

NUEVA MIRADA HACIA EL PASADO: LOS APORTES COMPOSITIVOS DE JULIÁN AGUIRRE A LA MÚSICA ARGENTINA

LUISINA GARCÍA

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo
luisinagarcia@gmail.com

RESUMEN

Este artículo propone un recorrido crítico por una buena parte del corpus teórico disponible referido al compositor argentino Julián Aguirre (1868-1924). Con el propósito de confirmar qué se conoce actualmente sobre el músico, se considera importante visitar textos producidos en el ámbito de la crítica musical, la musicografía y la musicología, en distintos momentos de los siglos XX y XXI, para así plantear la necesidad de iniciar una indagación que vuelva a poner su nombre en la agenda investigativa. De esta manera, se busca, a la luz de nuevos paradigmas teórico-metodológicos de la musicología actual, iniciar un derrotero que supere el estado fragmentario de los estudios existentes sobre el tema y la concepción unidireccional que aún prevalece acerca de la obra de Aguirre. La investigación está en estado inicial en el marco de estudios doctorales.

Palabras clave: Música argentina, Composición, Nacionalismo musical, Musicografía, Biografía, Historiografía musical.


A NEW LOOK INTO THE PAST: JULIÁN AGUIRRE'S COMPOSITIONAL CONTRIBUTIONS TO ARGENTINE MUSIC.

20

ABSTRACT

This article proposes a critical examination of a large part of the available theoretical corpus referring to the Argentine composer Julián Aguirre (1868-1924). In order to confirm what is currently known about this musician, we consider the importance of revisiting texts produced in the field of music criticism, musicography and musicology, published during the 20th and 21st centuries, in order to initiate an inquiry that will put his name back on the investigative agenda. Thus, we follow the theoretical-methodological paradigms of current musicology, to begin a road map that overcomes the fragmentary state of existing studies on the subject and the unidirectional conception that still prevails about Aguirre's *oeuvre*. This research is in its preliminary stages of my doctoral studies.

Keywords: Argentine Music, Composition, Musical Nationalism, Musicography, Biography, Musical Historiography.



Introducción

Cuando un objeto de estudio tiene nombre y apellido indudablemente pensamos en la importancia de ese sujeto, la cual motivó la trascendencia de su información personal como nombre, ocupación o lugar de residencia. Si su nombre también nominaliza instituciones, premios, calles y aparece entre las páginas de libros, sin dudas pensamos que se trató de alguien a quien la historia decidió mantener en el recuerdo.

Así fue mi primer encuentro con Julián Aguirre (1868-1924); un nombre conocido y la asociación inmediata con sus obras más difundidas e interpretadas. Un acercamiento mayor a su actividad compositiva arrojó un primer dato que me sorprendió: muchas piezas de su catálogo aún no habían recibido un tratamiento exhaustivo, un estudio musicológico e incluso, algunas parecían no haber sido interpretadas en años. Las partituras guardadas en los archivos esperaban ansiosas una mirada curiosa que

pretendiese volver a estudiarlas y ponerlas en circulación. La sorpresa, evidente, venía de la mano del conocimiento que se tiene de Aguirre (como uno de los primeros compositores nacionalistas) y de la amplia tradición interpretativa de algunas de sus obras (otra vez, las más conocidas) en el terreno de conciertos de cámara e incluso sinfónico. En 2018, con motivo del sesquicentenario de su nacimiento, ciertas recordaciones en el campo de la musicología tendieron a proporcionar una revisión crítica de los aportes culturales de este músico (Mansilla, 2018a, 2018b; Martínez, 2018; García, 2018a, 2018b), quien continúa siendo “importante” en el consenso general de la investigación, la interpretación y el público que aprecia la música de tradición escrita local.

En el presente escrito, mi propósito es confirmar qué se conoce y sabe actualmente sobre Aguirre en cuanto compositor y explicar cuáles fueron los motivos que me impulsaron a iniciar una investigación que vuelva a poner su nombre en la agenda musicológica.¹ A pesar de haber sido un músico que también se dedicó a la docencia, a la crítica y a la gestión cultural, me permitiré centrarme solo en aquellas lecturas y reflexiones que conciernen a su tarea compositiva, ya que, hasta el momento, es su faceta más estudiada. Siguiendo el postulado de la historiografía general que admite que “cada generación necesita reescribir su historia” (Rondón, 2017: 46), considero importante visitar autores, postulados teóricos y metodológicos, a la luz de nuevos paradigmas, principalmente, al atestiguar que muchos años han separado a los distintos trabajos que sobre este músico y su obra se hicieron; asimismo, que, si bien contamos con estudios más recientes, los mismos proveen un abordaje fragmentario, con diferentes niveles de especificidad e incluso, en algunos casos, con el explícito pedido de ser retomados por investigaciones futuras. Considero como valiosos esfuerzos los estudios que se han llevado a cabo en los últimos diez años sobre este compositor, dado que la principal dificultad que plantea actualmente una indagación específica sobre Aguirre es la existencia escurridiza de un archivo o fondo documental personal/familiar. La ventaja inalcanzable de aquellos primeros estudios sobre este compositor han sido los testimonios directos de familiares y las fuentes de primera mano, indispensables antecedentes que sin duda forman parte de mi investigación.

Focalizaré en aquellos trabajos que hayan tomado como objeto de estudio a Aguirre compositor y a su obra, a modo de rastrear continuidades y discontinuidades a lo largo del tiempo. Intentaré proporcionar una nueva mirada que contemple a estos trabajos de manera integral y proponga respuestas a demandas y necesidades de una época muy distinta a aquellas en las que gran parte de los estudios aguirreanos se llevaron a cabo.

¹ He iniciado recientemente estudios de doctorado en la Universidad de Buenos Aires, bajo la guía de Silvina Luz Mansilla y Vera Wolkowicz, con un proyecto sobre Aguirre. Realizo estos estudios en el marco del proyecto “Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina (1890-2000)”, de la programación científica 2020-2022 de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires.

Información preliminar

La dualidad de naciones que revistió la vida de Julián Aguirre está presente desde su núcleo familiar, por ser hijo de un vasco y una argentina. España fue el país de su niñez, primera juventud y formación musical. Argentina, el país de su adultez, desarrollo y consolidación artística. A diferencia de otros compositores de la llamada Generación del 80, como Alberto Williams o Arturo Berutti, la formación de Aguirre en el exterior ocurrió como una consecuencia de su vida allí, del negocio y las amistades de su padre y de sus intereses personales.² Lo que para muchos musicólogos caracterizó a esta generación de múltiples denominaciones tuvo que ver, en parte, con la formación recibida en el extranjero, fomentada a partir de becas. En el caso de Aguirre, el vivir en Madrid le permitió acceder al conservatorio allí. Su padre era dueño de un negocio de pianos y por las puertas de su local pasaron personalidades como Benito Pérez Galdós e Isaac Albéniz (quien jugaba con el pequeño Julián sentado al piano). Claro que con estas amistades, la atención en las habilidades musicales de Aguirre no pasó desapercibida y los consejos a don Juan Aguirre no tardaron en llegar. Así es como el joven ingresa al conservatorio y ya para sus dieciséis años contaba con un primer premio de piano y composición que hizo la transición del simple juego y pasatiempo a un futuro prometedor como compositor e intérprete.³

La dualidad continuaba marcando los rasgos biográficos de este compositor y, por cuestiones de la época, Aguirre dividió su vocación artística con la imposición paterna de estudiar en la Facultad de Derecho. Esa misma dualidad pareció interrumpirse cuando, ya en Buenos Aires, se dedicó exclusivamente a la música. Allí, sus tareas se multiplicaron y su profesión abarcó la composición e interpretación musical, la docencia, la fundación de su propia escuela de música, la activa participación en círculos de intelectuales y artistas, su designación como jurado de premios y su rol de crítico musical en la prensa del momento.

Los datos biográficos de Aguirre aún presentan lugares de confusión y/o desacuerdo. La principal dificultad para cotejar esta información es el descuido inicial con la que fue recopilada y la brecha temporal que nos separa no solo de la existencia física de Aguirre sino de algunos de los principales estudios que sobre él se llevaron a cabo. En estas páginas me centraré en su rol de compositor, el cual, por haber sido mayormente estudiado, posee ciertos puntos de partida más sólidos e incluso, ciertos consensos historiográficos. Dado que los trabajos sobre este tema difieren en grados de especificidad, abordajes y que inclusive a muchos los separan grandes brechas tempo-

² Desde luego, aludo a la Generación del 80 como se la entiende en el devenir histórico de la música argentina de tradición escrita, como derivación del grupo de intelectuales de la literatura que recibió la misma denominación. (Suárez Urtubey, 1999: 646-655).

³ Extraje estos datos, principalmente, de la biografía que escribió Juan Francisco Giacobbe (1945). La diferencia de edad entre Albéniz y Aguirre era de ocho años.

rales, intentaré realizar un recorrido que visualice los puntos de contacto, las concordancias y discrepancias, y así comenzar a atar cabos de una historia contada por partes.

Primeros homenajes que “hicieron historia”

Luego de la muerte de Aguirre en 1924 proliferaron escritos y artículos periodísticos que le dedicaron páginas en forma de homenajes donde la concepción que se tenía de este músico fue bastante consensuada: Aguirre era un compositor nacionalista, uno de los pocos de la época que habían sabido darle a la música “cultura” argentina un tinte idiosincrático. Considero que un primer momento en la literatura y la bibliografía concernientes a este compositor, sobre todo en la década del 20, colaboró para generar esta consideración casi indiscutida que de él se tiene.

23

Encontramos por ejemplo en la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*— institución de la cual Aguirre, recordemos, fue el primer presidente—, de agosto de 1924, las siguientes palabras para describir al compositor y a su música:

“Pero no fue Julián Aguirre un músico destinado a seguir exclusivamente huellas ajenas. La enseñanza musical recibida sirvióle, ante todo, para ponerse en contacto con el arte popular patrio, y ver, mediante un estudio combinado por la grave paciencia del investigador y el entusiasmo del poeta al descubrir bellezas olvidadas, que en el alma musical argentina existían gérmenes poderosos de personalidad, y que esos gérmenes debían incorporarse a la gran corriente musical nacionalista, a la que concurrían todos los pueblos cultos.” (*Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, agosto de 1924: 1).⁴

Y continúa:

“[...] el maestro produjo una notable serie de composiciones personales, de un sello marcadamente argentino, con aquella facilidad y fluidez que son propias de la música del pueblo, y, al mismo tiempo, con el refinamiento y la gentileza de la exposición que presta el verdadero músico a los productos de su fantasía y de su sensibilidad.” (agosto de 1924: 2).

Finalmente, el artículo reitera una vez más el carácter nacionalista de este compositor al afirmar: “[...] la obra de Julián Aguirre significa en nuestro arte una nota destacada,

⁴ Aunque son pequeñas mis intervenciones, he normalizado la ortografía de las citas a los usos actuales.

no solo por su valor real sino además por aparecer en los comienzos de nuestra resurrección nacionalista de un modo definitivo” (*ibíd.*).

Digamos que, desde las repercusiones en vida de Aguirre hasta los primeros homenajes póstumos, era casi imposible pensar a este músico de manera desligada a los conceptos “música nacional” o “música de nuestra patria”. Incluso, en la revista de la Wagneriana se menciona una “resurrección nacionalista”, quizás pensando en un incipiente nacionalismo musical de aquellos “precursores” de la música de Argentina, como se denominaba a Esnaola, Alberdi y Alcorta, entre otros compositores.⁵

A los discursos en la prensa periódica musical de la época se sumaron ciertos hechos artísticos y conmemorativos que denotaron, por un lado, la reafirmación del carácter nacionalista de las composiciones aguirreanas y, por otro, el reconocimiento que tuvo este músico en los más influyentes ambientes culturales y artísticos de comienzos del siglo XX. Así, por ejemplo, el 4 de octubre de 1924, casi dos meses luego de su muerte, se llevó a cabo una audición consagrada por completo a su memoria, a modo de homenaje por parte de la Sociedad Nacional de Música; reunión a la que asistieron personalidades importantes en ese entonces como los ministros de Instrucción Pública y Relaciones Exteriores, autoridades del Consejo Nacional de Educación y el presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Esto se plasmó en la Revista de la Wagneriana donde se describió al evento como un “[justísimo homenaje] a quien supo elevar nuestra música nacional a un grado superior de belleza” (agosto de 1924: 3).

Quizás el hecho más significativo y recordado haya sido la decisión de erigir un busto con la figura del compositor en el Rosedal de Palermo, en la ciudad de Buenos Aires en 1927, el cual nos revela otra pista sobre la unanimidad que existía en la consideración de este músico por aquellos años:⁶

⁵ A este respecto, podemos aclarar que muchos autores —posteriormente— encontraron que el nacionalismo musical como corriente estética en Argentina nació con Aguirre y Williams y que los compositores anteriores fueron más bien “compositores argentinos”, no necesariamente nacionalistas. Sobre esto versa, en parte, la tesis doctoral de 1943 de Jorge Oscar Pickenhayn quien, al centrarse en el género de la canción de cámara, reafirmó una contundente diferencia entre la canción “argentina” y la canción “argentinista”. Mientras que la primera se trataba de una canción compuesta en Argentina, por un músico/a argentino/a, la segunda tenía que ver con una explícita “filialción nacionalista”. Pero al momento de escribirse estos “artículos-homenaje” faltaban ciertos años de investigaciones y reflexiones teóricas sobre el asunto que pudiesen aportar una mayor claridad interpretativa.

⁶ Entre los miembros de la Comisión de Homenaje se encontraban destacadas figuras del ambiente musical y cultural de la época como José André, Mario Bravo, Ernesto de la Cárcova, Pascual de Rogatís, Cupertino del Campo, Ernesto de la Guardia, José Gil, Cirilo Grassi Díaz, Alberto y Alejandro Insaurraga, Carlos López Buchardo, Carlos Lottermoser, Miguel Mastrogianni, Martín Noel, Luis V. Ochoa, Athos Palma, Celestino Piaggio, Enrique Prins, Ezequiel Ramos Mejía, Ricardo Rodríguez, Enrique Susini, Gastón Talamón, Cayetano Troiani y Floro Ugarte.

“Los numerosísimos admiradores de la obra y de la personalidad del malogrado maestro Julián Aguirre, interpretando el sentir del pueblo de Buenos Aires, acordaron iniciar un movimiento tendiente a erigir en esta capital un busto del extinto que perpetúe su recuerdo. La plausible iniciativa de los amigos del maestro Aguirre, no solo es un acto de admiración sino que también lo es de justicia.” (*Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, junio de 1925: 5).

La elección del lugar tuvo que ver con lo emblemático de ese sitio para honrar la memoria de aquellos artistas e intelectuales argentinos que habrían dejado un legado cultural. En el manifiesto homenaje a Julián Aguirre se afirmaba: “el autor de tantas obras llenísimas de argentinismo, desbordantes de poesía, debe estar entre las flores que tanto amara. Entre las rosas y en digna compañía con otros muertos que también vivieron para el arte y la belleza [...]” (AAVV, 1927: 18).

Finalmente, entre las palabras que se escribieron en torno a este acto simbólico encontramos una justificación que dice:

“La obra tan genuinamente argentina legada por Julián Aguirre, expresión del alma lírica popular, no basta con que perdure en la memoria de cuantos se identificaron con ella; es muy lógico que el autor de esa obra, que deja de ser absolutamente personal para convertirse en colectiva, sea contemplado por las multitudes como uno de los evocadores de la conciencia artística nacional.” (*Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, junio de 1924: 5).

Entiendo a estos actos y declaraciones como un “primer momento” en el estado de la cuestión sobre Aguirre, caracterizado por la homogeneidad discursiva en torno a la visión nacionalista de este compositor. La dualidad devenida multiplicidad, que caracterizó los rasgos biográficos de este compositor, se transformó en unidad ni bien comenzaron a manifestarse las declaraciones de las personas que lo rodearon. Los principales materiales de referencia son escritos de la prensa periódica, donde predominan la opinión y la información sobre sucesos que habrían tenido un interés colectivo para la sociedad cultural porteña de comienzos del siglo XX. Aguirre, según esta visión, era un compositor nacionalista, que no seguía huellas ajenas, que tenía un estilo personal y un sello argentino, y que merecía ser recordado no solo en los ámbitos culturales sino en toda la comunidad argentina, por sus aportes a una música nacional. Asimismo, la visión de la estética nacionalista argentina en esta instancia se emparentaba con su homónima europea, y así Aguirre fue “el César Franck” y “el Edvard Grieg” argentino —a modo de compararlo con aquellos compositores europeos que habrían contribuido a la música nacionalista en sus respectivos países—.



Figura 1. Monumento en homenaje a Julián Aguirre. Rosedal de Palermo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Foto de la autora (julio de 2019).

La historiografía aguirreana hacia los años 40

Veinte años después de la muerte de Aguirre, en la década del 40, surgieron escritos desde ámbitos académicos y literarios que descentralizaron la información del medio periodístico. Como continuidad a la década del 20 podemos encontrar nuevamente la vinculación del nacionalismo musical argentino con el europeo y algunos intentos por explicar las influencias de este último en los compositores locales. En el caso particu-

lar de Aguirre, se empezó a esbozar la idea de que el nacionalismo no era la única tendencia con la que podía asociarse a este compositor y que, además, su lenguaje musical “nacionalista” tendría que ver con un rasgo genuino y sincero; algo puramente instintivo en el compositor. Afirmaba Pickenhayn:

“En Aguirre, la tendencia nacionalista —que, aun fundamental, no era exclusiva dentro de su obra— se manifestó de modo tan sincero, que desde sus primeras composiciones empezó a cultivarla con éxito. Así, algunos de sus ‘tristes’ son obras de plena juventud, y esa tendencia, que ya en germen existía entonces, no haría después sino madurar y desarrollarse, hasta definirse totalmente en las últimas composiciones, que son las mejores.” (1943: 180).

También Giacobbe refirió a la “sinceridad” en Aguirre:

“Julián Aguirre con la diafinidad reflexiva de un espejo y la conciencia de un artista predestinado, fija la base normativa de su arte: la sinceridad que, en su caso, es ‘su’ sinceridad de hombre que se reconoce en la etnofonía de su pueblo.” (1945: 25).

Y agregaba:

“[...] Y no se suma a ninguna de las corrientes en boga [...] Es nada más que un distinguido maestro de piano y un compositor de trozos pequeños sin arrebatos y sin virtuosismo efectista, que a veces se confunden con las cifras, los estilos milongueados, el canto que el carrero silba o canta en las largas jornadas que empiezan y terminan con la luz o que tienen reminiscencias de tangos milongueados en los patios de ladrillos o en los altos corredores de madera de Barracas y la Boca.” (*Ibid.*).

Una vez más, encontramos la idea de que Aguirre no sigue corrientes en boga, o, en palabras de la década del 20, “huellas ajenas”. Interesa destacar de esta cita la percepción de que las piezas de Aguirre “se confunden” con las cifras, los estilos milongueados o las reminiscencias de tangos milongueados. Así, planteado de manera impersonal, parecería no existir una premeditación del compositor al evocar estos géneros/estilos y podría pensarse en una incipiente consideración de la recepción como lugar donde se identifican aquellas cuestiones que relacionan a las composiciones de Aguirre con una música paradigmática del nacionalismo argentino.

Para Giacobbe, el mérito en las obras de Aguirre tuvo que ver con la sinceridad y la espontaneidad (1945: 66-67). Eso les confirió la originalidad y la capacidad de ser consideradas como “arte argentino”. Al describir su proceso compositivo, afirmaba:

“Los trozos caligráficos de Aguirre [en referencia a los que podemos encontrar en los manuscritos que de él quedaron] son de un voluntario desorden, de aquel desorden que surge de un acelerado imperativo de la inspiración y que obliga a desatenderse de toda disciplina expositiva y sistemática.” (1945: 33).

28

Nuevamente, esta cita hace hincapié en el ámbito de lo espontáneo, de lo no premeditado respecto de las obras de este compositor y en la no sujeción a una disciplina sistemática. Tan seguro se encontraba Giacobbe de esta afirmación que nos advierte, unas páginas más adelante, que la música de Aguirre nada le debe a las “presiones ideológicas” o a las “imposiciones sistemáticas”:

“[Aguirre] no se ha servido casi jamás del folklore, no ha hecho maridaje con ninguna posición exótica de la técnica [...] ha hecho, por el contrario, ‘su’ arte; un arte que podrá ser tachado a veces de tímido, de retraído y hasta si se quiere, a veces, de escolástico en su armonía y en su corte, pero que es siempre un arte independiente de toda presión ideológica o de toda imposición sistemática.” (1945: 66).

A finales de la década del 40 un número de la *Revista Ars* dedicado a Aguirre, a propósito del 25 aniversario de su muerte, reunió artículos con descripciones que adjudicaban cierta “naturalidad” en el “acento nacional” de sus composiciones y la afirmación segura de que sus obras fueron producto “de su espíritu”, ya que no se limitó a extraer materiales del folclore, sino que se los apropió de un modo “subconsciente”:

“Sus obras, más que de un compositor que recurre al folklore para inculcarles acento nacional, parecen escritas por un payador culto que se expresa ‘naturalmente’ en el lenguaje musical de su pueblo; lenguaje propio; cuyos ritmos y giros melódicos, por un proceso de intelectualización, acaso ‘subconsciente’, constituyen una rítmica y una temática de carácter pampeano, ‘ajenas a las formas folklóricas y populares’. En efecto: en sus obras para canto —y lo propio acontece con sus páginas para piano— ‘el compositor no se ciñe nunca al molde del género dado (triste; huella, gato, etc.), sino a su espíritu’. Al grado de la sugestión o las exigencias del texto poético o de la inspiración del momento, los elementos rítmicos y melódicos fluyen libremente en perfecta concordancia con aquellos, en un desarrollo puramente personal.” (Talamón, 1949: s/p).⁷

⁷ Las comillas simples me pertenecen.

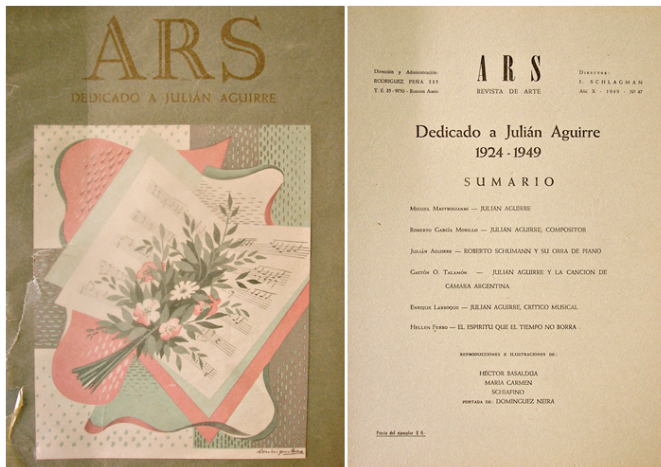


Figura 2. Tapa y portada de la Revista *Ars* dedicada a Julián Aguirre (1949). Foto de Hemeroteca de la Biblioteca Central de la Universidad Católica Argentina.

Algunas de estas impresiones sobre el rol compositivo de Aguirre perduraron en el tiempo y, cincuenta años más tarde, encontramos palabras similares en la tesis de Deborah Schwartz-Kates, quien describió a Aguirre como un compositor “intuitivo, espontáneo y no doctrinario” (1997: 395).⁸ A propósito, fue esta misma musicóloga quien sostuvo que los “instintos naturales” de Aguirre lo llevaron a elaborar obras que la audiencia reconocía como inherentemente argentinas. Predomina aquí una visión que conecta su actividad compositiva con cierta “afinidad natural” para evocar el folclore nacional, de determinada construcción, elaboración e interpretación subjetiva de la realidad musical argentina de aquel entonces.

Schwartz-Kates (1997) además afirmó que las disertaciones y teorizaciones sobre el nacionalismo a cargo de Aguirre carecían de un pensamiento profundo y de una individualidad, quizás más evidente en otros compositores coetáneos (hecho que genera tal vez cierto contraste con el nivel de “profundidad nacionalista” que habría alcanzado en sus composiciones). Es valioso el aporte de esta musicóloga quien tuvo la oportunidad de entrevistar a una de las hijas de Aguirre la cual afirmó que su padre no era consciente de este rasgo en su música, que simplemente se trató de una “cosa natural” en él.

⁸ “As a composer, Aguirre was intuitive, spontaneous, and non-doctrinaire”.

Nuevos estudios hacia fines del siglo XX

30

Sabemos que el único catálogo de la obra de Aguirre fue el publicado por la musicóloga Carmen García Muñoz (1986) en formato de artículo, en la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*. Allí, la autora dio cuenta de ciento cinco obras clasificadas por géneros, con datos sobre los estrenos y observaciones particulares de determinadas piezas. La importancia de dicho catálogo radica en su carácter casi único, aunque su taxonomía es imprecisa y puede generar confusiones. Se detecta que treinta y nueve composiciones permanecen inéditas y se puede advertir que el número de obras que no se conoce en la actualidad es un poco mayor si consideramos aquellas de las que solo probamos su existencia por menciones en la literatura y la prensa referentes al compositor. La música de Aguirre sigue teniendo zonas de vacancia investigativa, lugares inexplorados o poco cuestionados, debido a estas obras aparentemente perdidas, referencias a manuscritos inéditos, ediciones de distintas épocas que difieren entre sí y una numeración en opus que es incompleta e ininteligible. Sabemos que algunas obras tuvieron mayor divulgación gracias a la transcripción que otros músicos llevaron a cabo con ellas, y otras por haber pasado a otros ámbitos, como es el caso de sus canciones escolares.

Algunas de sus piezas para piano y para canto y piano han recibido un estudio más exhaustivo gracias al aporte de investigadores que les han dedicado un análisis pormenorizado. En cuanto al repertorio pianístico, encontramos la lupa puesta en el lenguaje musical y en los procedimientos compositivos de sus *Tristes* (principalmente el N° 3 y el N° 5, pertenecientes al primer cuaderno de *Aires nacionales argentinos*), de las canciones N° 3 y N° 4 del segundo cuaderno de *Aires nacionales argentinos*, de sus *Aires criollos*, *Gato*, *Huella* Op. 49 y *Zamba* Op. 40.

A diferencia de lo planteado por Giacobbe —retomemos sus palabras: “Aguirre no se ha servido casi jamás del folklore”—, los trabajos sobre esta parte del corpus aguirreano nos proveen explicaciones acerca del uso de ciertos materiales en el lenguaje musical, que provienen de la música folclórica. Se han establecido comparaciones con ritmos, escalas, perfiles melódicos, usos del registro, giros cadenciales, secuencias armónicas, secciones formales y *tempi*. La conclusión a la que arriban —en su mayoría— estos trabajos, parece acordar con parte de las declaraciones de las décadas del 40 y con lo planteado por Schwartz-Kates: Aguirre realizó en sus obras una interpretación muy subjetiva de estos recursos y con ello consiguió más bien ‘evocar’ cierta sonoridad folclórica antes que citarla de manera directa. En muchos casos se establece una elaboración y una distancia de la fuente folclórica que promueven ese estado de evocación.

Interesante es aquello que aportó Plesch (2008, 2014) desde la teoría tópica, al afirmar que ciertos materiales del lenguaje musical conforman “lugares comunes” o *topoi*. Detectó el *topos* de la guitarra, el de la huella, el del triste/estilo y el de la pentatonía y

estableció que algunas composiciones de Aguirre terminaron convirtiéndose en un paradigma de lo argentino en la música. Los *Tristes* —que según Pickenhayn eran obras de plena juventud donde la tendencia nacionalista existía apenas en germen— tuvieron para Plesch, “una importancia fundamental en la constitución de la imagen sonora del triste en el ámbito urbano en general y de la música académica en particular” (2014: 24). El hecho de que estas obras devinieran canónicas ha sido, según la musicóloga, un “factor clave en la consolidación y diseminación del sentido de estos *topoi* en el imaginario argentino” (2014: 31).

Por otra parte, en investigaciones más recientes, Plesch ha demostrado la importancia igualitaria que poseen aquellos tópicos provenientes de la música europea, los cuales, quizás, en un primer momento, han quedado soslayados (e incluso han sido “indeseados”) en las consideraciones sobre la música nacionalista argentina. Afirmó recientemente:

“[...] contradiciendo las visiones esencialistas de las músicas no-europeas que privilegian la identificación de los elementos vernáculos, me interesa resaltar [aquí] el hecho de que los tópicos musicales europeos son tan importantes como los locales en la construcción identitaria de los compositores argentinos.” (Plesch, 2019: 42).

Esto quita un poco el sentido a la insistencia que se hizo en las décadas del 20 y 40 de desvincular la música de Aguirre de “huellas ajenas”, idea que hoy parece paradójica al pensar que el nacionalismo musical argentino concebido por aquel entonces se miraba bajo una lupa europea. Aún más sentido puede quitarse a esa insistencia, si tenemos en cuenta el análisis que hace Schwartz-Kates del *Triste N° 3*, el cual, en su parecer, posee similitudes con las *Sevillanas* de la *Suite española*, de Isaac Albéniz.

También Cámara de Landa retomó el punto de partida de Plesch y refirió al concepto de “estilemas” para hablar de aquellas unidades de significado extramusical que remiten a paisajes, atmósferas, sentimientos, acciones y realidades culturales (2006: 118), detectables en las mencionadas piezas para piano de Aguirre. En su análisis, localizó ciertas “alternativas temáticas” y “anomalías” en las comparaciones entre las piezas de Aguirre y determinados recursos folclóricos: así, el *Gato* de Aguirre no es precisamente un “gato” entendido a la manera de la danza tradicional argentina y lo mismo sucede con su *Huella*, Op. 49. De la *Zamba*, Op. 40 afirmó que más bien se trata de un “aire de zamba”, dando cuenta del uso exploratorio y no siempre literal que hacía Aguirre de los materiales musicales provenientes del folclore —recordemos la aseveración de Talamón: “Aguirre no se ciñe nunca al molde del género dado sino a su espíritu”—. También esto advierte Schwartz-Kates (1997: 418-419), quien admite que no hay prácticamente referencias al triste en el *Triste N° 3* y que el título de esta obra más bien sugiere un sentimiento triste lo cual acercaría a Aguirre al *pathos* romántico del siglo XIX. Los títulos imprimen a estas composiciones una estampa de música

nacional, la cual simbólicamente las promociona como productos de música argentina (*ibíd.*).

Cámara de Landa también reparó en la cuestión de los títulos y sostuvo que estos son adecuados para evocar en la audiencia ciertos “efectos descriptivos” o “estados de ánimo” frente a la música. Concuere da con Plesch al atribuir al repertorio pianístico de Aguirre un grado amplio de difusión dado por la facilidad de acceso, la labor pedagógica y la “inmediatez comunicativa de algunas piezas inspiradas en géneros del folklore musical que devinieron emblemáticos de la cultura tradicional argentina.” (2006: 120).

Visiones y análisis recientes en diálogo

Los trabajos sobre el repertorio pianístico de Aguirre también han sido importantes bases al momento de analizar su repertorio vocal. Este ha sido estudiado posteriormente y de manera parcial. Allison Weiss, en sus tesis de Maestría en Artes (2009), propuso el estudio de las canciones de cámara de Aguirre y se centró en lo que ella definió como el “sentir”, que, en sus palabras, se relaciona con la dimensión emocional de estas canciones, la cual permite una identificación con lo “nacional”. En el caso de Aguirre, Weiss afirmó que este “sentir” se conformó gracias a la apropiación que hizo el músico de los campos emocionales románticos para los propósitos de consolidación de una identidad nacional argentina en la música. Es posible relacionar esto con el concepto de *topoi* de Plesch, el cual, según la musicóloga, va más allá de la mera “etiqueta” con la cual se lo puede designar y se relaciona con ideas mayores (así lo ejemplifica con la relación intrínseca entre el *topos* del triste/estilo y la idea de nostalgia, por ejemplo) (2008: 102). Se detecta asimismo en el trabajo de Weiss, una fuerte consideración de la recepción como instancia de consolidación del nacionalismo —de igual forma en que lo plantean Plesch con los *topoi* y Cámara de Landa con los *estilemas*—. Es decir, sin una audiencia que interprete estas obras como nacionalistas, las mismas no podrían ser consideradas como tales.⁹

Nuevamente ocurre un punto de conexión con los trabajos analíticos de las piezas para piano, cuando Weiss sostiene que, de haberse quedado Aguirre en una mera transcripción de los elementos folclóricos, quizás su música no hubiese alcanzado el grado de notoriedad que tuvo posteriormente en la música académica argentina (otra vez se recuerda a Talamón insistiendo en la captación de Aguirre del “espíritu” de los géneros folclóricos y no de su “molde”). Una particularidad que destaca esta autora es el hecho de que la interpretación personal que hace Aguirre del folklore se enriquece

⁹ Este pensamiento afloró principalmente luego de la revisión dahlhausiana del término nacionalismo en la música y más específicamente en el caso latinoamericano, con los aportes de Malena Kuss (1998).

con el recurso de la distancia geográfica: Aguirre no se queda en las referencias de la pampa, sino que “enriquece su paleta” al ser uno de los primeros en referenciar a lugares como Tucumán, por ejemplo, en sus canciones. Así, al momento de la muerte de Aguirre, sus estrategias compositivas se convirtieron en la fórmula más convincente para consolidar un idioma musical nacional.¹⁰

La tesis de Weiss proveyó datos valiosos a investigaciones posteriores que profundizaron en algunas obras a las que esta autora, o bien había dado un trato superficial o bien había dejado afuera de sus objetivos (como las canciones escolares). Las investigaciones de Mansilla se concentran en las canciones de cámara con poesía de Leopoldo Lugones (2018a, 2018b) y podemos establecer ciertos puntos de conexión entre algunas de sus conclusiones y reflexiones que aparecieron en este trabajo. El grupo de “canciones lugonianas” que la autora estudia está conformado por *Caminito*, Op. 48, *El nido ausente*, Op. 50, *Rosas orientales*, Op. 51 y *Cueca*, Op. 61.

Si retomamos aquella afirmación de Pickenhayn sobre la no exclusividad de la tendencia nacionalista en la obra de Aguirre (aunque, actualmente, podemos hacerle preguntas a esta afirmación debido a que la concepción de “nacionalismo musical argentino” que tenía Pickenhayn, cercana a la europea, se encuentra bastante superada), podemos establecer un paralelismo con la pregunta que se formula Mansilla dentro de sus conclusiones en dos canciones de este repertorio: ¿intentó Aguirre ampliar el horizonte del nacionalismo musical argentino a partir de la inclusión de nuevas representaciones no estrictamente ligadas a la pampa, al gaucho y/o a la guitarra? En el caso de *Rosas orientales*, la “nueva inspiración”, como su título lo indica, se acercó más a la cultura de Oriente y Mansilla afirma que la misma iba en concordancia con un interés por los pueblos y culturas de aquel sitio geográfico surgido en la década de 1920, interés en el cual, también la literatura de Lugones se vio inmersa. Dentro del lenguaje musical de dicha canción, Mansilla identificó la presencia de una escala “árabe” o “mayor doble armónica” y cierto pasaje de figuración rápida y ornamental, que aludirían a un paisaje sonoro “exotista” (Mansilla, 2018b). La afirmación de Giacobbe negando que Aguirre hubiera “hecho maridaje con ninguna posición exótica de la técnica” parece no resistir ante el análisis de esta canción.

Otra posible “ampliación del horizonte del nacionalismo” encontró Mansilla en la *Cueca*, Op. 61, la cual parece representar poco menos a la región de Cuyo que a la zamacueca chilena. Mansilla propuso cierta conexión con la *Célebre zamacueca White* N° 2, popularizada por el violinista cubano José White (Mansilla, 2018a). Respecto a esta última asociación, también Aurelio Tello, en su búsqueda de parentescos entre los nacionalismos musicales latinoamericanos, cuestionó el grado de influencia que

¹⁰ Weiss menciona el ejemplo de Tucumán al pensar en la canción *El zorzal*, que lleva el subtítulo “canto tucumano” (2009: 34). Los ejemplos también podrían extenderse a su música para piano solo, si pensamos por ejemplo que el *Triste* N° 1 lleva por subtítulo “Jujuy” y los N° 4 y N° 5, “Córdoba”.

podrían haber ejercido unos países sobre otros. Se preguntó si la tarea creadora de los músicos latinoamericanos fue solo producto de una preocupación personal o de la “reacción sensible a un aliento que flotaba en el ambiente” (2004: 215). Este autor sostuvo que la música de los compositores nacionalistas latinoamericanos (y entre ellos menciona a Aguirre) formó parte de un movimiento que recorrió América desde principios del siglo XIX, “que guardó la natural, aunque inconsciente, contemporaneidad, con sus contrapartes norte, centro y sudamericanas.” (2004: 218).

34

Otra parte del repertorio vocal que había permanecido en las sombras de las investigaciones hasta hace pocos años está constituida por las canciones escolares que Aguirre compuso entre 1905 y 1923, aproximadamente. Dichas canciones conforman más de la mitad de la obra vocal de Aguirre según el catálogo de García Muñoz (1986) y los aportes de Weiss (2009). Publicadas por las editoriales Gurina (*Cuadernos de Fábulas 1 y 2*, en 1905-6) y Ricordi (*Canciones escolares argentinas*, en 1939), las canciones se incluyeron en los cancioneros oficiales impartidos por el Consejo Nacional de Educación. Abordé este repertorio en trabajos anteriores, en los cuales me pregunté cuál era la relación existente entre estas canciones y el nacionalismo musical. A partir del análisis del contexto socio-histórico, las vinculaciones personales de Aguirre e incluso de ciertas conferencias que él y algunos de sus allegados brindaron, pude corroborar cierta correspondencia entre estas canciones y el deseo de construir una identidad argentina en las edades más tempranas, desde el ámbito educativo (García, 2018a, 2018b). Analicé esta temática desde la sociología de la educación e intenté comprender con qué infancia dialogaba Aguirre; es decir, qué niños y niñas estaban entre los oyentes e intérpretes de estas canciones (García, 2019b). Pude atestiguar que, en el momento que Aguirre compuso estas obras, existió una polémica en torno a la música escolar y a una posible inadecuación de aquellas canciones escolares de compositores académicos (García, 2019a). Transcurrieron casi dos años del comienzo de mi investigación cuando finalmente detecté un disco que contenía dos grabaciones de canciones escolares de Aguirre interpretadas por escolares (hasta ese momento solo contaba con algunas grabaciones a cargo de cantantes profesionales). Esto estimuló la producción de un trabajo (García, 2019c) que puso de relieve la interpretación histórica de estas canciones; trabajo con el cual confirmé que las canciones escolares de Aguirre no poseían una exclusividad interpretativa dentro de las aulas, sino que también fueron interpretadas por cantantes (por lo menos en lo hasta ahora revisado se trató de todas cantantes mujeres) profesionales en el contexto de un concierto y/o tertulia.

Mis exploraciones en el repertorio vocal de Aguirre continuaron con las canciones en idioma extranjero, compuestas a fines del siglo XIX y principios del XX (García, 2020). Se trata de nueve canciones con poesías en idioma francés y una en idioma italiano, publicadas en dos colecciones: *Chanson pour elle* y *Jardins...* Las poesías de autores europeos, principalmente franceses y alemanes, y el lenguaje musical analizado en algunas de ellas evidenciaron la vinculación de Aguirre con lo europeo, con las

corrientes artísticas en boga y con un nacionalismo de proyección eurocéntrica (Weiss, 2009) que demostró la pertenencia de Aguirre a una comunidad compositiva internacional. Una vez más, volvemos a pensar en aquellas declaraciones de las décadas del 20 y 40, que tan contradictorias parecen cuando dejamos que el análisis de las obras hable por sí mismo. También recobramos el sentido de la dualidad y por qué no, la multiplicidad, al escaparnos de la unanimidad concebida en aquellas reflexiones tempranas.

A modo de cierre

La actividad compositiva de Julián Aguirre tuvo lugar en nuestro país entre los años 1892 y 1924 aproximadamente, y algunas de sus obras siguen siendo interpretadas en la actualidad. Estas piezas no solo pertenecen al presente como documentos del pasado sino como mismísimas obras de arte (aquella “doble temporalidad” que adjudica Dahlhaus a las obras musicales).

Proponer un estudio que retome los hilos de investigaciones del pasado, implica un recorrido histórico con una mirada crítica, que cuenta con las ventajas de haber ganado terreno en discusiones y reflexiones teóricas. Más de cien años nos separan del contexto de producción de las obras de Aguirre y varias décadas, de algunos de los estudios más importantes que se le han dedicado. La revisión de dichos trabajos nos confirma, siguiendo lecturas actualizadas, que es momento de abrir la puerta a una nueva forma de ver y relacionar los eventos, dejando atrás la concepción de la historia como una cronología lineal y cuestionando las narrativas musicológicas heredadas de la tradición nacionalista. De este modo, cierta concepción unidireccional, que aún prevalece sobre la obra de Aguirre, empieza progresivamente a quedar invalidada. Con el abordaje desde una posible perspectiva “posnacionalista” (Madrid, 2012; Fessel, 2013; Waisman, 2017) quizás podremos cuestionar la unidireccionalidad de esos estudios y encontrar la multiplicidad de espacios y momentos en los cuales la música de Aguirre sucedió y sucede.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV. 1927. *Homenaje a Julián Aguirre*. Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Buenos Aires: Talleres gráficos de la penitenciaría nacional.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique. 2006. “El Folklore en la música para piano de Alberto Williams y Julián Aguirre”. *Etno-folk, Revista Galega de Etnomusicología*, No. 6: 117-160.

DAHLHAUS, Carl. 1997. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.

FESSEL, Pablo. 2013. "There are more things in heaven... Para una crítica de la representación lineal en la historiografía de la música escrita". En Plesch, Melanie (ed.). *Análizar, interpretar, hacer música. De las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 365-378.

GARCÍA, Luisina. 2018a. "Las canciones escolares de Julián Aguirre como paradigma estético del 'nacionalismo musical argentino'. Algunos avances". En Actas de las *II Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL-UBA. Disponible en <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2018/paper/viewFile/4046/2649> [Fecha de último acceso: 27-10-2020]

_____. 2018b. "El pensamiento de Julián Aguirre sobre la canción escolar. Las banderas". Ponencia presentada en *XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología*. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la UNLP (inédita).

_____. 2019a. "Las canciones escolares de Julián Aguirre en torno a una disputa: Clemente Greppi contra la Asociación Wagneriana de Buenos Aires". En Actas de las *III Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL-UBA. Disponible en <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/JIAEIII/paper/viewFile/4656/2793> [Fecha de último acceso: 27-10-2020]

_____. 2019b. "Las canciones de Julián Aguirre van a la escuela. Una aproximación a su repertorio infantil inserto en el nacionalismo musical desde la sociología de la educación". En Alesandroni, Danisa y Quiroz, Ignacio (comps.). Actas de la *VII Edición de Músicos en Congreso*. Santa Fe: Instituto Superior de Música- UNL (en prensa).

_____. 2019c. "La grabación ausente: herramientas para el estudio de la interpretación vocal histórica de canciones escolares de Julián Aguirre". Ponencia presentada en *IV Congreso de ARLAC-IMS*. Buenos Aires (inédita).

_____. 2020. "¿El nacionalismo en jaque? Las canciones en francés de Julián Aguirre". En Actas de las *IV Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL-UBA. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2020/paper/viewFile/5265/3131> [Fecha de último acceso: 27-10-2020]

- GARCÍA MUÑOZ, Carmen. 1986. "Julián Aguirre (1868-1924)". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, No. 7: 19-43.
- GIACOBBE, Juan Francisco. 1945. Julián Aguirre. Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo. Buenos Aires: Ricordi.
- MADRID, Alejandro. 2012. "Retos multilineales y método proléptico en el estudio posnacional del nacionalismo musical". En Ramos López, Pilar (ed.). *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 161-172.
- MANSILLA, Silvina. 2018a. "¿Representando la región de Cuyo? Cueca, canción argentina de Julián Aguirre y Leopoldo Lugones". En *Actas de las II Jornadas de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL-UBA. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2018/paper/viewFile/3263/2646> [Fecha de último acceso: 27-10-2020]
- _____. 2018b. "El exotismo modernista de *Rosas orientales*, canción de Julián Aguirre y Leopoldo Lugones". En Musri, Fátima Graciela (comp.). *Actas de las IV Jornadas del Gabinete de Estudios Musicales*. San Juan: Universidad Nacional de San Juan. Disponible en: <http://www.gem.unsj.edu.ar/jornadas.html> [Fecha de último acceso: 27-10-2020]
- MARTÍNEZ, Pablo. 2018. "Huella, opus 49: la célebre obra sinfónica que Aguirre nunca escribió". Ponencia presentada en *XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología*. La Plata, Facultad de Bellas Artes de la UNLP (inédita).
- PICKENHAYN, Jorge Oscar. 1943. *El nacionalismo musical europeo y su influencia sobre la canción de cámara argentina*. (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- PLESCH, Melanie. 2008. "La lógica sonora de la Generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino". En AAVV. *Los caminos de la música. Europa y Argentina*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, pp. 55-110.
- _____. 2014. "Una pena *estrordinaria*?: tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino", *Acta Musicológica*, Vol. 86, No. 2: 217-248.
- _____. 2019. "De fugas, canciones infantiles y cuecas. Simultaneidad tópica y retóricas de identidad en la obra de Carlos Guastavino". En Corrado, Omar (comp.). *Recorridos. Diez estudios sobre música argentina de los siglos XX y XXI*. Buenos Aires: Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp.

41-75. Disponible en: <http://publicaciones.filo.uba.ar/recorridos> [Fecha de último acceso: 27-10-2020]

RONDÓN, Víctor. 2017. “La música en los laberintos de Clio: reflexiones historiográficas en torno a la producción chilena”. *Revista Argentina de Musicología*, No. 18: 39-52.

SCHWARTZ-KATES, Deborah. 1997. *The Gauchesco Tradition as a Source of National Identity in Argentine Art Music (ca. 1890-1955)*. (Tesis doctoral). Universidad de Texas en Austin, Estados Unidos.

Sin autoría manifiesta. 1924. “Julián Aguirre”. *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, Año 7, No. 64: 1.

Sin autoría manifiesta. 1924. “Homenaje de la Sociedad Nacional de Música a la memoria de Julián Aguirre”. *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, Año 7, No. 66: 2-3.

Sin autoría manifiesta. 1925. “Homenaje a la memoria de Julián Aguirre”. *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, Año 7, No. 71: 5.

SUÁREZ URTUBEY, Pola. 1999. “Argentina – II La Música Académica”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. España: SGAE, Vol. 1, pp. 646-655.

TALAMÓN, Gastón. 1949. “Julián Aguirre y la canción de cámara argentina”. *Revista Ars*, Año 10, No. 47: s/p.

TELLO, Aurelio. 2004. “Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad”. *Hueso Húmero*, No. 44: 212-239.

WAISMAN, Leonardo. 2017. “Grandes relatos sin metarrelatos”. *Revista Argentina de Musicología*, No. 18: 17-26.

WEISS, Allison. 2009. *Action, Adaption and the National “Sentir” in the Songs of Julián Aguirre (1868-1924) Argentina*. (Tesis de Maestría). Universidad de Chicago, Estados Unidos.



LUISINA GARCÍA

Licenciada y Profesora Superior en Artes, Orientación Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y doctoranda en Historia y Teoría de las Artes en la misma casa de estudios. Becaria CONICET desde abril de 2021. Fue Becaria UBACyT de Estímulo en el periodo 2017-2019, con un proyecto referido a canciones escolares del compositor argentino Julián Aguirre y Becaria UBACyT de Doctorado entre enero y marzo de 2021. Entre 2017 y 2020 fue Adscripta a la cátedra Psicología Auditiva, de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha participado en congresos especializados (UNL, UNLP, UBA) como ponente y panelista y publicado algunos de sus primeros resultados investigativos. Integró un proyecto UBACyT de la programación 2016-2019 y actualmente forma parte del proyecto “Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina”, acreditado en la programación 2020-2022. Es miembro activa de la Asociación Argentina de Musicología.