

REVISTA

ISSN 2663-7145



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"

.nro 1

Antonio Formaro — Edgar Isaac Gómez Álvarez — Jannu Montecristo Pérez — Laura Novoa — Marcelo Rebuffi — Graciela Beatriz Restelli — Luisa Vilar-Payá



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIA MUSICALES  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

**| REVISTA**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA  
"CARLOS VEGA"**



REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA  
**CARLOS VEGA**



■ **AÑO XXXIV**  
■ **2020**

**VOLUMEN 34 - N° 1**

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA  
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

**Rector.** Dr. Miguel Ángel Schiavone

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

**Decano.** Lic. Ezequiel Pazos

## INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CARLOS VEGA

### DIRECTOR

Dr. Pablo Cetta

### EDITORES

Dra. Susana Antón Priasco, Dr. Julián Mosca

### COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Enrique Cámara (Universidad de Valladolid, España), Dr. Pablo Di Liscia (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Universidad Católica Argentina), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Melanie Plesch (Universidad de Melbourne, Australia), Dra. Amalia Suárez Urtubey (Universidad Católica Argentina).

**DISEÑO:** Mariela Tzeiman //

IMAGEN DE TAPA: José León Gallardo, *Fuga a 3 voces*. Manuscrito autógrafo obrante en el Fondo Documental "José León Gallardo" del Archivo de Música Devocional y Litúrgica del IIMCV (UCA).

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.



El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 2683-7145

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C. 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 ✉Email: iimcv@uca.edu.ar

[www.iimcv.org](http://www.iimcv.org)

## SUMARIO

### PRÓLOGO

Noticias de la Revista 34 N° 1.

11

### CONMEMORACIÓN

Yolanda Velo. *In memoriam*.

**Graciela Beatriz Restelli**

17

### SECCIÓN ARTÍCULOS

El arte de la excepción: Stock, Aitken y Waterman y la música pop de los años 80 en Gran Bretaña.

**Antonio Formaro**

23

Encuentro entre la tradición y la experimentación: Leda Valladares y el diseño sonoro para una nación del futuro.

**Laura Novoa**

55

Dimitri Shostakovich: entre la passacaglia, el monomito y el patriarcado.

**Marcelo Rebuffi**

85

Ángela Peralta (1845-1883) como compositora. Historiografía y análisis de la canción *El deseo*.

**Luisa Vilar-Payá y Jannu Montecristo Pérez**

107

### SECCIÓN RESEÑAS

Leonora Saavedra (ed.): *Carlos Chávez y su mundo*.

**Edgar Isaac Gómez Álvarez**

129

### NOTICIAS DEL INSTITUTO

139

### CONVOCATORIA

143

# ■ ENCUENTRO ENTRE LA TRADICIÓN Y LA EXPERIMENTACIÓN: LEDA VALLADARES Y EL DISEÑO SONORO PARA UNA NACIÓN DEL FUTURO

LAURA NOVOA

Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes  
lauritatis@yahoo.com

## RESUMEN

En 1960 bajo el lema “Argentina en el mundo y en el espacio” el país se preparaba para celebrar los 150 años de la Revolución de Mayo durante la presidencia de Arturo Frondizi. El Gobierno, junto a las élites modernizadoras, decidió realizar una gran exposición en la ciudad de Buenos Aires (siguiendo el modelo de las grandes Exposiciones Universales de la segunda mitad del siglo XIX) con el fin de la “celebración de vida moderna” en la refundación del país. En un pabellón especialmente diseñado para la exposición, bajo los auspicios de la empresa de petróleo Shell, se presentó el poema audiovisual “El camino” encargado a Leda Valladares. Fue el evento sonoro más relevante de la celebración y se trató, probablemente, del primer espectáculo multimedia destinado al público general que se hizo en el continente. Valladares diseñó una expresión sonora para la nación pujante y tecnológicamente avanzada que se pretendía proyectar en ese momento. Resulta interesante que, a pesar de haber convocado a esta artista e investigadora del folklor argentino, la expresión sonora elegida para representar un acontecimiento simbólico como la refundación de la patria -en el contexto de modernización- está alejada de cualquier representación musical tradicional. Por el contrario, el material está compuesto de sonidos mediados tecnológicamente, producto de un viraje de los conceptos tradicionales de lo que se entendía como música. El sonido, emancipado de estructuras musicales, fue uno de los elementos que ayudaron a procesar los

cambios y transformaciones vertiginosas de la modernización: arte, ciencia, industria y tecnología se convocaron en diversos proyectos con el propósito de fundar una nueva matriz cultural.

**Palabras clave:** Argentina 1960, exhibición aniversario Revolución Mayo, Leda Valladares, emancipación sonido, Modernidad.

## ENCOUNTER BETWEEN TRADITION AND EXPERIMENTATION: LEDA VALLADARES AND SOUND DESIGN FOR A NATION OF THE FUTURE.

### ABSTRACT

In 1960 under the motto “Argentina in the world and in space” the country was preparing to celebrate 150 years of the May Revolution during the presidency of Arturo Frondizi. The Government, together with the modernizing elites, decided to hold a large exhibition in the city of Buenos Aires (following the model of the great Universal Exhibitions of the second half of the 19th century) with the aim of the “celebration of modern life” in the re-founding the country. In a pavilion specially designed for the exhibition, under the auspices of the Shell oil company, the audiovisual poem “El camino” commissioned from Leda Valladares was presented. It was the most relevant sound event of the celebration and it was probably the first multimedia show for the general public that was made on the continent. Valladares designed a sound expression for the thriving and technologically advanced nation that was intended to be projected at that time. It is interesting that, despite having summoned this artist and researcher of Argentine folklore, the sound expression chosen to represent a symbolic event such as the re-founding of the homeland -in the context of modernization- is far from any traditional musical representation. On the contrary, the material is composed of technologically mediated sounds, the product of a shift from the traditional concepts of what was understood as music. Sound, emancipated from musical structures, was one of the elements that helped process the dizzying changes and transformations of modernization: art, science, industry and technology were convened in various projects with the purpose of founding a new cultural matrix.

**Keywords:** Argentina 1960, May Revolution anniversary exhibition, Leda Valladares, Sound emancipation, Modernity.



En 1960 bajo el lema “Argentina en el mundo y en el espacio” el país se preparaba para celebrar los 150 años de la Revolución de Mayo durante la presidencia de Arturo Frondizi. En las altas esferas del Gobierno se decidió realizar una gran exposición en la ciudad de Buenos Aires, siguiendo el modelo de las grandes Exposiciones Universales. La Feria-Exposición, que se habían convertido en el acontecimiento recreativo moderno por excelencia desde las Grandes Exposiciones de la segunda mitad del siglo XIX, fue el modelo que las élites modernizadoras argentinas adoptaron y propusieron a las masas para familiarizarlas con la “celebración de *vida moderna*” en la refundación del país.

En un pabellón especialmente diseñado, bajo los auspicios de la empresa de petróleo Shell, se presentó el poema audiovisual *El camino*. Fue el evento sonoro más relevante de la celebración. Se trató, probablemente, del primer espectáculo multimedia destinado al público general que se hizo en el continente.

Leda Valladares diseñó, con texto de Roberto Villanueva, una expresión sonora para la nación pujante y tecnológicamente avanzada que se pretendía proyectar en ese momento.

No fue la primera ni la última experiencia que, bajo el auspicio del Estado y empresas privadas, se montaron en espacios públicos con la modalidad de espectáculos multisensoriales e interdisciplinarios, donde se pusieron en práctica procesos de creación y realización sonora en estructuras de materiales, formas y colores diversos (Nova, 2019). La disposición experimental de la época en las diversas disciplinas artísticas logró proyectarse en la esfera de lo cotidiano y llegó a un público más amplio.

Me interesa resaltar que, a pesar de la convocatoria a Leda Valladares (la convocatoria para este evento se inició antes de 1960, cuando había comenzado a publicar sus discos documentales de recopilación de música folklórica), la expresión sonora elegida para representar un acontecimiento simbólico como la refundación de la patria —en el contexto de modernización, escenario de transformaciones económicas, sociales, y de todas las áreas en general— está alejada de cualquier representación musical tradicional. Por el contrario, el material está compuesto de sonidos mediados tecnológicamente, producto de un viraje de los conceptos tradicionales de lo que se entendía como música.



A fines de la década del 50 comienza a registrarse ese giro que irá afianzándose a lo largo de los años sesenta. El sonido, emancipado de estructuras musicales, fue uno de los elementos que ayudaron a procesar los cambios y transformaciones vertiginosas de la modernización: arte, ciencia, industria y tecnología se convocaron en diversos proyectos con el propósito de fundar una nueva matriz cultural.

La contemplación de los nuevos objetos industriales que cambiaban la vida cotidiana, fueron estatizados y transformados en parte del espectáculo multimedia. La dinámica activa que proponían estas ferias o exposiciones desafió el *sensorium* a los “visitantes”, como vamos a ver a continuación.

No hay que perder de vista los signos evidentes de una intensificación de lo sonoro —como material— que se profundizó durante la década del sesenta, acompañados de un descentramiento de las prácticas musicales y sonoras que marcaron la modernidad (Ochoa Gautier, 2007). Los nuevos enfoques y planteos estéticos exigieron un reordenamiento simbólico que creó un espacio para la experimentación, en confrontación con la estética e instituciones hegemónicas, y con sus modos cristalizados de producción, circulación y categorización

En ese sentido, encontramos varios ejemplos elocuentes, el Estudio de Fonología Musical en la Universidad de Buenos Aires se fundó en 1958, con el inicio de la era desarrollista del gobierno de Frondizi. También el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (1962-1971), donde las experiencias con la experimentación sonora fue uno de los principales articuladores de su proyecto de renovación estética, tal como lo he venido trabajando en los últimos años (Novoa, 2007; 2008; 2010; 2011; 2011b; 2014; 2014b).

Entonces, ¿podría sostenerse que hubo una sonoridad representativa de este proceso de modernización? ¿Cuáles fueron los sonidos que mejor representaron los lineamientos ideológicos que se proyectaron durante el gobierno de Arturo Frondizi?

En tiempos del postperonismo, la instalación intensiva de una nación moderna y pujante que estaba cambiando de manera vertiginosa, se verifica en los debates teóricos, en la vida institucional, en las decisiones políticas y también aparece tematizada en la vida social y, desde ya, artística.

En el campo musical, el sonido electrónico fue uno de los instrumentos clave en el proceso de un proyecto ideológico que buscó conectar la industria, la ciencia y la tecnología, dejar atrás las tendencias nativistas del gobierno de Perón (aunque en los últimos años de su presidencia habían perdido centralidad), y apuntar a crear un cosmopolitismo modernizador. El rol del sonido electrónico en la experiencia del Sesquicentenario, resulta ejemplificador como canalizador de los procesos de cambio o

transformación social, en particular porque convergía con un imaginario consensuado que apuntaba a la idea de un progreso social unido a la ciencia y tecnología.

En la era posterior a la Segunda Guerra Mundial, como señala Timoty Taylor (2001), todo tipo de tecnologías (televisores, equipos de alta fidelidad, aparatos de cocina y mucho más) se infiltraron rápidamente en la mayoría de los aspectos de la vida cotidiana como nunca antes; un “terremoto tecnológico”, como lo bautizó Eric Hobsbawn. El poder ideológico que el imaginario tecnocientífico otorgó a la ciencia y la tecnología se proyectó inexorablemente en el campo artístico.

59

En este punto de la exposición, es oportuno preguntarnos cómo llega la figura de la reconocida intérprete y recopiladora de coplas, Leda Valladares, a insertarse en este proyecto.

Luego de la experiencia denominada “Revolución Libertadora”, el antiperonismo que en un principio aglutinó a un grupo de intelectuales, músicos y escritores, terminó por reorientarse en los 60, con el intento de repensar la manera en que el peronismo había atraído a las masas y cómo podrían reincorporarse (Karush, 2017).

Algunos de esos intelectuales se sumaron, entre 1957 y 1958, a un grupo de jóvenes de izquierda para apoyar la campaña presidencial de Arturo Frondizi, centrada en el imperativo de modernización, el antiimperialismo y una democracia inclusiva y anti oligárquica. Finalmente, después de los ecos de la Revolución cubana, el apoyo se diluyó rápidamente.

Desde otra posición, la joven Leda Valladares se sumó a ese apoyo atraída por el proyecto de Frondizi para la reinención de una nación moderna, de proyección universalista.

Valladares y María Elena Walsh habían vuelto de París en 1956, ambas consideraban, según mencionaron en un entrevista otorgada a *La Gaceta*, que “se daban las condiciones propicias” para reinstalarse y regresar, y participar de lo que en ese momento se asociaba a la posibilidad de un “renacimiento cultural” (Orquera, 2015).

Luego, en 1958, ambas participaron activamente, contratadas, a instancias de Francisco Kröpfl (coordinador de un proyecto de difusión de músicas populares en la ciudad), para difundir música folclórica en bibliotecas populares. El proyecto duró apenas un año.

Poco después, comenzó a tomar forma el proyecto de Valladares de construir un mapa musical de Argentina, inspirado en las grabaciones de la UNESCO y la colección de Lomax. En 1960, la cantautora obtuvo una beca del Fondo Nacional de las Artes, compró un grabador y comenzó el proceso de recopilación sonora.

El imaginario sonoro de Valladares se nutrió de distintas fuentes. Leda y su hermano Rolando se sintieron deslumbrados por el jazz, como lo consigna Orquera (2015); con el pseudónimo de Ann Kay, integró un grupo compuesto por jóvenes de varias provincias que se encontraban a veces en Tucumán y otras en Buenos Aires. Fue parte del grupo F.I.J.O.S. (Folklóricos, Intuitivos, Jazzísticos, Originales y Surrealistas), integrado por Enrique “Mono” Villegas, Gustavo “Cuchi” Leguizamón, Adolfo Ábalos, Manuel Gómez Carrillo y Lois Blue, una cantante de jazz que luego emigró a Estados Unidos.

Luego, el encuentro del canto con caja significó, en palabras de Valladares, una “seducción de la barbarie”, ya que se sintió subyugada por el carácter “salvaje” que percibía en ese tipo de música (Valladares, 1992).

Valladares nunca dejó de explorar diversos mundos sonoros y su incansable búsqueda la llevó a acercarse al CICMAT<sup>1</sup> en los 70 para experimentar con la música electrónica. Compuso *Variaciones paleolíticas* y, según Valladares, basado en una “estética del vacío”, hizo *Precanto a orillas del llanto*, que concibe la existencia de, en palabras de la cantautora, “marañas prenatales, ancestrales sonoridades psíquicas”.

No es extraño, entonces, que Valladares —cuya obra todavía aguarda un estudio musicológico exhaustivo— haya experimentado con el grabador que había adquirido en 1960 para sus trabajos de recopilación, para preparar el material del proyecto sonoro de la Feria del Sesquicentenario.

Valladares se auto percibía, como señala Orquera (2015), en ese paisaje límite entre lo “legendario” y lo “actual”, donde se expresa la tensión entre tradición y vanguardia:

“Tucumán es punzante y cargado, intenso y meditativo [...] Sus canciones y sus cantores de corte salvaje o romántico lo marcan como un territorio delirante [...] En sus patios canta la voz más recóndita y lastimera de la zamba

---

<sup>1</sup> El Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología de la Ciudad de Buenos Aires (CICMAT) fue un centro de investigaciones, funcionó en el 5to piso del Centro Cultural San Martín entre noviembre de 1972 y marzo de 1976. “Entre sus objetivos, intentó continuar con el trabajo multidisciplinario que gran parte de sus actores habían realizado en Instituto Torcuato Di Tella hasta su clausura. Sus equipos de investigación se organizaron en departamentos: Estudios Superiores e Investigación en Música Contemporánea, Investigación en Tecnología, Topología y Dinámica de las Formas Visuales, Comunicación Masiva y Comunicación por Medios Audiovisuales. El área de música, cuyos principales investigadores fueron Francisco Kröpfel, Gerardo Gandini, Gabriel Brncic y José Maranzano, proponía “contribuir no sólo a la investigación musical de alto nivel y a la formación de compositores jóvenes, sino también promover la participación del compositor en la aplicación de la música y el sonido en otras disciplinas a través de una capacitación especial”. El área de tecnología, dirigida por Fernando von Reichenbach, fue la encargada del mantenimiento del Laboratorio de Música Electrónica que funcionó en el Instituto Torcuato Di Tella hasta 1971”. Cf. <https://archivofr.unq.edu.ar/index.php/cicmat-3> (Miguel Garutti, 2009)

tucumana, extracto de tiempo y de provincia. Y en sus valles el alarido de la baguala tucumana, calchaquí como ninguna, llena de estertor metafísico. De esos extremos pueden surgir esencias para defender un Tucumán legendario y actual que no debe morir sino cultivarse, defenderse, perpetuarse por sobre el fragor de los motores [...] Y mientras rugen los monstruos mecánicos el Aconquija nos vigila y nos exige custodiar y regar esa alma de follaje y presagio [...]” (Orquera, 2017).

### ***El camino*: un poema audiovisual para una nación moderna.<sup>2</sup>**

El poema audiovisual *El camino*, obra colectiva con composición sonora de Val-ladares, pudo estrenarse cuando la Feria del Sesquicentenario estuvo lista, después de muchos contratiempos, en 1961.

Fue el evento sonoro más relevante de la celebración y, según se anunciaba en un folleto oficial, en su modalidad, fue el primero que se hizo en el continente. En el mismo folleto se advertía al público que presenciara algo inédito, por su carácter multimedia y multidisciplinario: en un solo espectáculo se conectaría “arquitectura, escultura, poesía, música, sonido, estereofonía, luz y color”, mediante un dispositivo técnico fabricado especialmente para la ocasión.<sup>3</sup> El dispositivo, fabricado y diseñado por Fernando von Reichenbach, era un sistema de automatización y sincronización de 26 canales.<sup>4</sup>

El Pabellón Philips en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958 fue una fuente de inspiración y se cita como antecedente en el folleto explicativo del proyecto local.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> El texto completo del poema se transcribe al final de este artículo. Staff espectáculo audiovisual: Onda arquitectura (Miguel Asencio, Jorge Garat, Lorenzo Gigli (h), Rafael E.J. Iglesia); Dirección coro: Jorge Petraglia; Voces solistas: María Principito, Teresa Gómez, Roberto Aulés, Miguel Ángel Castro; Coro: Iris Bagnasco, Thelma Casellas, Ethel Zitara, Imanol Gamboa, Ernesto Lía, Ricardo Petraglia; Cámara: Enrique Romero. Proyecto, ejecución e instalación del sistema de proyección, sonido y comando eléctrico de los efectos especiales: MICRO record-Omnigam SRL: Ing. Alberto Raúl Insúa, Fernando von Reichenbach, Carlos Alberto Navarro, Alberto Fidel Navarro.

<sup>3</sup> Informe Shell, compañía Argentina de Petróleo S.A., en la Exposición del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo. Buenos Aires, 1961. Archivo FvR.

<sup>4</sup> Algunos de los equipos del Stand Shell pasaron a formar parte de la Sala Audiovisual del Museo Nacional de Bellas Artes en 1963, momento en que Kröplf estaba a cargo de la coordinación musical.

<sup>5</sup> La arquitectura del Pabellón Philips estuvo a cargo de Le Corbusier junto con Iannis Xenakis. Según palabras de Le Corbusier, lo imaginaron como “un estómago que asimilara a 500 oyentes espectadores, y que se evacuaran de forma automática al final del espectáculo...” (Le Corbusier, 1960; Richard Jarvis, 2002). Edgar Varèse estrenó su *Poème électronique* que fue reproducido por más de 300 parlantes, acompañado por la proyección de imágenes.

Bajo los auspicios de la compañía local de petróleo Shell, el poema audiovisual de 25 minutos de duración se presentó en uno de los pabellones construido especialmente para la feria artístico-industrial que el gobierno de Frondizi encargó especialmente para la celebración. La exposición-feria se coordinó con la acción de varios organismos oficiales<sup>6</sup> y entre los propósitos figuraba “despertar la conciencia del hombre de la calle en las necesidades y metas previstas [por el Estado]” (Jannello, 1962). Además de inculcar un optimismo renovado, producto del breve ciclo de expansión económica, se destacó especialmente entre los objetivos la voluntad de mostrar la nueva dirección política y económica como pujantes, bajo un perfil más industrial y menos agroexportador, y presentar a la Argentina ante el mundo como un país moderno y tecnológicamente avanzado, con posibilidades de insertarse en el futuro.

Una Exposición Mundial o Continental, con sus lineamientos precisos y estándares internacionales —que necesitaba un plazo mínimo promedio de realización de tres años— no fue posible de concretar. Se optó, en cambio, por un formato de Feria Nacional, aunque abierta a la concurrencia de otros países del mundo.

El principio general de las exposiciones Mundiales, dedicadas a las nuevas tecnologías, el diseño, y sobre todo la arquitectura, son significativas en tanto precursoras de un género artístico poco explorado.

César Jannello, referente de la arquitectura moderna (a cargo de la planificación de la Torre de América para la Feria industrial de Mendoza en 1954), fue convocado para dirigir el proyecto emplazado en el barrio de la Recoleta.<sup>7</sup> Según Jannello, una exposición de este tipo era “el acontecimiento recreativo por excelencia, en el sentido más noble del término: llevar a las masas a re/crear la imagen del mundo” (Jannello, 1962).

El “pabellón-símbolo” se definía —explica el arquitecto Iglesia, también involucrado en el proyecto—, como la expresión concreta de este símbolo total de la realidad argentina. “El objetivo era formar una imagen de la Argentina en el tiempo y en el

---

<sup>6</sup> Comisión Nacional Ejecutiva, Ministerio de Obras Públicas, Ministerio del Interior, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Vialidad Nacional y la Dirección de Parques y Jardines de la Municipalidad. (Iglesia, 1962).

<sup>7</sup> César Jannello (1918-1985). Director de Planeamiento de una feria industrial en Mendoza, la Feria de América (1953- 1954), donde se construyó bajo su coordinación una gran Torre Alegórica que contó con un sistema de sincronización de luces y de música compuesta por Mauricio Kagel. Aunque el proyecto quedó invisibilizado, fue ese antecedente probablemente por el que fue convocado para trabajar en la feria del Sesquicentenario. Arquitecto, diseñador, docente y teórico del diseño. Fue profesor en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional de Cuyo y en la Universidad de Buenos Aires, donde creó la Cátedra de Semiología Arquitectónica. Co-autor junto a Silvio Grichener del Puente de la Av. Figueroa Alcorta en Buenos Aires, proyecto que fue parte de la obra urbanística encargada a Jannello para la Exposición del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo en 1960. Autor del reconocido internacionalmente *Diccionario de la Forma* y creador de uno de los íconos del diseño argentino, las sillas K, Piola y W. La silla W.

mundo, imagen que tenía que «llegar a las masas» (Iglesia, 1962). La comunicación de masas era un asunto que, además de sociólogos y psicólogos, preocupaba también a los artistas contemporáneos.

Algunas de las ideas ejes en la celebración de la patria tuvo que ver con “refutar la idea de que Buenos Aires es la República, trasmutar la imagen de la historia escolar llena de frases huecas y héroes impecables y buenos mozos en una idea de comunidad de seres vivientes, grávidos y sufridos” (Iglesia, 1962). Según el arquitecto Iglesia, gravitó fuertemente la influencia Bauhaus, liberada de toda carga sentimental.

Y esa carga sentimental también se eludió en el tratamiento sonoro y en la temática del poema *El camino*, alejadas de cualquier evocación al campo como reserva espiritual y natural de la nación.

El poema de Roberto Villanueva —una de las figuras fundamentales de la vanguardia artística argentina de su época y poco después director el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella— es una clara metáfora del progreso.

“En la industria el hombre se perfecciona y crea nueva vida”, explica su autor en el folleto de la exposición, y agrega: “Las máquinas son las prisiones del fuego, con ellas el hombre crea el camino”. Jorge Petraglia, vinculado también con la vanguardia teatral<sup>8</sup> fue el director del coro de recitantes y solistas, cuatro hombres y cuatro mujeres, que grabaron el texto bajo las directivas de Valladares.

“Antes del camino —se explicó al público previo a la function— estaba la creación, la naturaleza espléndida y soberana. Y el hombre para hacer el camino abre surcos en ella, impulsado por la energía espiritual, cuyo símbolo es el viento”.

La industria representa, en el texto del poema, una especie de estadio superior en el que el “el hombre que ha domado el fuego; ha creado un nuevo paisaje para su vida; nuevos pueblos y ciudades nacen al conjuro del camino realizado”.<sup>9</sup>

Una suerte de epílogo parece conectar el texto con el espíritu de la época: “Y finalmente el amor... que todo lo perfecciona y exalta... es el camino terminado... que construimos con amor... éste es nuestro trabajo... este camino para los hombres”.<sup>10</sup>

Valladares sonorizó el “mito de origen”<sup>11</sup> con un repertorio de sonidos a los que aplicó procedimientos de la música concreta, como vamos a analizar a continuación.

---

<sup>8</sup> Junto con Villanueva estrenaron *Esperando a Godot* en Buenos Aires, 1956.

<sup>9</sup> Folleto Shell. Archivo FvR.

<sup>10</sup> *Ídem*.

## Invencción sonora y procedimientos para el poema *El camino*

El poema abre con el enunciado “Contemplo el canto”, y el descentramiento sensorial que propone el proyecto se plantea desde el inicio. Valladares registró el poema con voces masculinas y femeninas (un grupo de seis integrante y cuatro solistas), distribuidas a través seis parlantes con sus alternancias, unísonos y yuxtaposiciones.

64

El texto fue grabado con distintos registros de lectura (del susurro al grito), grados de intensidad, velocidad, registro, etc.; además de variaciones de inflexiones en la voz que aportan variedad a los modos de expresión del texto. También se aplicaron algunos de los procedimientos de las técnicas de la música concreta.

El repertorio de sonidos —articulados e inarticulados— incluye efectos de cuerda percutida, *clusters* y cuerdas resonantes. Todo el material sonoro parece extraído por medio de técnicas de manipulación en el interior del piano, y podrían asimilarse con algunas de las piezas de Henry Cowell, *The Banshee* concretamente. La tensión entre tradición y modernidad implícita en el texto está presente también en los elementos del imaginario sonoro tradicional y de la vanguardia.

Los sonidos y sus modos de reproducción representaron otro recurso para contactar a un público amplio con ese mundo más “sugestivo y dinámico” que adoptó las utopías sonoras y visuales de las vanguardias de la época.

Aquí la materialidad sonora parece operar —como lo sostiene Labelle— como “micro-epistemologías”, con el eco, la vibración, el ritmo, se abren maneras específicas de conocer el mundo (Labelle, 2010).

Es importante destacar la singularidad de la experiencia en cuanto una narrativa ficcional de la escucha con las voces amplificadas y espacializadas. La voz dramaturgica, tal como ocurre en la poesía recitada, transforma el evento de la palabra es una ocasión de importancia que se eleva por encima de lo cotidiano, como señala Don Idhe en su trabajo sobre la fenomenología de la voz, que, a su vez, renueva y da vida a lo cotidiano. En la voz dramaturgica se unen en el mismo momento, la plenitud del sonido y la importancia como paradigma de la palabra encarnada. La voz dramaturgica amplifica el “efecto” musical del habla (Idhe, 2007).

Los tiempos premodernos evocados en el poema en secciones específicas del relato, están acompañados por un ritmo pulsado (tal vez de algún instrumento tradicional, una caja o bombo) o la entonación de una breve melodía modal reverberada que parece remitir a lo ancestral.

---

<sup>11</sup> Denominación escrita en la cinta original: “Shell lado 2: Descripción: relato sonorizado de mito de origen”.

La voz cantada funciona como metáfora de la energía espiritual referida en el poema, cuyo símbolo es el viento: “El que rige la vida y conduce la muerte. No sabemos de dónde viene ni a dónde va”. Se trata de una melodía sencilla (intervalos de  $2m/M$ , 4tas descendentes, una melodía que no es ninguna en particular, pero puede cargar con un sentido universal de lo ancestral), que puede transcribirse. Sin embargo, lo que no puede transcribirse, y constituye una experiencia estrictamente de la materialidad sonora, es la distancia en tiempo y espacio que le otorga el efecto de reverberación y que connota lo “ancestral”. El sentido espacial en la voz, conecta al público con lo inmenso, lo entreabierto, lo profundo, lo hondo, lo desconocido. En ese sentido, en la voz que entona la melodía, el texto está ausente, como una metáfora de lo indecible en lo atávico.

La concepción de lo ancestral que surge en el texto de Villanueva está en consonancia con la de la autora y se manifiesta como “la idea de un ámbito primigenio y seminal que precede al desarrollo histórico. Esa concepción pre-ontológica del mundo toma forma sobre todo a partir del encuentro con el canto con caja en los valles calchaquís, al norte de Argentina, alrededor de 1942, y con los tambores de la macumba en San Salvador de Bahía, al regresar del primer viaje que hizo a Europa en 1948 (Valladares, 1992; citado en Orquera, 2017).

### Un dispositivo arquitectónico para una experiencia audiovisual inmersiva

El público que asistió a la experiencia del poema audiovisual *El Camino* ingresó a un dodecaedro de 14 metros que parecía suspendido sobre un espejo de agua montado sobre cinco pilotes, al que se accedía mediante una rampa. Adentro se podía circular en una plataforma aparentemente suspendida, con capacidad aproximada para 30 personas que presenciaban de pie el espectáculo audiovisual que se desarrollaba a su alrededor. El espacio estaba equipado con dos proyectores, seis parlantes y luces, más un equipo acústico de tres amplificadores. El sonido, explica el folleto, “está grabado en cinta magnética estereofónica que funciona en sincronismo con los dos proyectores”.<sup>12</sup> Mediante un original dispositivo electrónico diseñado por Reichenbach se sincronizaban todos los elementos del espectáculo. Por un lado, un “equipo comando”, donde estaban registradas en una cinta magnética de doble canal, las órdenes de las luces y el sonido, además de la señal que sincroniza ambos proyectores y grabador. A través de luz y el desarrollo de foto-resistores como sensores —clave en muchos de los inventos de Reichenbach, mecanismos frecuentes en la escena del arte interactivo actual— se hacía funcionar el dispositivo.

---

<sup>12</sup> Folleto Shell. Archivo FvR.



Por otro lado, había un “canal de efectos” que comandaba seis parlantes, catorce luces y reflectores, que podían conectarse en cualquier combinación posibles, y enviaba sonidos a cualquier parlante. Los proyectores se accionaban vía remota desde una cabina ubicada debajo de la plataforma destinada al público (ver Imagen 5).<sup>13</sup>

“Difícilmente exista un dispositivo similar al que ustedes están escuchando... con detalles absolutamente originales”, anunciaba una voz en *off*, antes de comenzar.

66

“Con él vamos a comandar —se explicaba— la emisión de sonido por seis canales distintos, accionar efectos luminosos, poner en marcha dos proyectores cinematográficos simultáneos y hacer funcionar en forma coordinada los proyectores de diapositivas. Es muy grande la variedad de cosas que podemos hacer con este artefacto, y las hacemos: grabando en una cinta magnética una serie de órdenes acústicas, que ponen en funcionamiento en forma automática el aparato que deseamos accionar, sin intervención humana”.<sup>14</sup>

A continuación, se invitó al público a escuchar las “órdenes acústicas”, que luego se volverían inaudibles.<sup>15</sup>

## Conclusiones

Las elites modernizadoras intentaron familiarizar a las masas con los vertiginosos cambios, como los “cerebros electrónicos” que inauguraban la era de la información, y que fueran absorbidos de manera positiva.<sup>16</sup> Las tecnologías de lo sonoro fueron igualmente capaces de permear múltiples esferas de lo cotidiano de manera cada vez más creciente.

Las “exposiciones” plantearon una situación límite: la función primordial de transmitir un mensaje fue desbordada en estos proyectos. En el audiovisual, medio de comunicación preferido, se integraron las poéticas vanguardistas de diferentes disciplinas. Se desafió el *sensorium* con experiencias que apelaron a más de un sentido y se puso en contacto a un público amplio con nuevas culturas sonoras y auditivas que podrían considerarse como antecedentes de la instalación, ambientación sonora y

---

<sup>13</sup> *Ídem*.

<sup>14</sup> Audio cinta digitalizada “Pabellón Shell”, Archivo LIPM, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

<sup>15</sup> Aquí se anticipa esa barrera borrosa entre sonido e información que se potenciará radicalmente en la era digital a finales del siglo XX cuando el sonido, a su vez, pasará a leerse como información.

<sup>16</sup> En la feria del Sesquicentenario se presentó en el pabellón de la empresa IBM una computadora IBM 305 RAMAC que contestaba preguntas sobre la Revolución de Mayo.

diseño sonoro. El posicionamiento cultural que tuvo el sonido en la época merece estudiarse en profundidad. A su vez, estas experiencias empujaron la fantasía de los compositores hacia nuevos territorios (explorados después del 66 en el Instituto Di Tella), permitieron nuevas conexiones con otras disciplinas artísticas, y establecieron entre el arte y lo público conexiones y alianzas inéditas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GARUTTI, Miguel. 2017. “«Every Argentine man should know what his mission is and fulfill it». Notes on electronic vanguards during the Peronist administration. CICMAT. (Buenos Aires, 1973-1976)”. *Sonologia 2016, Proceedings of the International Conference on Sound Studies*. São Paulo, November 22-25. [http://www2.eca.usp.br/sonologia/wp-content/uploads/2017/09/Sonologia2016\\_OutofPhase.pdf](http://www2.eca.usp.br/sonologia/wp-content/uploads/2017/09/Sonologia2016_OutofPhase.pdf)
- IDHE, Don. 2007. *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. University of New York Press.
- IGLESIA, Rafael. 1962. “Símbolo y alegoría”. *Revista de Arquitectura*, enero, N° 379-380, Montevideo-Buenos Aires.
- JANNELLO, César. 1962. “Informe referente a la labor desarrollada al frente de la oficina de arquitectura y planeamiento de la exposición feria”. *Revista de Arquitectura*, enero, N° 379-380, Montevideo-Buenos Aires.
- JARVIS, Richard. 2002. *Music to my Eyes: The design of the Philips Pavilion by Iannis Xenakis*. Boston: Boston Architectural Center.
- KARUSH, Matthew B. 2019. “Música y nación en la Argentina posperonista”. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, Tercera serie, enero-junio, N° 50.
- LABELLE, Brandon. 2010. *Acoustic territories/ Sound Culture and everyday life*. Continuum Publishing Corporation.
- LE CORBUSIER. 1960. *Creation is a Patient Search*. Nueva York: Frederick A. Praeger Inc.
- NOVOA, Laura. 2019. “Espectáculos multisensoriales y prácticas interdisciplinarias en espacios públicos”. En *Argentina durante los años '60. X Congreso Interna-*

*cional de Teoría e Historia de las Artes. XVIII Jornadas del CAILA*, Buenos Aires. (Inédito).

OCHOA GAUTIER, Ana María. 2007. “El sonido y el largo siglo XX”. *Revista Número*. [https://archive.org/stream/orejaincultu-antropologia-sonora/El\\_sonido\\_y\\_el\\_largo\\_siglo\\_XX\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/orejaincultu-antropologia-sonora/El_sonido_y_el_largo_siglo_XX_djvu.txt)

68

ORQUERA, Fabiola. 2015. “El proyecto musical de Leda Valladares: del sustrato romántico a una concepción ancestral-vanguardista de la argentinidad”. *Corpus*, julio/diciembre, vol. 5, Nº 2.

\_\_\_\_\_. 2017. “Leda Valladares, poeta: misticismo existencial en un campo literario de provincia”. *Acta Poética*, julio-diciembre, vol. 38, Nº 2.

TAYLOR, Timothy. 2001. *Strange Sounds. Music, Technology, and Culture*. New York: Routledge.

VALLADARES, Leda. 1992. “Oír la vida”. En Brizuela, L. (ed.), *Cantar la vida. Conversaciones con: Mercedes Sosa, Aimé Painé, Teresa Parodi, Leda Valladares, Gerónima Sequeida*. Buenos Aires: El Ateneo.

### **Material gráfico y sonoro**

Archivo Fernando von Reichenbach, Universidad Nacional de Quilmes.

Archivo Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM), Centro Cultural Recoleta dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Folleto Pabellón Shell (Compañía Argentina de Petróleo) de la Exposición *Feria del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo*.

## Anexo 1. Imágenes

Procedencia: *Revista de Arquitectura*, n° 379-380, Montevideo-Buenos Aires, enero 1962 y Archivo Fernando von Reichenbach, Universidad Nacional de Quilmes.

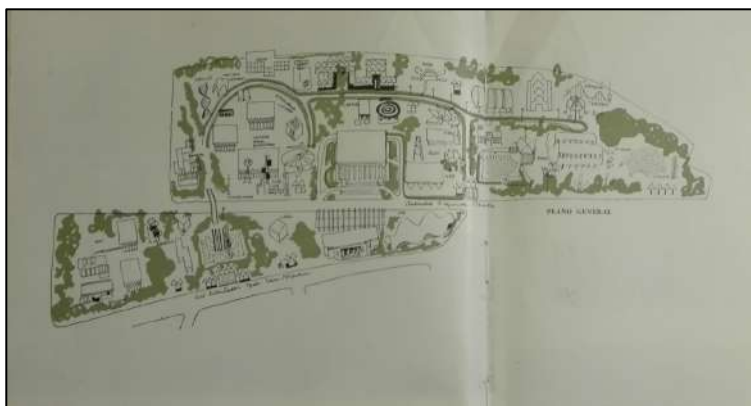
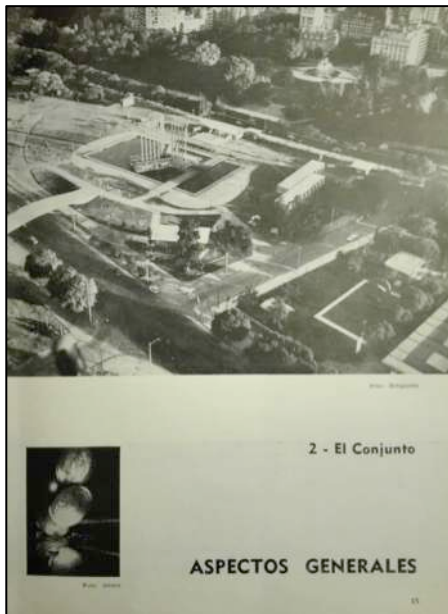


Imagen 1. *Revista de Arquitectura*, n° 379-380, Montevideo-Buenos Aires, enero 1962

LAURA NOVOA

Revista del IIMCV Vol. 34, N°1, Año 34 - ISSN: 2683-7145  
Artículo / Article

70

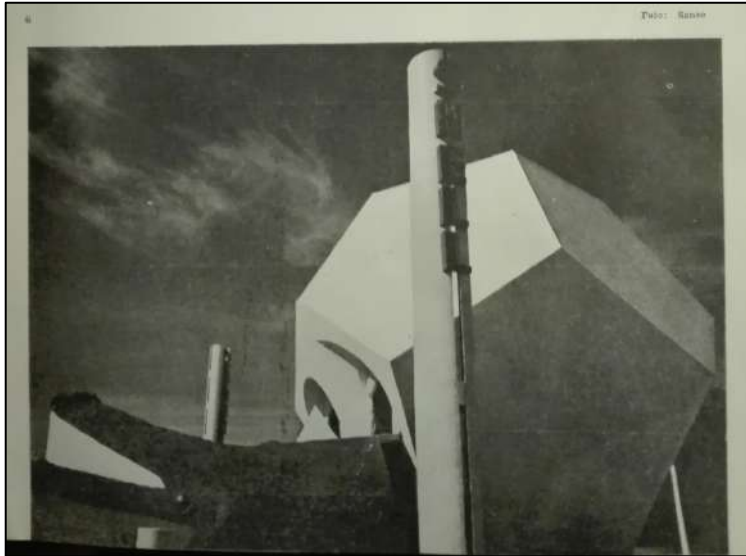


Imagen 2. *Revista de Arquitectura*, n° 379-380, Montevideo-Buenos Aires, enero 1962



Imagen 3. *Revista de Arquitectura*, n° 379-380, Montevideo-Buenos Aires, enero 1962



Imagen 4. Archivo Fernando von Reichenbach, Universidad Nacional de Quilmes

Laura Novoa

Revista del IIMCV Vol. 34, N°1, Año 34 - ISSN: 2683-7145  
Artículo / Article

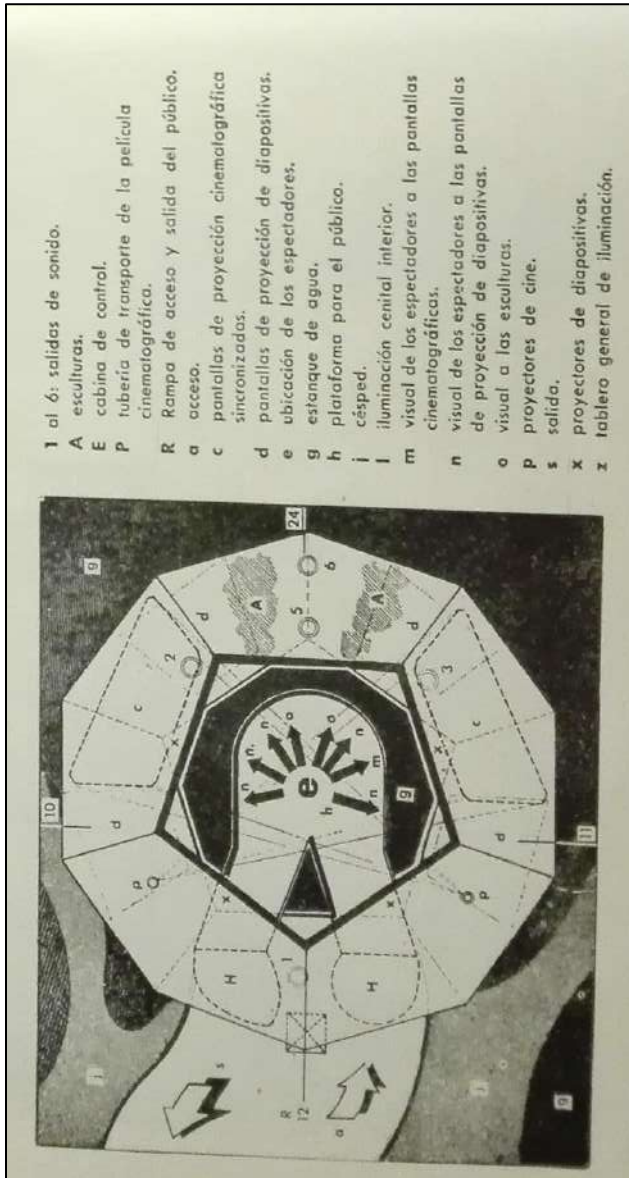


Imagen 5. Vista del pabellón. Archivo Fernando von Reinchenbach, Universidad Nacional de Quilmes

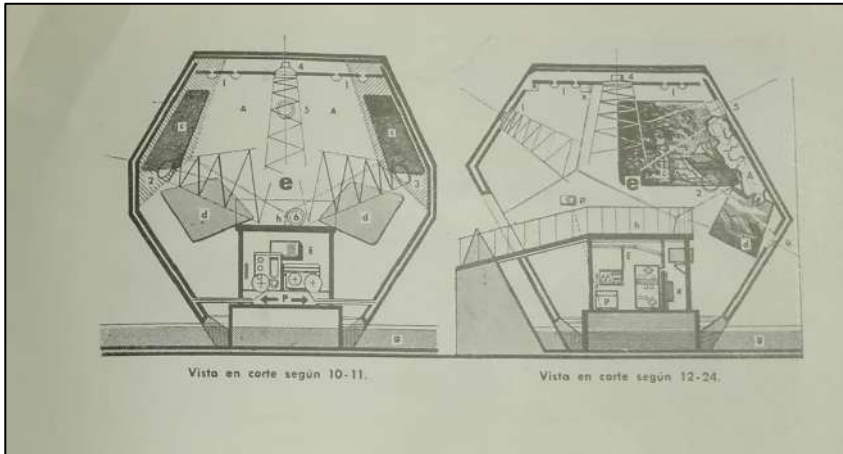


Imagen 6. Otra vista del pabellón. Archivo Fernando von Reichenbach, Universidad Nacional de Quilmes

## Anexo 2. Transcripción del poema *En el camino*<sup>17</sup>

Contemplo el canto  
contemplando los frutos del camino  
Toda esta vida, toda esta vida celebrando,  
haciendo esta cosecha  
Contemplando

Toda esta vida, esta salud mirando, cosechando esta vida  
Fructificando, sacrificando  
¡Los hombres!  
Los hombres constructores  
las mujeres de los hombres<sup>18</sup>  
celebramos el festejo al terminar el camino<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Transcripción del audio de la cinta "Pabellón Shell" que se encuentra en el Archivo Fernando von Reichenbach (Universidad Nacional de Quilmes). Hasta el momento, no se encontraron registros explicativos por parte de Leda Valladares o Roberto Villanueva (autor del texto) referidos a los procedimientos aplicados en esta producción. De manera que se infiere el origen de algunas sonoridades y efectos.

<sup>18</sup> Hasta aquí, alternancia entre voces femeninas y masculinas.



Para recordar nacimientos y trabajos que del no, pueden sacar el sí  
Del no, el sí  
Transformar el no, en sí  
Lo que es no, en sí  
En sí<sup>20</sup>

Escucha, me pareció oír un canto<sup>21</sup>  
Es un pájaro blanco. Algo está por nacer.  
Es el viento sobre nuestras cabezas  
Es el pájaro blanco del viento. Escucha  
Siempre canta cuando algo está por nacer  
Un niño está por nacer.

También. Y nosotros naceremos con él  
Siempre volemós a nacer  
Siempre. Toda obra que creamos es un niño. Y nosotros nacemos al hacer  
Y nosotros nos hacemos al hacer  
Toda obra es un camino de un hombre hacia los hombres  
¿A dónde va? Escucha. Es el viento que canta<sup>22</sup>

Cuéntame la historia del camino  
Yo soy el constructor del camino.  
Escucha, esta es la leyenda del camino.  
Cuando llegamos el paisaje indomable, impenetrable, estaba allí.  
Poco a poco, lo fuimos descubriendo<sup>23</sup>

Espléndidas espuelas del potro de la noche,  
llegamos las estrellas, después de aquella espera paciente de las plantas.  
Antes de aquel espléndido estruendo con estrellas, hacíamos las plantas.  
Las lentas pálidas.  
Recién aparecías con virgen majestad de vegetales.

Después de aquel estruendo, con vuelos emplumados,  
los pájaros recién establecidos como parejas pálidas del aire,

---

<sup>19</sup> Voces masculinas y femeninas juntas.

<sup>20</sup> Voz solista femenina susurrante.

<sup>21</sup> Voz solista femenina. Luego de la palabra “canto” suena melodía modal, sin texto, y con efecto reverberante entonada por voz solista femenina.

<sup>22</sup> Luego de la palabra “canta” reaparece melodía modal.

<sup>23</sup> Alternancia voz solista femenina y masculina. Al final de esta estrofa, suena percusión (tal vez una caja) con pulso regular; se suman acordes disonantes, sonidos percusivos, resonantes y raspados aparentemente producidos con las cuerdas de un piano. Todo se funde con la percusión. Acumulación de sonido por resonancia de las cuerdas.

parecíamos espléndidas estelas de la tarde.  
Después de las estrellas y las plantas,  
antes de aquellos pájaros del aire,  
acudimos con líquidos tejidos de lágrimas vestidas,  
las preciosas criaturas de las aguas.<sup>24</sup>

Las presentidas gloriosas, recién aparecidas criaturas del agua y de los aires,  
[preanunciaban la espléndida presencia de las bestias.  
Diminutos sin número de insectos y animales que corren y que vuelan  
Los que son de la tierra, a orillas de los mares, en las costas del aire.  
Las que llegamos después de las estrellas y los peces, las retrasadas, de pájaros y  
[plantas.<sup>25</sup>

Después de aquellos días  
de aquel majestuoso...  
Ese nacer...  
El bullicioso bosque de la noche...  
Desencontrarse...  
Nos callamos...<sup>26</sup>

[inaudible] ya silentes, reconocimos los llamados del viento y los relinchos del mar<sup>27</sup>  
[inaudible] Y es que antes de [inaudible] estuvo el mar<sup>28</sup>  
Antes que llegáramos nosotros estaba el mar  
el viento sobre el mar <sup>29</sup>  
Escucha. Siempre canta cuando algo está por nacer  
En el centro del paisaje apareció un potro nuevo  
Escucha  
Las criaturas del paisaje lo observan  
En el silencio <sup>30</sup>

¿Quién podrá ser el potro nuevo? (el silencio) <sup>31</sup>  
contemplamos todo ese dolor (el silencio)

---

<sup>24</sup> Dos estrofas recitadas por grupo voces de mujeres.

<sup>25</sup> Voz solista femenina. En la estrofa siguiente se superpone recitado de una voz femenina susurrante y suave con sonidos de percusión, piano, cuerdas resonantes (misma sonoridad que se escuchó antes).

<sup>26</sup> Voces de mujeres grupal.

<sup>27</sup> Sonido resonante cuerdas del piano.

<sup>28</sup> Voces superpuestas: una recita en primer plano y la otra susurra un texto diferente.

<sup>29</sup> Nuevamente se escucha melodía modal, esta vez un poco más extensa y con una variación hacia el final. El recitado de la estrofa siguiente entra con canto de fondo.

<sup>30</sup> Termina el recitado y comienza sonoridad resonante grave que contrasta con cuerda percutida o pellizcada aguda y reverberante sobre el continuo grave.

<sup>31</sup> Cambio de registro: voz solista más grave que la anterior, alterna con voz femenina susurrada en otro plano, superpuesto.

Ese clamor fructificando<sup>32</sup>  
y rodeando el silencioso aire que cubría el grito (en el silencio)  
Regidos por sigilo,  
moviéndonos apenas en medios de extendidos silencios reverentes,  
contemplábamos todos los seres del paisaje,  
el esplendor aquel, del nuevo nacimiento del potro de la vida  
De repente, escuchamos el relincho del viento<sup>33</sup>

76

“Es que es el viento”, le dijimos al potro.  
El que rige la vida y conduce la muerte.  
Y en el silencio roto condujimos al potro al centro del paisaje.  
El rojo traje de llamas, fuego  
arrastrando se movía siguiendo los rastros de su paso, encierro  
Fue el viento, el viento el que me trajo,  
soy la muerte y la vida.<sup>34</sup>

Es que es el viento (el viento) el que conduce al fuego (el viento)  
quien lo aviva, (el viento) quien lo paga (cuando quieres)  
soy la muerte y la vida (el círculo de [inaudible]),  
el hombre es indomable (¡el viento, el viento!)  
sopla por donde quiere.  
¡Es que es el viento!, le dijimos al potro<sup>35</sup>  
No sabemos de dónde viene ni a dónde va<sup>36</sup>

En el silencio, todo ese dolor, ese clamor fructificando.  
A esa hora sobre el anochecer, llegábamos los hombres  
En el silencio y bordeando los aires silenciosos, pañales de los gritos  
Se oyeron nuestras voces.<sup>37</sup>

El viento relinchaba sobre nuestras cabezas<sup>38</sup>  
Aprendimos del viento a dominar el fuego  
Fuimos con los cuerpos desnudos relucientes<sup>39</sup>  
en un estruendo de antorchas y herramientas,

---

<sup>32</sup> Audio de fondo: notas agudas pellizcadas, probablemente cuerdas del piano.

<sup>33</sup> Voces femeninas juntas. Luego, efecto del sonido del viento.

<sup>34</sup> Voces femeninas: dos planos, uno adelante otro atrás susurrante.

<sup>35</sup> *Ídem.*

<sup>36</sup> Susurro de voz femenina, desaceleración y disminuye la dinámica.

<sup>37</sup> Voz contrastante con la anterior, más aguda y juvenil. Alternancia voz solista femenina y masculina. Cierra voz solista masculina susurrando.

<sup>38</sup> Otra voz solista masculina, enfática y fuerte, alterna con grupo voces masculinas.

<sup>39</sup> Voz femenina solista junto con sonidos percusivos (cuerdas del piano), ritmo pulsado (instrumento de percusión, tal vez una caja). Alternancia con grupo voces femeninas.

se acercaron los hombres conduciendo las prisiones del fuego  
El espléndido paisaje como un potro con las crines al viento  
con relincho circundó  
Como un tropel de potros rojos por crines  
Llamas

El fuego resistirá las jaulas de los hombres.  
Del centro de la noche los caballos (los caballos)  
A los negros caballos salvajes de la noche  
¡Daban gritos!  
¡Se reían! Vociferaban entre ellos.  
Circundaban con gestos del llameante tropel de potros.  
De llameantes potros del fuego.  
¡Por crines!  
Rojas llamas

Por crines.  
Viento salvaje que [inaudible] parecían tener feroces patas.  
Los caballos del viento.  
A los bravíos caballos de la noche<sup>40</sup>

Feroces llamas ardientes bramidos proferían  
¡Los rojos potros!<sup>41</sup>  
Abiertas fauces  
Los cuellos estirados [inaudible]<sup>42</sup>  
Los hombres bramaban  
Los hombres conquistaban [inaudible]<sup>43</sup>

Las almas negras [inaudible] se resistían.<sup>44</sup>  
Apretaban nuestras piernas los salvajes flancos  
bramidos repetían los ecos de la noche.  
Los salvaje bramidos de lentos caballos  
contestados por el bramido largo del altísimo  
potro de los vientos

Reverenciaban los hombres a su altivo cautivo.

---

<sup>40</sup> Sonido percusivo imita galope.

<sup>41</sup> Aumenta intensidad y velocidad sonidos percusivos de fondo.

<sup>42</sup> Cuerdas rasgadas del piano; resonancia de las cuerdas.

<sup>43</sup> Alternancia voz femenina y masculina, solista y grupal.

<sup>44</sup> Intensificación velocidad del ritmo y resonancia de las cuerdas del piano, incrementa dinámica. Se superpone con las voces. Podría señalarse este punto como el clímax del poema sonoro.

El orgulloso potro rojo del fuego en prisión.  
Y al fuego negativo, libraron positivo.<sup>45</sup>

A los negros caballos de la noche,  
que domamos sin vencer su espléndida altivez.  
Aquellos lejanos caballos en la bruma.  
Y el viento aquel<sup>46</sup>  
Relinchando sobre las cabezas<sup>47</sup>

Escucha.  
Es el viento que canta  
Siempre canta al empezar un camino  
Cuéntame  
En el paisaje comenzamos a abrir el surco del camino  
En el paisaje<sup>48</sup>

En él. Con las extrañas máquinas, las presiones del fuego en él.  
Era un sangriento surco en el paisaje y con la vida en él  
Toda vida es de sangre en él.  
Y al comenzar en él,  
en una choza dejada a su costado,  
nació un niño  
En él  
La primera noche del camino.<sup>49</sup>

Un muchachito nació junto a nosotros  
Como el camino<sup>50</sup>  
Niño, niño  
Recién puesto a la luz.  
Descansa niño. Duerme.  
Respira el corazón de la noche. Por ti puesta la luz

Alrededor del fuego en la primera noche<sup>51</sup>

---

<sup>45</sup> Nuevamente, ritmo pulsado, acciones dentro de la caja de resonancia del piano, pizzicato en las cuerdas punteando con la uña, la yema del dedo o una púa; Cierra la narración en este punto con *glissandos* (deslizando los dedos a través de varias cuerdas o a lo largo de una o varias de ellas) y golpes cuerdas piano. La siguiente estrofa comienza con clima contrastante, voz masculina solista y sin acompañamiento instrumental.

<sup>46</sup> Grupo voces masculinas, *rallentando* y susurrando.

<sup>47</sup> Efecto sonido viento y la melodía modal con voz solista femenina.

<sup>48</sup> Alternancia voz femenina y masculina solistas.

<sup>49</sup> Ídem.

<sup>50</sup> Inicia con otra voz solista masculina, alterna con voz solista femenina.

circulábamos todo ese espléndido nacer  
un niño recién puesto a la luz  
Como o aquella otra noche (Te observan las estrellas) que domamos caballos (las  
[titilantes estrellas anhelantes)  
en el relincho largo (temblorosas te observan), el viento en la cabeza (las estrellas  
dichosas)  
miramos nacer (las estrellas ojos) un potro (de los animalitos. Niño, niño. Recién  
[puesto a la luz) alrededor del fuego (descansa niño)  
y rodeados del viento (que te miran las aves) al centro de la noche (y los bichos de  
[luz) y conversando apenas (líquenes y lianas) era como si veláramos (los helados  
[helechos) al potro del camino (suaves mariposas) en trance de nacer

Descansa niño. Duerme.  
Recién puesto a la luz.  
Respira niño, niño.  
El centro de la noche por ti puesta la luz.  
El viento vela sobre tu cabeza<sup>52</sup>

El camino es un potro que comienza a nacer  
Como un potro, el camino que empieza en nuestras manos<sup>53</sup>  
En el silencio vimos nacer el potro nuevo<sup>54</sup>  
En el silencio contemplamos todo ese dolor  
Ese clamor fructificando  
En el silencio

Los hombres avanzamos entre el viento y a la tierra,<sup>55</sup>  
poseyendo el paisaje.  
Ávidos. Poseyendo los vastos nacimientos de días y noches.  
Y los renacimientos de días y días

Y rodeando al silencioso aire que envolvía al grito.  
El potro nuevo recién dándose a la luz  
[inaudible] las titilantes, temblorosas estrellas anhelantes,  
con reflejos de estrellas en estelas de agua.  
Con las estrellas bichos  
Y las estrellas ojos.<sup>56</sup>

---

<sup>51</sup> Voz masculina solista vuelve a alternar con voz femenina solista.

<sup>52</sup> Voz solista femenina. Vuelve melodía modal entonada por voz solista femenina.

<sup>53</sup> Antífona grupo vocal femenino y masculino.

<sup>54</sup> Voz solista femenina, alterna grupo vocal femenino.

<sup>55</sup> Desde aquí, voz masculina solista hasta anteúltima estrofa. Luego, grupo de voces masculinas.

<sup>56</sup> Toda la estrofa recitada por voz solista femenina.

Vimos parir al mar  
Y a un potro dado a luz una vez y otra vez  
Y al viento eternamente  
girando sobre nuestras cabezas  
y así los hombres  
Los hombres avanzamos naciendo y renaciendo en caminos de viento<sup>57</sup>  
(en el silencio)<sup>58</sup>

80

Los titilantes ojos de selvas temblorosas.  
Los ojos de las aguas  
Los ojos de la noche.  
Mirábamos al potro recién dado a la vida  
Somos aquellos hombres que, a pesar del fuego, domaron los caballos  
y cuidaron del [inaudible].<sup>59</sup>  
Los que vivieron en casa de sus humanos y eligieron altísimos dólmenes y menhires  
(en el silencio)<sup>60</sup>

Recién puesto a la luz, contemplamos al potro, las algas y las ostras.  
Delicadas especies, de animales sin hueso.  
Carne de terciopelos. Vegetales sutiles.  
Seres de las regiones de la sal y la arena.  
De recamados cuerpos de espejeantes escamas.  
Defines y mariscos y ballenas.<sup>61</sup>

Y así los hombres  
Los hombres avanzamos naciendo y renaciendo en caminos de viento  
Somos los herederos de la estirpe de aquellos  
que pulieron cristales para mirar el cielo y observar las pequeñas estructuras del  
[cuerpo  
los que pusieron nombres a las constelaciones y desentrañaron el canto de la célula<sup>62</sup>  
(silencio)<sup>63</sup>

Con ojos temblorosos y respirando apenas, mirábamos el potro recién puesto a la vida. Los líquenes y lianas, los helados hehechos,

---

<sup>57</sup> En toda la estrofa hay alternancia solista y grupo voces masculinas.

<sup>58</sup> Grupo voces femeninas se superpone sobre "caminos de viento". Siguiente estrofa, comienza con voz solista femenina.

<sup>59</sup> Grupo voces masculinas alterna con voz solista.

<sup>60</sup> Grupo voces femeninas se superpone sobre "dólmenes y menhires". Siguiente estrofa, voces enfáticas de los hombres contrastan y alternan con tono susurrante de la voz solista femenina.

<sup>61</sup> Estrofa completa con voz solista femenina.

<sup>62</sup> Alternancia solista y coro masculino.

<sup>63</sup> Grupo voces femeninas se superpone sobre "dólmenes y menhires".

las líquidas entrañas de las pequeñas selvas.  
Gacelas y panteras.  
Y extrañas alimañas, y conejos<sup>64</sup>

Somos los herederos  
de aquellos constructores de bajeles del agua y nave de los vientos (de aquellos)  
que ordenaron palabras y colores,  
probando descifrar la música del viento<sup>65</sup>  
(silencio)<sup>66</sup>

81

Escudriñando lentos, reverentes.  
La puesta en luz del nuevo potro de la vida  
poblados pastizales y hervideros de hiervas.  
Serpientes silbadoras y alargados lagartos.  
Pájaros graznadores y grandes mariposas y avestruces.<sup>67</sup>

Somos los herederos de miles de caminos  
Bajo el viento redondo  
en el mismo que soplaba sobre aquellos trabajos que los hombres  
(los hombres)  
reconstruían naciendo de nuevo en cada uno<sup>68</sup>

Regidos por sigilo.  
Moviéndonos apenas en medio de extendidos silencios reverentes  
Contemplábamos todos los seres el paisaje  
el esplendor aquel del nuevo nacimiento  
del potro de la vida.<sup>69</sup>  
(silencio)

Y así avanzamos, herederos de aquellos,  
construyendo el camino.  
Naciendo en el trabajo.  
(Los hombres con los hombres).  
En Maquinas hirviéndonos,  
(Con máquinas y cantos prevaleciéndonos hombres)  
Con hombres renaciendo en parejos trabajos en caminos abiertos

---

<sup>64</sup> Estrofa completa voz solista femenina.

<sup>65</sup> Alternancia voz solista y grupo masculino.

<sup>66</sup> Grupo voces femeninas susurrantes se superpone sobre "música del viento".

<sup>67</sup> Estrofa entera recitada por voz solista femenina.

<sup>68</sup> Alternancia solista y grupo masculino.

<sup>69</sup> Voz solista femenina toda la estrofa. Voz solista femenina susurra "Silencio" sobre final de la estrofa.



(De hombres a los hombres)  
utilizando herencias y fabricando máquinas y prisiones de fuego, y con el viento.  
Siempre con aquel alto viento, girando y resoplando sobre nuestras cabezas.<sup>70</sup>

Es que es el hombre (el hombre) el que nace en sus obras  
El que se encuentra en sus obras las señales del viento.  
El que nace en el viento.<sup>71</sup>

82

Y este es el camino terminado  
Todo lo que construimos con amor, lo construimos por amor  
Escucha  
Tenemos una unidad en nuestras vidas  
y esa unidad es el amor  
En el trabajo del amor, el trabajo es amor  
Escucha  
Las obras del amor son el amor  
Escucha  
Este es nuestro trabajo  
El camino niño. Potro. Amor  
Escucha  
Nuestro trabajo es este camino para los hombres.<sup>72</sup>

Escucha  
Es el canto del viento<sup>73</sup>  
Festejo al terminar el camino<sup>74</sup>  
Para recordar nacimientos y trabajos<sup>75</sup>  
que del no, puede sacar el sí<sup>76</sup>  
El no, el sí  
Tornar el no en sí  
En sí. En sí.

---

<sup>70</sup> Alternancia solista y grupo masculino.

<sup>71</sup> Alternancia dos voces solistas femeninas, una susurrante y la otra recitado regular.

<sup>72</sup> Recitado íntegramente por voz solista masculina.

<sup>73</sup> Voz solista femenina. Reaparece melodía modal cantada por voz femenina, versión más larga, con fondo de efecto del viento.

<sup>74</sup> Grupo mixto. A partir de acá, el recitado se va ralentizando cada vez más hasta terminar en un susurro.

<sup>75</sup> Grupo de mujeres.

<sup>76</sup> Alternancia y superposición grupo de voces masculinas y femeninas.



## LAURA NOVOA

Musicóloga licenciada en Artes orientación Música por la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires (UBA). En la actualidad realiza su tesis de doctorado en la misma universidad. Investigadora del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Profesora de la Cátedra Estética de la Música de la licenciatura en Artes orientación Música (UBA). Profesora en Universidad Nacional de las Artes (UNA) en los Departamentos Artes Sonoras y Artes Visuales. También se desempeña como Crítica musical. Su área de investigación: artes sonoras, música contemporánea en Argentina.