39) con el objetivo de enriquecer la historiografía feminista. También es iniciar lo que Blazquez denomina una epistemología feminista, un punto de vista diferente al habitual, cuyos “temas centrales son: la crítica a los marcos de interpretación de la observación; la descripción e influencia de roles y valores sociales y políticos en la investigación; la crítica a los ideales de objetividad, racionalidad, neutralidad y universalidad, así como las propuestas de reformulación de las estructuras de autoridad epistémica” (2012: 22). En este sistema patriarcal canónico y canonizador, el hecho enunciativo y creador de las mujeres irrumpe en el orden social. Aquella voz que emerge implica un gesto político feminista aun cuando se desarrolla dentro del canon.

Bibliografía

- Adorni, Angélica. 2016. “Danzas y canciones argentinas. Versiones orquestales de registros de campo por Carlos Vega y Silvia Eisenstein (CD). Héctor Luis Goyena y Norberto Pablo Cirio (eds.)”. *Boletín electrónico de la Asociación Argentina de Musicología* 72 (primavera): 26-28.
- Arribas, Josemi Lorenzo. 2019 [1998]. “La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas”. En *Música y mujeres. Género y poder* editado por Marisa Machado, 97-124. Madrid: Ménades.
- Bajtin, Mijail. 1990 [1974]. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Blazquez Graf, Norma y otras (coord.). 2012. *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*. México: UNAM.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

- Buchbinder, Pablo. 1997. *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras*. Buenos Aires: Eudeba.
- Cadús, María Eugenia. 2017. *Danza escénica en el primer peronismo (1945-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de estado*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Casares Rodicio, Emilio (dir.). 1999-2002. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 volúmenes. Madrid: SGAE.
- Chartier, Roger. 1996. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- Citron, Marcia. 1991. *Gender and the musical canon*. Cambridge-New York: Cambridge University Press.
- Corrado, Omar. 2010. *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- . 2013. “Música en el peronismo clásico: variaciones sobre (una) Vidala (1946)”. *Revista Música e Investigación* 21: 19-54.
- De Beauvoir, Simone. 1999 [1949]. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- De Lauretis, Teresa y Mendiola S. 1990. “La esencia del triángulo, o tomarse en serio el riesgo del esencialismo: teoría feminista en Italia, los E.U.A. y Gran Bretaña”. *Debate feminista* 1 (2). [Online] <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1990.2.1913> (Última consulta: 2-II-2022).
- De Paoli, Griselda. 2021. “La extraordinaria dedicación de la señorita Madariaga”. *El Diario de Entre Ríos*, 6-02-2021. [Online] (Última consulta: 4-7-2021) <https://www.eldiario.com.ar/119653-la-extraordinaria-dedicacion-de-la-senorita-madariaga/>
- Dezillio, Romina. 2011. “Entre la voluntad y el deseo: mujeres, creación musical y feminismo en Buenos Aires entre 1930 y 1955”. Ponencia presentada en la Octava Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación “La Investigación Musical a partir de Carlos Vega”. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Universidad Católica Argentina. [Online] Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/entre-voluntad-deseo-mujeres.pdf> (Último acceso: 2-6-22).
- . 2012. “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”. En *Actas del Coloquio de la Asociación Argentina de Musicología: Perspectivas socio-culturales en estudios recientes sobre música académica de (y en) Argentina*, editado por Héctor Rubio, 18-27. *Boletín de la Asociación*

- Argentina de Musicología* 68 [Online]. <https://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2017/06/68.pdf> (Último acceso: 2-VI-2022)
- Dezillio, Romina. 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: 55-80.
- . 2019. “Género, política y espacio. Estudio sobre la actuación de Celia Torr en el Teatro Colón de Buenos Aires como compositora y directora de orquesta”. *Música* 19 (2): 197-219.
- Donozo, Leandro. 2006. *Diccionario bibliográfico de la música argentina y de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Fernandez Walker, Gustavo. 2015. *Colón: teatro de operaciones*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Franze, Juan Pedro. 1972. *La participación de la mujer argentina en el campo de la música*. Buenos Aires: Centro Nacional de documentación e información educativa.
- Frega, Ana Lucía. 2011. *Mujeres de la música*. Buenos Aires: SB.
- García Acevedo, Mario. 2002. “Ana Serrano Redonnet”. En *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodizio, 955. Madrid: SGAE.
- Giovannini, Marta y Amelia Foglia de Ruiz. 1973. *Ballet argentino en el Teatro Colón*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Glocer, Silvia. 2017. *Música en La Prensa. Partituras de compositores argentinos publicadas en el periódico entre 1937 y 1938*. Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega. Buenos Aires: Fundación Universidad Católica Argentina.
- Goyena, Héctor Luis. 2011. “Carlos Vega, creador de música escénica para *La Salamanca* de Ricardo Rojas”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 25: 471-490.
- . 2015. “La etnomusicología al servicio del teatro y del cinematógrafo: Carlos Vega compositor”. En *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, compilado por Enrique Cámara de Landa, 301-346. Buenos Aires: Gourmet musical.
- Goyena, Héctor Luis y Norberto Pablo Cirio (eds.). 2015. *Danzas y canciones argentinas. Versiones orquestales de registros de campo por Carlos Vega y Silvia Eisenstein* (CD), Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- Green, Lucy. 2001 [1997]. *Música, género y educación*, traducción española. Madrid: Morata.
- Hemmings, Clare. 2018. *La gramática política de la teoría feminista: por qué las historias importan?* Buenos Aires: Prometeo.

- Hildbrand, Sebastian. 2019. “Todos unidos triunfaremos. La música para los gremios en el Teatro Colón durante el primer peronismo”. En *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*, compilado por Omar Corrado, 273-309. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Kuss, Malena. 1998. “Nacionalismo, identificación y Latinoamérica”, en *Cuadernos de música Iberoamericana*, 6: 133-149.
- Leonardi, Yanina. 2008. “Un teatro para los descamisados”. *Telón de Fondo. Revista De Teoría y Crítica Teatral* 7: 1- 9.
- Lobato, Silvia y Mariana Signorelli. 2010. “Transparencia y opacidad en la representación musical. Alcances y límites de un modelo historiográfico”. Ponencia presentada en las II Jornadas Artes en Cruce, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Lobato, Silvia. 2021. “Mujeres en escena. Acerca del Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina”. Ponencia presentada en el Congreso Argentino de Musicología, Universidad de Córdoba, 11 agosto. Modalidad virtual, mesa temática 4: <https://www.youtube.com/watch?v=A03KAsuRLwY>
- Lugones, Leopoldo. 1961 [1916]. *El payador*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.
- Mansilla, Silvina Luz. 2001. “A una mujer... de Elsa Calcagno: una contribución musical a la maquinaria propagandística del peronismo (1946-1955)”, *Revista Argentina de Musicología* 2: 97-113.
- . 2000. “Calcagno, Elsa”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodizio, Vol. 2, 908-909. Madrid: SGAE.
- . 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: 1-30.
- Manso, Carlos. 2008. “Cuatro décadas del cuerpo de baile del Teatro Colón (1919-1959)”. En *Historia general de la danza en Argentina*, coordinado por Beatriz Durante, 51-141. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Mc Clary, Susan. 1991. *Feminine endings. Gender, music 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.

- Mendivil, Julio. 2017. “Cosa de hombres: sobre construcciones de género en la musicología sobre la música de los Andes”. *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 2 (2): 1-33.
- Mondolo, Ana María. 2009. “Ana Serrano Redonnet, catálogo”. En *Historia General del Arte en la Argentina*, Vol. IX, 215-216. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Moya, Ismael. 1934. *El niño y su teatro*. Buenos Aires: Kapeluz.
- Pickenhayn, Jorge. 1966. *Gilardo Gilardi. Serie argentinos en las Artes*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Plesch, Melanie. 2002. “De mozas donosas y gauchos matreros música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera”. *Huellas* 2: 24-31.
- . 2008. “La lógica sonora de la generación del ochenta: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”. En *Los caminos de la música. Europa y Argentina*, Pablo Bardin Pablo et ál., 55-108. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Ramos López, Pilar. 2003. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.
- Ricoeur, Paul. 2000. “Histoire et mémoire: l’écriture de l’histoire et la représentation du passé”. *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 55 (4): 731-747. Traducción al español en Anne Pérotin-Dumon (dir.). *Historizar el pasado vivo en América Latina*. 2007. http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php
- Ruffo, Roberto. 2017. “La problemática del nacionalismo musical argentino”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 31: 15-54.
- Serrano Redonnet, Ana. 1964. *Cancionero Musical Argentino*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Signorelli, Mariana. 2013. “Campo-ciudad: enigma, política y verdad de puestas en escena del *ballet Estancia* de Alberto Ginastera”, *Telón de Fondo* 17: 65-79.
- . 2014. “Análisis indiciario del *ballet Estancia* (Ginastera-Borowski 1952)”. En revista *AdVersus*: número IX, 27, diciembre 2014, 146-160, *online*: <http://www.adversus.org/indice/nro-27/notas/XI2710.pdf>
- . 2019. “Imágenes gauchescas en las representaciones coreográficas de *Estancia* de Alberto Ginastera”. En *Malambo, truculencia y legado: apuntes para el análisis de la obra de Alberto Ginastera* compilado por Gerardo Guzmán, 33-44. La Plata: Ediciones Conservatorio Gilardo Gilardi.
- . 2021. “Estancia (1941) de Alberto Ginastera. Entre la abstracción y el piquete en dos coreografías de 2001”. En *2001, una crisis cantada*, compilado por Martín Liut, 103-117. Buenos Aires: Gourmet Musical.

- Silva Valdez, Fernán. 1966. *Antología*. Colección de clásicos uruguayos, vol. 104. Montevideo: Biblioteca Artigas.
- Sorrentino, María Olimpia. 2021. *Silvia Eisenstein. Edición crítica de sus obras para piano*. Defensa de tesis de doctorado, Universidad Católica Argentina, 18 de mayo 2021, *online*: <https://youtu.be/IdSYCRN8958>
- Sosa De Newton, Lily. 1980 [1972]. *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Spinsanti, Romina. 2012. “Miguel Tato, el crítico censor”. En *Revista de la Asociación Argentina de estudios de cine y audiovisual*, número 5. *Online*: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/699/678>
- Tambutti, Susana. 2002. “La danza en Argentina y la pregunta de la identidad”. Ponencia presentada en el II Encuentro Sudamericano de Danza, Montevideo, Uruguay.
- Tortajada Quiroz, Margarita. 2011. *Danza y Género*. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Tolosa, Rubén. 2014. *Trenzador de palabras: el oficio de vivir de Aledo Luis Meloni, su obra poética fuente de inspiración musical*. Buenos Aires: Dunken.
- Vallejos, Juan Ignacio. 2017. “Argumentos sobre danza y política”. En *Aproximaciones al estudio de la danza en Uruguay*. Publicado en blog *online*, 16 noviembre 2017: <https://estudiosdeladanzaenuruguay.blogspot.com/2017/11/vallejos-juan-ignacio-argumentos-sobre.html?m=1>
- . 2019. “Dance and Politics”. En *Bloomsbury Companion to Dance Studies*, editado por Sherril Dodds, 145-174. Londres: Bloomsbury Academic,
- Valenti Ferro, Enzo. 1992. *100 años de música en Buenos Aires. De 1890 a nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- Zayas de Lima, Perla. 2010. *El universo mítico de los argentinos en escena*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Fuentes consultadas en el INM

Partituras

- Calcagno, Elsa. 1942-43. “Aire de gato”, del *ballet El arroyo de las tres hermanas*, [Manuscrito] versión para dos pianos.
- Eisenstein, Silvia. 1944. “Vidala” y “Chacarera” de la *Serie Argentina* [Partitura]. Piano. En *Antología de compositores argentinos*, fascículo VIII. Buenos Aires: Comisión Nacional de cultura, 1944.

- Eisenstein, Silvia. 1948-53. *Supay*. [Manuscrito] Fotocopia de reducción de orquesta para dos pianos.
- . 1972. “Son de marimba”, “Huaino”, “San Juanito” y otras. [Partituras] Adaptaciones corales. En *Cancionero latinoamericano para escolares* Aretz, Isabel y Luis Felipe Ramón y Rivera (ed.). Washington: Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore.
- Eisenstein, Silvia y Carlos Vega. 1943. “Vidala” y “Malambo” de *La Salamanca*, de Ricardo Rojas. Drama en tres actos y en verso, [Partituras]. Buenos Aires: Losada.
- Serrano Redonnet, Ana. 1941. “Coplas tuyas” [Partitura]. Soprano y cuarteto de cuerdas. En *Antología de compositores argentinos*, fascículo X. Buenos Aires: Comisión Nacional de cultura, 1945.

Registros fonográficos

- Calcagno, Elsa. 1950. “Con aire pampeano” y “Con aire de estilo” de *Doce Preludios*, Valentín Surif (piano). 1999. En *Panorama de la Música Argentina*. Compositores nacidos entre 1904-1907. [CD]. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. Track 1 y 2.
- Gilardi, Gilardo (música) y Ana Serrano Redonnet (letra) “Canción de cuna india”. 1951. En *Música vocal de cámara argentina*. Diana Azoumanian, canto y Roberto Caamaño, piano. 2004. [CD] CD 2, track 5.
- Eisenstein, Silvia y Carlos Vega. 2015 [1943]. *Colección de canciones y danzas argentinas: versiones orquestales de registros de campo*. Orquesta Argentina de cámara, dir. Silvia Eisenstein. [CD] Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Legajos

Ana Serrano Redonnet.
Elsa Calcagno.
Silvia Eisenstein.

Revistas y diarios

Buenos Aires Musical, Lyra (Fondo Carlos Manso).

Otras fuentes consultadas

Plan de estudios curso del ciclo básico y del ciclo superior del Magisterio. Programas.

Secretaría Nacional de Educación. Consejo Nacional de Educación, 1948.

Programas del Teatro Colón: 1944, 1945, 1946, 1947, 1953.

Partitura de *Chúa chuá (chamarrita de Entre Ríos)* arreglo coral de María Lucrecia

Madariaga, en Biblioteca del Conservatorio de Bahía Blanca.

Prensa periódica: *La Prensa, La Razón, Noticias gráficas.*

Memorias del Archivo del actual IVA Labardén 1943, 1944, 1945, 1946 y 1947.

Entrevistas

Carlos Manso.

Miguel Ángel Gilardi.