

MUJERES Y CRÍTICA MUSICAL EN LA PRENSA PERIÓDICA DE BUENOS AIRES Y LA PLATA (1930-1950)¹

WOMEN AND MUSIC CRITICISM IN THE PERIODICAL PRESS OF BUENOS AIRES AND LA PLATA (1930-1950)

*Mg. Silvia Lobato
Universidad Nacional Autónoma de México
México
Universidad Nacional de Quilmes
Argentina**

RESUMEN

El artículo aborda la labor de Elsa Calcagno, Ana Serrano Redonnet y Azucena Panizza Lanteri como críticas musicales profesionales en publicaciones de Buenos Aires y La Plata (1930-1950). Examina sus vínculos con los debates sobre la “música nacional” y “universal”, el canon estético y la promoción del nacionalismo musical argentino. Sus textos visibilizaron intérpretes y compositoras, incorporaron repertorios locales y estrategias de validación diversas, a veces reforzando las estéticas hegemónicas, y en otros casos, incorporando otras ideas. El estudio propone reconstruir el mapa de la crítica musical argentina con perspectiva de género.

Palabras claves: *Mujeres, crítica musical, nacionalismo musical*

ABSTRACT

The article addresses the work of Elsa Calcagno, Ana Serrano Redonnet, and Azucena Panizza Lanteri as professional music critics in publications from Buenos Aires and La Plata (1930–1950). It examines their connections with debates on “national” and “universal” music, the aesthetic canon, and the promotion of Argentine musical nationalism. Their writings brought visibility to performers and women composers, incorporated local repertoires and diverse strategies of validation—sometimes reinforcing hegemonic aesthetics, and at other times, introducing alternative ideas. The study seeks to reconstruct the map of Argentine music criticism from a gender perspective.

Keywords: *Women, music criticism, musical nationalism.*

*Recibido el 08/09/2025 y aceptado el 22/09/2025. Correo electrónico: sblobato@gmail.com ORCID: 0000-0002-2514-9712

¹ Buenos Aires es la ciudad capital de la República Argentina y La Plata es la ciudad capital de la provincia de Buenos Aires, distante a 60 km de la primera. El tránsito de personas por motivos laborales, educativos, culturales, turísticos y por otros fines es cotidiano. Excede a este trabajo comentar como se construyeron y qué características adquirieron dichos vínculos, desde finales de siglo XIX a la actualidad.

1.- Música, prensa periódica y revistas culturales²

Si se trata de música y prensa, la primera reflexión es acerca del disfrute que nos produce la visita a una hemeroteca, las que tenemos a mano en las ciudades en las que residimos o, si estamos de paso en otros destinos, seguramente reservamos un tiempo para conocerlas. Cada jornada en la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”, la Biblioteca del Congreso de la Nación, la Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata, entre otras, reafirma que mi interés se concentra en la lectura de periódicos y revistas: de publicación diaria, semanal, quincenal o mensual, destinados al público general o a lectoras y lectores específicos³. El recorrido de páginas y páginas de publicaciones con noticias que van desde la política nacional e internacional, la situación económica y laboral, crónicas deportivas y policiales hasta los avisos publicitarios y sociales, bodas, aniversarios, homenajes y obituarios, dan marco a lo que fuimos a buscar: crónicas sobre música. Si el tiempo disponible impone prioridades, la búsqueda se concentra en revistas femeninas y para el hogar y las especializadas en música. En la prensa periódica se comenta, se debate, se valora, se critica, se discute sobre música. Asimismo, en la prensa especializada se habla de mucho más que de música, tal como afirma Leandro Donozo en algunas de sus conclusiones provisorias sobre las revistas de música. Agrega que el estudio de las mismas, si bien puede parecer específico y de interés acotado y limitado, por el contrario “las convierte en un medio particularmente apto para estudiar procesos sociales y culturales que exceden el campo musical”⁴.

Las investigaciones sobre prensa periódica en Argentina afirman que las revistas de circulación masiva que desde fines del siglo XIX comenzaron a publicarse en Buenos Aires, asentaron su éxito en la capacidad que tuvieron para interpelar a diversos lectores: jóvenes y adultos, hombres y mujeres, la clase media y la alta sociedad; todos encontraban en sus páginas notas de interés. Para Alejandro Eujanian, *Caras y Caretas* fue una de las que inició este tipo de periodismo siendo que su primer número apareció el sábado ocho de octubre de 1898 y continuó publicándose hasta 1939. Al mismo tiempo, considera que se convirtió en el modelo de revista de interés general en las primeras décadas del siglo XX, ya que junto con otras publicaciones similares fueron difusoras de saberes y prácticas y contribuyeron a la cristalización de criterios de gusto, hábitos y costumbres, articulando tópicos de la cultura letrada y experiencias de los sectores populares a los que iban dirigidas⁵. Coincide con la

² Este artículo amplía y profundiza avances presentados en V Congreso ARLAC/IMS, Universidad Internacional de Andalucía, Baeza (Jaén, España), 20-22 de abril de 2022. Disponible en: Sociedad Internacional de Musicología. Asociación Regional para América Latina y el Caribe (2022) Actas virtuales: V Congreso ARLAC/IMS: Baeza, Jaén, España. <https://arlac.musicology.org/congresos/v-congreso/>. Asimismo, otros aspectos se presentaron en I Encuentro Internacional del Grupo de Trabajo “Música y Periódicos”. Instituto de Estudios Musicales, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San https://youtu.be/WprByme2MjU?si=PjTB8svZsGHRkEbk, Agradezco los comentarios y aportes recibidos de Ana María Romero y Vera Wolkowicz, interpeladoras en las mesas temáticas de sendos congresos y a los colegas del grupo por los intercambios.

³ Las mencionadas son las principales bibliotecas públicas en Argentina, ubicadas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y La Plata, respectivamente.

⁴ Donozo, Leandro (2012). “Once conclusiones provisorias sobre las revistas de música”, **Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina**. Silvina Luz Mansilla (directora). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 13-20.

⁵ Eujanian, Alejandro (1999). **Historia de revistas argentinas 1900-1950: la conquista del público**. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas, pp. 95-96.

definición propuesta para estas revistas por Beatriz Sarlo, un “sistema misceláneo” propio del *magazine* en el que ningún tema quedaba afuera⁶. Finalmente, el autor concluye en que la labor periodística en los medios gráficos argentinos durante las décadas mencionadas recorrió un arco que va desde el autodidactismo al periodismo especializado. Dicho proceso ocurría desde la iniciación en la actividad a partir de compartir espacios de sociabilidad con otros miembros ya expertos y, progresivamente, con la adquisición de prácticas y reglas del oficio, tanto en las revistas como en la prensa general⁷.

La crítica musical en Buenos Aires en la primera mitad del siglo XX se inscribe en la tradición de la crítica cultural existente desde períodos anteriores a los que se consideran en este estudio. Hacia mediados de la década de 1920, el debate sobre la modernidad y las vanguardias políticas y estéticas se concentró en torno a dos grupos de jóvenes intelectuales, artistas, escritores, nucleados bajo la denominación de “Florida” y “Boedo” en referencia a los respectivos barrios en los que se reunían, y a las publicaciones que dichos grupos sostuvieron, las más destacadas: *Martín Fierro* (1924-1927), en el primer caso, y *Los pensadores* (1924-1926) y *Claridad* (1926-1941), en el segundo. Omar Corrado las estudió exhaustivamente, identificó los temas sobre los que discutieron, las polémicas, las intersecciones y el lugar otorgado a la música. El autor afirma que, siendo *Martín Fierro* una revista cultural con una atención centrada casi exclusivamente en los problemas estéticos, fue un ámbito más extenso y acogedor para la música y, en particular, para las vertientes modernizadoras. Por el contrario, las publicaciones de “Boedo” pusieron su acento en la actuación política y en la formación ideológica de sus lectores, por lo que el mundo de la música aparece de modo más periférico y como respuesta a textos que provienen del campo opuesto⁸. Entre los tópicos que Corrado identifica se encuentran la valoración –o la consideración negativa– de la figura del “gaucho” como representación de la identidad nacional (por parte de “Florida”) o de la barbarie (por parte de “Boedo”); la actitud comprensiva hacia los sectores populares y los productos de la industria cultural, y en su defecto, la hostilidad hacia dichos sectores, respectivamente. Mientras *Martín Fierro* sostiene un ideario modernista, neoclásico y un modelo de contemporaneidad afín a las vanguardias estéticas, el grupo editor de *Claridad* propone un universo libertario, anarquista, de fuerte crítica a las instituciones. En el campo musical, el debate central en la prensa es en torno a las músicas “nacionales”, si deben incluir materiales de las músicas folklóricas –las rurales– o populares –las urbanas, el tango y el jazz. La pregunta giraba acerca de la existencia de un “arte argentino” y cada grupo encontró diferentes soluciones, aunque hubo también zonas de intersección⁹.

En su estudio minucioso de la crítica musical en la revista *Nosotros*, que fue central en el debate cultural desde la primera década del siglo hasta su desaparición a mediados de la década de 1940, Vera Wolkowicz afirma que se otorgó gran espacio a hablar de música, desde críticos consagrados, aunque no especializados, hasta un joven Gastón O. Talamón, en distintos períodos –entre mayo de 1915 y diciembre de 1924–, quien se convertirá en el crítico musical legitimado en el campo musical de Buenos Aires hacia la segunda época de la publicación, desde mediados de 1930 hasta el número final. En el último período, la

⁶ Eujanian (1999). **Historia de revistas argentinas ...**, p. 96.

⁷ Eujanian (1999). **Historia de revistas argentinas ...**, p. 122.

⁸ Corrado, Omar (2010). **Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)**. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 22-24.

⁹ Corrado (2010). **Música y modernidad en Buenos Aires ...**, pp. 21-69.

sección “Crítica musical” estuvo a cargo de Talamón –mayo de 1936 a setiembre de 1938–, reapareció firmada por Roberto García Morillo –mayo de 1940 a julio de 1941–, y, finalmente, se publicaron artículos sueltos con distintas firmas hasta la desaparición de la revista en diciembre de 1943. Entre los temas que Wolkowicz identifica se destacan las tensiones en definir modernidad y vanguardia en el campo musical por la discusión, muchas veces asociada, con valores estéticos e ideológicos. Agrega que hablar de música trae dificultades por su lenguaje técnico, lo que lo aleja del debate intelectual y político-ideológico, por un lado, y de los debates con el resto de las artes, por otro¹⁰. Interesa mencionar los tópicos que la autora reconoce en un nivel más específico de su estudio. Un primer núcleo, el dedicado a los intérpretes, donde identifica el análisis técnico, “exterior”, en los que se consideran elementos de la obra y de la ejecución; y el análisis artístico, “interior”, en los que se incluyen aspectos filosóficos, espirituales, trascendentes o emocionales que la obra “transmite”¹¹. Otro aspecto central es el debate acerca de la “música nacional” y la “música universal”, qué elementos definen “lo argentino” y qué los diferencia de otros países. En una lectura aún más específica se reconocen tres tendencias o estilos para la consideración estética de las obras: el “americanista”, el “clásico o universal” que refiere al canon centroeuropeo y el “europeizante” que remite a las escuelas europeas nacionales y particulares. Aparece como eje de discusión lo que la autora señala sobre los dos modelos estéticos “nacionales” que ocupaban sendos espacios de poder: la ópera, asociada a los italianos, y la música sinfónica, a los alemanes. El debate musical en la prensa está teñido, asimismo, de las ideologías políticas y los conflictos bélicos de las primera y segunda guerras mundiales. Para concluir, afirma que las ideas centrales se dan en torno a la construcción de un arte “nacional” que trascienda y que no imite al arte europeo, pero que se base en él; y la valoración de un arte “universal” que privilegia tradiciones germánica, francesa o italiana, según las posturas personales, políticas y estéticas de quien escribe¹².

Otros estudios sobre la crítica musical en las primeras décadas del siglo XX se concentran en la figura de Julián Aguirre, compositor, pianista y docente, quien ejerció este rol muy tempranamente, se convirtió en un crítico musical consagrado y siguió escribiendo sobre música hasta su muerte, ocurrida tempranamente en 1924. Entre 1903 y 1905 firmó la sección “Música” en ocho de los veinticuatro números de la revista *Ideas*, publicación literaria y cultural, con características semejantes a las que venimos describiendo. Como afirma Luisina García, quien estudió esta etapa de Aguirre, sus textos se centraron en la vida musical porteña, las obras, los intérpretes, repertorios y acontecimientos destacados en Buenos Aires. La autora comenta que sus notas se presentaban como “impresiones”, antes que como críticas estrictas, en las que revelaba el gusto dominante de la época: la ópera italiana y el repertorio sinfónico romántico europeo. Afirma que, desde su rol como compositor, era una voz autorizada para emitir opinión y brindar información sobre la vida musical de Buenos Aires. Asimismo, en *Ideas*, ya aparecían rasgos de la postura nacionalista

¹⁰ Wolkowicz, Vera (2018). “Identidades en construcción: la crítica musical en la revista cultural *Nosotros* de Buenos Aires (1907-1934 y 1936-1943)”, **Music Criticism, Nationalism and Identity in Latinamerica 1900 – 1950**. Jordi Ballester y Germán Gan Quesada (editores). Turnhout: Brepols, pp. 93-94.

¹¹ Para el caso específico de Gastón Talamón, la autora afirma que el crítico ejerce una crítica “esencialista” ya que en sus análisis conjuga los aspectos mencionados con el origen, la raza y el sexo del intérprete, entre otros. Este tema será retomado, en adelante. Wolkowicz (2018). “Identidades en construcción...”, pp. 95-97.

¹² Wolkowicz (2018). “Identidades en construcción ...”, pp. 97-101.

que consolidaría en la década de 1920¹³. Su labor como crítico musical de renombre en la década de 1920, a partir de su sección *La semana musical* (1920-1924) en el semanario *El Hogar*, fue estudiada por Carmen García Muñoz, en la década de 1970 y, posteriormente, por Silvina Luz Mansilla, quien aborda exhaustivamente la totalidad de la sección, durante sus cinco años de publicación, lo que le permite afirmar que Aguirre, desde su posicionamiento estético e ideológico, convalidó el llamado nacionalismo musical argentino¹⁴. Asimismo, Mansilla se dedica a la figura de Gastón Talamón considerándolo central en el debate sobre el nacionalismo musical argentino, a partir de analizar dos artículos de 1926 publicados en la revista *Tárrega (1924-1927). Música, guitarra, artes.* y afirma que sus textos actúan como ensayos programáticos antes que como reseñas, orientando la recepción de la música en clave nacionalista, articulando ideas estéticas y políticas. Su tono combativo revela una estrategia discursiva que contribuyó al ideario del nacionalismo musical argentino en la década de 1920¹⁵.

Coincidimos con Graciela Musri quien retoma lo propuesto por autores que hablan de “comunidad interpretativa” cuando expresa que el significado no está en la obra, sino que son dichas comunidades las que les asignan el “verdadero significado”. El crítico musical emite opinión y otorga múltiples interpretaciones, en cada contexto particular¹⁶. En el mismo sentido, Teresa Cascudo propone que la crítica musical es una de las instituciones que nos permite construir la historia de la música. Enmarca su estudio en la teoría de la recepción cuyo objeto es el diálogo entre los textos sobre música y los oyentes, y devela el mito de la “pretendida objetividad del crítico”¹⁷.

A la fecha contamos con varios trabajos sobre la crítica musical escrita por mujeres. Aunque es un tema relativamente reciente, surgen preguntas específicas acerca de cómo se insertaron las mujeres músicas o escritoras en los espacios de crítica musical, como se profesionalizaron, qué características adoptó su escritura, a qué temas le dedicaron mayor espacio, en un ámbito laboral altamente masculinizado. Se destaca el estudio de Manuela Chávez sobre la actividad de Brígida Frías en *El Hogar*, revista publicada en Buenos Aires en la primera mitad del siglo XX¹⁸; la tesis doctoral y un artículo de Paulina Molina Díaz sobre Fanny Natali de Testa, “Titania”, en la conformación del campo de la crítica musical

¹³ García, Luisina (2023). “Julián Aguirre como crítico musical en la revista *Ideas* (1903-1905)”, Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 1-8.

¹⁴ Mansilla, Silvina Luz (2012). “Julián Aguirre y la convalidación de la producción musical nacionalista argentina desde el semanario *El Hogar* (1920-1924)”, **Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina**. Silvina Luz Mansilla (directora). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 137-162.

¹⁵ Mansilla, Silvina Luz (2021). **Revista Tárrega (1924-1927). Música, guitarra, artes.** Buenos Aires: Educa.

¹⁶ Musri, Fátima G. (2007). **Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan (1944-1970).** San Juan: Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan.

¹⁷ Cascudo, Teresa (2017). “Periodismo, prensa y música: recetas para una ensalada musicológica contemporánea”, *Anais do I Simpósio Internacional Música e crítica: lembrança aos 80 anos do falecimento de Oscar Guanabaro*. Luiz Guilherme Goldberg (editor). Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, pp. 27-43. <https://wp.ufpel.edu.br/criticamusical/files/2019/02/Anais-I-SIMC.pdf>. Cascudo profundiza en el surgimiento de los estudios sobre recepción en la Escuela de Costanza, a partir del texto inaugural de Hans Jauss de 1967.

¹⁸ Chávez, Manuela (2020). “La actividad de Brígida Frías como musicógrafa: sus columnas en *El Hogar*”. Actas de las IV Jornadas del Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino”. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. [http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2020/paper/viewFile/5266/3132_\(PDF\)](http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2020/paper/viewFile/5266/3132_(PDF))

en México¹⁹; las tesis de maestría, doctorado y otros estudios de Mariana Calado sobre las mujeres en la crítica musical en Portugal²⁰ y, por último, ponencias, artículos y la tesis doctoral de Nayive Ananías sobre las mujeres que ejercieron la crítica musical en Brasil²¹. Asimismo, se suman a este panorama sobre mujeres y crítica musical en América Latina algunos trabajos de mi autoría²².

Desde las ideas presentadas retomo el estudio de las críticas musicales publicadas por Elsa Calcagno en *La Mujer. Revista argentina para el hogar* (1935-1943) y Ana Serrano Redonnet en *Cabildo* (1942 - s/f cierta)²³, ambos medios publicados en la ciudad de Buenos Aires, y abordo de modo exploratorio los de Azucena Panizza Lanteri en *El Argentino* (1906-1966), editado en La Plata, ciudad capital de la provincia de Buenos Aires, todos en circulación hacia finales de la década de 1930 y durante la de 1940. Elsa Calcagno, Ana

¹⁹ Molina Díaz, Paulina (2023). *Ser mujer y escribir de música. La crítica musical del siglo XIX en la Ciudad de México a través del trabajo periodístico de Fanny Heron O'Reilly "Titania"*. Tesis para optar al grado de Doctora en Humanidades-Historia, Universidad Autónoma Metropolitana de México; Molina Díaz, Paulina (2024). “Fanny Natali de Testa “Titania”. Sus textos periodísticos sobre música en el contexto de la conformación del campo de la crítica musical en México.” I Encuentro Internacional del Grupo de Trabajo “Música y Periódicos”, ARLAC/IMS, Universidad Nacional de San Juan, San Juan, Argentina. <https://youtu.be/WprByme2MjU?si=QBiBN3kTZ6bilfg4>

²⁰ Calado, Marina (2011). *Francine Benoît e a cultura musical em Portugal: estudo das críticas e crônicas publicadas entre 1920's e 1950*. Tesis para optar por el grado de Mestrado em Ciências Musicais, especialização em Musicologia Histórica, Universidade Nova de Lisboa; Calado, Marina (2024). “Para um perfil da crítica musical em Portugal: mulheres que escrevem sobre música”. I Encuentro Internacional del Grupo de Trabajo “Música y Periódicos”, ARLAC/IMS, Universidad Nacional de San Juan, San Juan, Argentina.

<https://youtu.be/WprByme2MjU?si=QBiBN3kTZ6bilfg4>; Calado, Marina (2025). *Problemáticas e poderes da crítica musical no quotidiano lisboeta de 1926 a 1945*. Tesis para optar por el grado de Doutoramento em Ciências Musicais Históricas, Universidade Nova de Lisboa. <https://run.unl.pt/handle/10362/180988>.

²¹ Ananías, Nayive (2020a). “No todos los días aparece, en el mundo, una mujer bonita que sepa escribir: consonancias y disonancias en la prensa musical brasileña (1896-1960)”. *Neuma. Revista de Música y Docencia Musical*, 2, pp. 190-220. <https://doi.org/10.4067/S0719-53892020000200190>; Ananías, Nayive (2020b). “Alabar a los enemigos y maldecir a los amigos: una aproximación a la crítica musical femenina en el Brasil de la primera mitad del siglo XX”, *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*, 9(1), pp. 151-173. <https://doi.org/10.25160/bjbs.v9i1.119947>; Ananías, Nayive (2021). *Crítica musical femenina en Brasil (1896-1960)*. Tesis para optar por el grado de Doctora en Artes con mención en Música, Pontificia Universidad Católica de Chile.

²² Lobato, Silvia (2012). “El mundo femenino y la música en los medios masivos a través de las páginas de *La Mujer. Revista Argentina para el Hogar* (1935-1943)”, **Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina**. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 297-232; Lobato, Silvia (2022a). “Mujeres en escena: crítica musical y creación femenina en la prensa periódica de Buenos Aires (1939-1943)”. *Música e investigación*, (30), pp. 103-141; Lobato, Silvia (2022b). “Palabras de mujeres en la crítica musical de Buenos Aires (1935 – 1945)”. Congreso ARLAC/IMS: Baeza, Jaén, España. <https://arlac.musicology.org/congresos/v-congreso/>; Lobato, Silvia (2023). *Mujeres, música e imágenes. Representación de prácticas musicales femeninas en la revista La Mujer (Buenos Aires, 1935-1943)*. Tesis para optar el grado de magíster en Arte Latinoamericano, Universidad Nacional de Cuyo; Lobato, Silvia (2024). “Música y palabras de mujeres en la prensa periódica de Buenos Aires (1930 – 1950)”. I Encuentro Internacional del Grupo de Trabajo “Música y Periódicos”, Instituto de Estudios Musicales, Universidad Nacional de San Juan, San Juan, Argentina. <https://youtu.be/WprByme2MjU?si=PjTB8svZsGHRkEbk>.

²³ No podemos precisar la fecha cierta del final de *Cabildo*, que continuó publicándose como *Tribuna*, ya que las fuentes consultadas difieren. Para más datos, véanse: Monacci, Laura (2012). “Diarios filo-fascistas durante la Segunda Guerra y la ruptura de las relaciones diplomáticas de Argentina con los países del Eje”, VII Jornadas de Sociología. Universidad Nacional de la Plata, La Plata, Argentina. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2098/ev.2098.pdf; Corrado, Omar (2013). “Música en el peronismo clásico: variaciones sobre (una) *Vidala* (1946)”, *Música e Investigación* (21), pp. 19-54.

Serrano Redonnet y Azucena Panizza Lanteri fueron músicas profesionales que sumaron a su actividad como compositoras, intérpretes, directoras de coro, de orquesta y pedagogas, la de la crítica musical, también profesional²⁴.

Me pregunto sobre qué tradiciones discursivas escribieron las mujeres que ejercieron la crítica musical en las décadas de 1930 y 1940 en los medios de Buenos Aires y La Plata (Argentina), si los procesos de profesionalización que transitaron fueron similares a los de sus colegas varones y si fue importante ser compositora o instrumentista para que su palabra fuera legitimada. Con sus textos participaron en el debate acerca de la construcción de una “música nacional” frente a la “universalidad” de la modernidad musical y contribuyeron a la formación del gusto y del canon musical promoviendo el llamado nacionalismo musical como estética hegemónica. Surge preguntarnos también si incorporaron otros tópicos de discusión, en particular si visibilizaron la producción de otras mujeres músicas en mayor medida que la aparecida en otras publicaciones de las mismas décadas. Finalmente, si las estrategias discursivas que utilizaron revelan particularidades de una “escritura femenina” – no en un sentido esencialista– sino como escritura insurrecta, disidente o contrahegemónica, tal como los estudios feministas proponen acerca de la autoría de mujeres²⁵. Los estudios sobre crítica musical escrita por mujeres son relativamente recientes en el campo más amplio y consolidado de estudios sobre música y prensa periódica y merecen que sigamos desarrollándolos y profundizándolos para aportar a las historias de la crítica musical en lo local, en lo regional y en los estudios latinoamericanos, reconstruyendo las escenas completas en la que críticas y críticos musicales ejercieron su labor.

2.- Mujeres, crítica musical y revistas femeninas

En Buenos Aires, en las décadas de 1930 y 1940, se leían gran cantidad de revistas destinadas al hogar y la familia. Había muchas para elegir, algunas aparecieron durante años, entre las de mayor continuidad: *El Hogar* (1904-1963), *Atlántida* (1918, s/f cierta), *Para Ti* (1922; a la fecha), todas de Editorial Haynes. La década de 1930 trajo nuevas publicaciones: *Maribel* (1932), de Editorial Sopena; *Vosotras* y *Chabela* (1935), dirigidas por Julio Korn y María Luisa de Robledo, respectivamente; *Damas y damitas*, de Editorial Emilio Ramírez, entre otras²⁶. Además de *Caras y Caretas*, la que Eujanian propone como modelo del resto de revistas de circulación masiva²⁷, otra publicación significativa para el estudio de la música en las revistas de interés general es *Fray Mocho*, que apareció en Buenos Aires en mayo de 1912 hasta 1932. El semanario difundió noticias políticas y sociales nacionales y extranjeras, moda y costumbrismo, ilustraciones humorísticas sobre personajes contemporáneos, entre otros temas. Como afirma Silvia Glocer, la misma incluyó fragmentos musicales de modo

²⁴ Con relación al periodismo de opinión se consideran las categorías específicas descriptas por Juan Gutiérrez Palacios en: Gutiérrez Palacio, Juan G. (1984). **Periodismo de opinión. Redacción periodística (editorial, columna, artículo, crítica)**. Madrid: Paraninfo. Para nuestro trabajo, utilizamos “crónica” como categoría amplia y alternativamente, “columna”, “reseña” o “artículo” para textos más específicos.

²⁵ Cixous, Hélène. (1995). **La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura**. Barcelona: Anthropos; Ananías, (2020a). “No todos los días ...”, pp. 190-220; Ananías, (2021). **Crítica musical femenina en Brasil...**, p. 1-225.

²⁶ Ulanovsky, Carlos (2005). **Paren las rotativas: una historia de grandes diarios, revistas y periodistas argentinos**. Buenos Aires: Emecé.

²⁷ Con el subtítulo de “Semanario Festivo, Literario, Artístico y de Actualidad” fue homónima de otra publicación similar en Montevideo. En Buenos Aires, la dirigió hasta su muerte José Sixto Álvarez, más conocido por su seudónimo “Fray Mocho”. Eujanian (1999). **Historia de revistas ...**, p. 97; Lobato (2023). *Mujeres, música e imágenes ...*, p. 29-56.

ilustrativo desde sus inicios y se publicaron más de ciento veinte partituras completas e independientes entre 1916 y 1922²⁸. En los mismos años, surgieron muchas otras que disputaron el mercado de lectores a *Caras y Caretas*, la más importante por su continuidad: *El Consejero del Hogar*, de la Editorial Haynes (1904-1963) que redujo su nombre a *El Hogar: Ilustración Semanal Argentina*, dirigida a la familia. Lo que caracterizó a *El Hogar* –y a otras similares– fue contribuir a desarrollar las expectativas de dos sectores de la sociedad: por un lado, las aspiraciones de ascenso social de la clase media, y por otro, reflejar las actividades de la alta sociedad en sus notas y fotografías²⁹.

En la clasificación que Eliseo Verón propone acerca de las revistas femeninas y de interés general como un género, afirma que las mismas incluyen secciones fijas dedicadas a la moda, el hogar, la belleza, la salud y la educación de los niños³⁰; en este caso, la música también será considerada como tema de interés femenino. Otra publicación para destacar es *Para Ti*, iniciada en 1922 y que continúa hasta la fecha, publicada por Editorial Atlántida, la que incluyó las secciones desritas, y también, música. Esta publicación, como otras de su tipo, muestra contradicciones entre las publicidades –destinadas a sumar comodidad a la vida cotidiana, moderna– y los textos, que seguían refiriendo a la mujer tradicional en el seno de su hogar³¹. La cita describe características que se reconocen en *La Mujer. Revista Argentina para el Hogar (1935-1943)*:

Las representaciones de la mujer que aparecen en las notas de la revista, si bien no son homogéneas y presentan contradicciones, refieren en su conjunto a un universo compartido en el que se tiende a que las mujeres arrebatadas de su hogar por la modernidad se mantengan firmes defendiendo los valores, hábitos y conductas propias de la esposa, madre y ama de casa. En cambio, la publicidad tiende a reflejar a la mujer fuera del hogar, dueña de su tiempo y ávida por adaptarse al ritmo de la vida moderna³².

Como marco de referencia más amplio, ocurre en estos años el proceso de estabilización de la clase media argentina, vinculada a la escolarización y “argentinización” de los inmigrantes y las expectativas de ascenso social de los sectores populares³³.

²⁸ Glocer, Silvia (2019). “Música en la Revista *Fray Mocho* (1912-1932)”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 2(33), pp. 31-71; Lobato (2023). *Mujeres, música e imágenes ...*, pp. 131-146.

²⁹ Eujanian (1999). **Historia de revistas ...**, p. 108.

³⁰ Verón, Eliseo (2004). **Fragmentos de un tejido. Medios, discursos y sociedad**. Barcelona: Gedisa, pp. 93-94.

³¹ El estudio de las revistas en la Argentina constituye un campo amplísimo y específico que traspasa largamente este trabajo. Consideramos las publicaciones que resultan de interés, porque incluyeron música en sus contenidos. Véase: Eujanian, A. (1999), **Historia de revistas ...**; Ulanovsky (2005), **Paren las rotativas ...**; Auza, Néstor (1988). **Periodismo y feminismo en la Argentina (1830-1930)**. Buenos Aires: Emecé; entre otros. Asimismo, es de consulta permanente el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (ahiRa): <https://ahira.com.ar/sobre-el-proyecto/>. Tampoco se estudian aquí otras revistas que, desde fines del siglo XIX, proponían una mirada diferente del mundo femenino y que estaban asociadas a corrientes anarquistas: *La Voz de la Mujer* (1896-1897) y *Nuestra Tribuna* (1925-1927); *Nosotras* (1903), de tendencia socialista; *Unión y Labor* (1909-1913), destinada a la educación femenina; *Nuestra Causa* (1919), vinculada a la Unión Feminista Nacional; y otras que proponían la defensa de los derechos de la mujer, como *Mujeres de América y Vida Femenina. Revista de la Mujer Inteligente*, ambas de la década de 1930.

³² Eujanian (1999). **Historia de revistas ...**, p. 116-118.

³³ Eujanian (1999). **Historia de revistas...**, p. 127.

2.1. - “Música e intérpretes”: mujeres, canon y nacionalismo musical

Del universo descrito nos interesó particularmente *La Mujer: Revista argentina para el hogar*, aparecida en Buenos Aires entre 1935 y 1943, porque incluyó una sección específica “Música e intérpretes”, firmada por Elsa Calcagno, que tuvo continuidad desde agosto de 1939 hasta su último número en noviembre de 1943. Elsa Calcagno fue una compositora, pianista y pedagoga argentina, nacida y fallecida en Buenos Aires (1905-1978) que escribió las crónicas musicales de la actividad “de conciertos” que se desarrollaba en la ciudad capital de Argentina y otras capitales de provincias³⁴. La biografía y trayectoria profesional de Calcagno aparece en textos de referencia de la historia de la música argentina, de los que destacan dos artículos de Silvina Luz Mansilla³⁵ quien ordenó sus manuscritos, confeccionó su catálogo y redactó la entrada léxica del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*³⁶. Contamos con artículos más recientes de Flavia Carrascosa quien estudió su obra para piano y grabó parte de su obra³⁷. Calcagno se formó inicialmente como pianista con Eduardo Melgar y completó su formación en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, del que se graduó como compositora, siendo parte del primer grupo de graduadas en composición de dicha institución³⁸.

³⁴ Utilizamos la expresión música “de conciertos” para referirnos a lo que, en otros contextos, se denomina música “docta”, “académica”, “clásica”; en un sentido amplio, a las músicas de tradición escrita y “occidental” del canon europeo central.

³⁵ Mansilla, Silvina Luz (2001). “A una mujer... de Elsa Calcagno: una contribución musical a la maquinaria propagandística del peronismo”. *Revista Argentina de Musicología*, (2), pp. 97-113; Mansilla, Silvina Luz (2005). “Mujeres, nacionalismo musical y educación. Bases heurísticas para una historia sociocultural de la música argentina. Elsa Calcagno y Ana Carrique”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, (19). pp. 51-78.

³⁶ Mansilla, Silvina Luz (1999). “Calcagno, Elsa”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana, Vol. 2*. Madrid: SGAE, pp. 908-909.

³⁷ Carrascosa, Flavia (2016). “Preludios de mujeres: abordaje comparativo del empleo de la forma en la obra de Elsa Calcagno y Lía Cimiglia Espinosa”. Semana de la Música y la Musicología. El piano, historia, didáctica e interpretación,: Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, Argentina. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1269>; Carrascosa, Flavia (2018). “Análisis de la música infantil de la compositora Elsa Calcagno y su inclusión en el repertorio de la asignatura Piano Complementario”. IV Jornadas de Comunicación de Proyectos de Investigación y de Creación del Gabinete de Estudios Musicales. En adhesión a la Reforma Universitaria. Graciela Musri (editora). Universidad Nacional de San Juan, San Juan, Argentina, pp. 120-127. <https://www.iem.ffha.unsj.edu.ar/pdf%20IV%20Jornadas%20-%20Actas%20GEM.pdf>.

³⁸ Para ampliar sobre este tema, véase: Lobato (2022a). “Mujeres en escena ...”, pp. 103-141.

Imagen 1. Elsa Calcagno



Fuente: La Mujer³⁹

En un estudio anterior me detuve en algunos tópicos que identifico en su sección y que retomo panorámicamente, con el fin de introducir nuevas interpretaciones. En sus textos brindó información valiosa y expresó sus preferencias musicales, estilísticas y estéticas dentro del campo musical al que pertenecía⁴⁰. La nota “Nuestros valores” confirma el lugar destacado que Calcagno ocupaba como pianista y compositora, hacia agosto de 1939.

La compositora argentina señorita Elsa Calcagno, a contar desde este número, iniciará las crónicas musicales en *La Mujer*. Su actuación artística es altamente conocida en el mundo de la música, y nuestros lectores sabrán cotizar todo lo que significa labor tan destacada⁴¹.

Su producción como compositora es vasta, sus obras se estrenaron en los años de creación con muy buena recepción de la crítica y el público, algunas se editaron, obtuvieron premios y gran parte de su obra continúa inédita. Integró las asociaciones profesionales de compositores en actividad, en esos años. Siguió componiendo hasta el final de su vida⁴². Si consideramos el momento en el que desarrolló su tarea como crítica musical en *La Mujer*, coincidente con el lugar que ocupaba en el campo musical de Buenos Aires como compositora y pianista destacada, sin duda era una voz autorizada para ejercer ese rol.

³⁹ *La Mujer*, VIII/76 (septiembre, 1942), p. 42.

⁴⁰ Lobato (2022a). “Mujeres en escena …”, pp. 103-141.

⁴¹ *La Mujer*, IV/38 (agosto, 1939), p. 50. El texto firmado por la escritora Julia Bustos, colaboradora habitual de *La Mujer*, comentó un concierto conformado íntegramente por obras de Calcagno, realizado en el marco de la inauguración de la temporada oficial de actos culturales de la Asociación Club YPF, cercano a la aparición del número de agosto de 1939. Para esta fecha, Calcagno había compuesto dos piezas para escena, dos obras para orquesta, dos para instrumentos solistas y orquesta, composiciones para conjuntos de cámara, canto y piano y piano, varias de las cuales fueron estrenadas en los mismos años de su creación. El resto de su producción fue escrita y dada a conocer con posterioridad o no fue estrenada. Véase: Lobato (2022). “Mujeres en escena …”, pp. 103-141.

⁴² Para más datos, véase: Mansilla (1999). “Calcagno, Elsa” ..., pp. 908-909; Mansilla (2005). “Mujeres, nacionalismo musical y educación ...”, pp. 51-78.

Reconozco filiaciones entre su discurso y los temas que la crítica especializada abordaba desde décadas anteriores.

2.1.1.- Música “nacional”, música “universal”

Como mencionamos, el debate central en las revistas culturales y de música publicadas desde décadas anteriores se enfocaba en la discusión acerca de la “música nacional”, qué elementos definían “lo argentino” y qué los diferenciaba de una “música universal”⁴³. En el mismo sentido, las disputas acaloradas entre compositores y críticos se daban en torno a las músicas que incluían materiales de las músicas folklóricas –las rurales– o populares urbanas –el tango y el jazz⁴⁴. Calcagno toma partido en estas disputas, con textos valorativos hacia las músicas que incluyen ritmos y melodías del cancionero popular, aunque inscritas en lo que se denominan “estilizaciones”.

Carmen Masferrer, su recital de música indoamericana, en el Teatro del Pueblo. Carmen Masferrer, consagrada y talentosa pianista argentina, después de cosechar lauros justicieros como intérprete de clásicos, románticos y modernos, desde hace un tiempo dedica su cultura musical y técnica a la interpretación de la música de *América. Arte éste nuevo*, por su ritmo y espíritu, trae remozo a fórmulas ya gastadas del arte europeo, adquiriendo un sello de personalidad de mundo nuevo y culto, de pujanza exenta de influencias extrañas a su idiosincrasia, elevándose a través de sus más sapientes compositores y cultores, a la cima del arte mayor, mediante los refinamientos del arte superior. Carmen Masferrer, por afinidad y porque siente la emoción del ritmo y del decir a través de los sonidos, al engarce armónico⁴⁵.

Para afirmar la idea de incorporar sonoridades que remitían a imaginarios de una música “americana” expresa:

Dividido el programa en dos partes, dedicó la primera a América, Chile, Bolivia, Perú, Cuba, Uruguay y Brasil; sus modalidades raciales estuvieron demostradas anímicamente por sus más conspicuos compositores. De Humberto Allende, talentoso músico chileno, en su *Tonada N E*, construida sólidamente, oímos el melancólico cantar de su tierra; Manuel José Benavente, el emotivo compositor boliviano, en las *Variaciones Sinfónicas N V y D* sobre el *Himno al Sol*; nos transportó al Imperio de los Incas, a través de la autenticidad del tema, revestido por un ropaje acorde a la idea central⁴⁶.

En la extensa crónica sobre este concierto agrega:

En la segunda parte, totalmente dedicada a la Argentina, se ejecutaron obras inspiradas en el cancionero, unas más auténticas que otras. Del joven y bien dotado compositor Héctor Iglesias Villoud, se escuchó en primera audición, una magnífica reminiscencia del folklore incaico, titulada *Las torres funerarias de Sillustani*; técnica constructiva y pianística noble, realizaron la idiosincrasia auténtica del tema generador⁴⁷.

⁴³ Wolkowicz (2018). “Identidades en construcción …”, pp. 97-101.

⁴⁴ Corrado (2010). **Música y modernidad ...**, pp. 21-69.

⁴⁵ *La Mujer*, IV/47 (mayo, 1940), p. 54.

⁴⁶ *La Mujer*, IV/47 (mayo, 1940), p. 54.

⁴⁷ *La Mujer*, IV/47 (mayo, 1940), p. 54.

Para reafirmar lo que consideraba una “música argentina” auténtica y original, no evita comentarios que cuestionan el uso de armonías que considera extrañas a esos fines:

De Alberto E. Ginastera, otro de nuestros jóvenes autores de positivo talento, su ya conocida *Danza de la moza donosa*, con ritmo de zamba, de melodía cautivadora; sería de desear que al acorde final le eliminara el sabor tan en desacuerdo con el resto de la obra⁴⁸.

En el mismo sentido:

De Joaquín Eva Iñurtia, una *Danza Gato N V*, que ningún galardón más agrega a su obra, por cuanto esta danza, diluía su expresión autóctona en la carencia atractiva de tema y en la cargazón de armonías *ultramodernas*, que tan poco favor le hacen a la música argentina⁴⁹.

En el mismo año, realiza una crónica más que celebratoria acerca del debut de la Orquesta Folklórica Municipal, creada “para la difusión y el conocimiento del acervo nativo” y dirigida por el compositor Juan de Dios Filiberto quien dirige “con un sentimiento tan certero del estilo argentino”. El concierto se desarrolló en tres partes: la primera, con obras del “cancionero popular criollo”; la segunda, incluyó “algunas expresiones populares porteñas, un tango de Laurenz, un vals de Aieta y una ranchera (...)”, y la tercera, recibió los mayores elogios:

(...) Pero donde se advirtió la jerarquía que alcanza ya nuestro cancionero fue en la tercera parte dedicada a las estilizaciones, a través de obras de Filiberto, con su delicado *Clavel del Aire*; *Canción del carretero*, de López Buchardo; *Vidalita*, de A. (Alberto) Williams y la emotiva y graciosa *Serie argentina*, de Gilardo Gilardi. (La orquesta) integrada por jóvenes instrumentistas e inteligentes, que ejecutan con cariño *esta música tan nuestra, que nos da un sello personalísimo, de nacionalidad ante el mundo*⁵⁰.

Son innumerables las crónicas en las que valoró el repertorio nacionalista destacando la inspiración en el cancionero “patriótico” asociándolo a ideas de raza e identidad. Para el caso particular de Talamón, como menciona Wolkowicz acerca de *Cabildo*, ejerció una crítica “esencialista” en la que concurren valoraciones musicales asociadas a comentarios sobre el origen, la “raza” y el sexo de compositores e intérpretes⁵¹. Podemos establecer una filiación entre los textos de Calcagno y Talamón, en algunos de los aspectos referidos a los valores de nación, raza e identidad. Los compositores referidos en el párrafo citado integraban una red de convalidaciones mutuas entre actores e instituciones del campo musical: la Sociedad Nacional de Música, el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, la gestión educativa en el Consejo Nacional de Educación y el Teatro Colón de Buenos Aires, entre otras⁵². Coincidimos con Silvina Mansilla cuando afirma que, en los textos de Calcagno, se

⁴⁸ *La Mujer*, IV/47 (mayo, 1940), p. 54.

⁴⁹ *La Mujer*, IV/47 (mayo, 1940), p. 54.

⁵⁰ *La Mujer*, IV/47 (mayo, 1940), p. 54.

⁵¹ Wolkowicz (2018). “Identidades en construcción ...”, p. 96.

⁵² Integraron este grupo Athos Palma, Alfredo Pinto, Constantino Gaito, Floro Ugarte, José Gil, José André, Emilio Dublanc, entre otros. En el caso de Athos Palma, por esta época se desempeñó como profesor de Armonía en el Conservatorio Nacional, inspector de música en el Consejo Nacional de Educación y en el Teatro Colón, en distintos cargos del directorio, incluido el de director general entre 1934 y 1937.

observa claramente una finalidad pedagógica en la construcción de una recepción favorable a las obras que respondían a la estética del llamado nacionalismo musical⁵³.

2.1.2. Intérpretes y compositores

Si retomo la pregunta acerca de la tradición discursiva en la que Calcagno se inscribe, se reconoce el amplio espacio que dedica a las y los intérpretes. Como mencioné, Wolkowicz identifica, por un lado, el análisis técnico, “exterior”, en los que se consideran elementos de la obra y la ejecución; por otro, el análisis artístico, “interior” en los que se abordan aspectos filosóficos, espirituales, trascendentes o emocionales que la obra “transmite”⁵⁴. De las y los intérpretes destacó sus virtudes técnicas e interpretativas, los repertorios que abordaron y las tradiciones instrumentales en las que se formaron. Se reconoce en su escritura el uso de estas categorías de “lo exterior”, para el análisis técnico riguroso, con conocimiento preciso del lenguaje musical y la mención al ritmo, la armonía, la forma, entre otros, y “lo interior”, para describir las emociones que las y los intérpretes transmiten con su ejecución, condición necesaria para considerarlos intérpretes. Desde el primer número en que inició sus crónicas escribió:

Jascha Rein. Joven pianista, ofreció un recital de piano. Estudioso, con afán de ocupar un lugar preponderante entre los músicos, puso en evidencia los progresos que ha realizado. Sin duda, la nota sobresaliente de su arte es la del mecanismo, a prueba de las mayores dificultades; obras de compromisos técnicos dan la sensación de ser fáciles en sus dedos, y de allí que pierde terreno en las obras de tecnicidad simple, y donde prima la emotividad, Jascha Rein no está cómodo⁵⁵.

En el mismo número:

Corina H. de Lima y Angelita Mayol, en el Círculo Cénit. (...) Ofrecieron un interesante recital la señora Corina H. de Lima, eximia pianista vastamente conocida, no solo como música culta, sino por su gran espíritu de altruismo. Ejecutó obras de Schumann y Chopin, detallándolas con técnica limpia, y emotividad en la parte expresiva y justa interpretación en el estilo de ellos⁵⁶.

En el siguiente número dedica un comentario al concierto ofrecido por la violinista Edith Calderón:

En su último recital, esta joven y eximia violinista, ha demostrado una vez más los frutos que se extraen de una labor consciente, puesta al servicio de las dotes naturales. Pues además de ser una artista innata, es estudiosa y tiene respeto por el público que ha de escucharla, dándole a él, lo mejor de sí misma. Su técnica y escuela impecable, la sonoridad de afinación perfecta y pulida, y la interpretación seria y emotiva de las obras, la coloca en primer plano entre las mujeres que se dedican al violín⁵⁷.

⁵³ Mansilla (2005). “Mujeres, nacionalismo musical y educación ...”, pp. 51-78.

⁵⁴ Wolkowicz (2018). “Identidades en construcción ...”, pp. 95-97.

⁵⁵ *La Mujer*, IV/39 (setiembre, 1939), p. 58.

⁵⁶ *La Mujer*, IV/39 (setiembre, 1939), p. 58.

⁵⁷ *La Mujer*, IV/40 (octubre, 1939), p. 54.

Sin duda el tópico que considera las obras en su faz técnica, “exterior”, y en su faz espiritual, “interior”, emotiva o trascendente, es un eje recurrente en todos los textos de Calcagno:

Haydeé Ferrero. Esta joven pianista se presentó nuevamente con un programa de gran compromiso en lo que respecta a la faz técnica y espiritual de las obras, demostrando el resultado de lo que se consigue con el estudio concienzudo, puesto al servicio de dotes innatas⁵⁸.

Sobre un concierto de la Orquesta Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal, dirigida por Juan José Castro expresa:

En la primera parte, la orquesta filarmónica ofreció una versión justa y equilibrada de la Séptima Sinfonía de Beethoven. Los cuatro movimientos de este monumento sonoro fueron detallados en su contenido espiritual y técnico con la propiedad requerida, no habiendo sido esta versión desmerecida, al compararla con las que se oyen en grabaciones⁵⁹.

En su crónica de un concierto de cámara ofrecido en el Círculo de Bellas Artes dice: En la segunda parte, el Trío del Círculo, integrado por León Fontova (violín), Luciano de María (violoncello) y Helena Larrieu (piano), interpretaron el *Trío de Beethoven*, los tres movimientos, *Allegro*, *Scherzo* y *Rondó*, fueron ejecutados ajustadamente en su faz técnica y espiritual⁶⁰.

Con las mismas categorías que utiliza para las obras describe la actuación de las y los intérpretes:

En la segunda parte, consagrada a Chopin, fue donde la Sra. de Marzetti (la pianista María Rosa Verganti-Marzetti) nos deparó una sorpresa grata, descontando la faz técnica impecable, nos brindó interpretaciones de un romanticismo exquisito, pocas veces oído; el fraseo subyugante y perfilado, trascendía su alma en las obras, encontrándola afín al gran poeta⁶¹.

Sobre un concierto del director Bruno Bandini al frente de la orquesta de arcos del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico de Buenos Aires menciona:

Director consagrado en múltiples audiciones públicas, reeditó una vez más las grandes dotes de técnico y artista que forman su personalidad. Su batuta energética y precisa, el profundo conocimiento de las obras que dirige, desgranándolas en su contenido intrínseco y los matices de múltiples facetas⁶².

De la actuación de un joven cantante destaca:

Ampliamente conocido en el mundo de la radio, este cantante, se impuso en nuestras salas de concierto, por la calidad de su voz. Voz de tenor bella, amplia, y de afinación perfecta, sorprende por la intuición de impostación de que hace gala sin por esto, menguar la escuela adquirida por el estudio. Usa su órgano vocal con arte, logrando efectos de sonoridad

⁵⁸ *La Mujer*, IV/41 (noviembre, 1939), p. 52-53.

⁵⁹ *La Mujer*, IV/42 (diciembre, 1939), p. 59.

⁶⁰ *La Mujer*, IV/44 (febrero, 1940), p. 54.

⁶¹ *La Mujer*, IV/44 (febrero, 1940), p. 54-55.

⁶² *La Mujer*, IV/44 (febrero, 1940), p. 55.

exquisitos, sobre todo en los pianísimos; une a esto un gran talento interpretativo, se ubica de inmediato en la época y estilo del autor, la dicción clara y bien articulada⁶³.

La lectura exhaustiva de la sección de Calcagno durante los cuatro años de su publicación nos permite vincularla con la crítica musical profesional que se publicaba desde décadas anteriores y con la de sus contemporáneos, con los que ella compartió el circuito de conciertos, estrenos de obras, la enseñanza musical en los distintos niveles de enseñanza, incluida la formación musical específica, y ámbitos de gestión institucional y educativo de la ciudad de Buenos Aires. Además de los tópicos que mencionamos, en sus textos encontramos algunas particularidades que merecen señalarse. Resulta significativa la asociación con estereotipos de lo “femenino” y “lo masculino” con relación a géneros musicales, ejecución de instrumentos o roles ejercidos en la actividad musical, en los términos que lo planteó la crítica musicológica feminista y la inclusión de la categoría de género en el análisis histórico⁶⁴. Solo algunos ejemplos de cómo presentó a las intérpretes:

Delia Sacerdote, (pianista) fiel a su arte, pero lamentable cambio el suyo, al abandonar una escuela tan afín a su espíritu y a su *figura exquisita de mujer*⁶⁵.

Almah Melgar. *Esta joven y eximia pianista, que figura entre las primeras ejecutantes de la joven generación*, volvió a hacerse oír en un recital de serio compromiso, a través de un programa compuesto por obras que en la literatura pianística son la cumbre y que requieren las más altas cualidades, para ser interpretadas a conciencia⁶⁶.

Cora Aguirre Achával. Su recital de piano en el Odeón. Un paso más hacia la meta consagratoria ha dado esta *joven e inteligente música*. Pianista de medios positivos en cuanto a técnica, esta se pone al servicio de un programa de dificultades diversas⁶⁷.

María Herminia Antola. Su recital de guitarra en el Teatro del Pueblo. El último recital de música para este instrumento, lo ofreció esta *joven y exquisita artista* a obras de Indoamérica. (...) instrumentista de técnica de vastos recursos, *de temperamento sensible y comprensivo*, de cultura musical amplia⁶⁸.

Además de valorarlas, las describió como: jóvenes, eximias, artistas innatas, estudiosas, con “figura exquisita de mujer” y de temperamento “sensible y comprensivo”. Asimismo, agregó un calificativo novedoso, el de “trabajadora”.

Ante la pregunta por la inclusión de otros tópicos de discusión, afirmamos que la sección “Música e Intérpretes” visibilizó la producción de las mujeres músicas en mayor

⁶³ *La Mujer*, IV/45 (marzo, 1940), p. 9.

⁶⁴ McClary, Susan (2023). **Cadencias femeninas: música, género y sexualidad**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado; Citron, Marcia (1993). **Gender and the Musical Canon**. Chicago: University of Illinois Press; Ramos López, Pilar (2003). **Feminismo y música. Introducción crítica**. Madrid: Narcea; Ramos López, Pilar (2010). “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”, *Revista Musical Chilena*, 64(213), pp. 7-25. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1710>; Ramos López, Pilar (2013). “Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres”, *Brocar*, (37), pp. 207-223. <https://doi.org/10.18172/brocarr.2546>; Scott, Joan (1986). “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, **De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales**. María Cecilia Cangiano y Lindsay Dubois (compiladoras). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 17-50.

⁶⁵ *La Mujer*, IV/41 (noviembre, 1939), pp. 52-53.

⁶⁶ *La Mujer*, IV/42 (diciembre, 1939), p. 59.

⁶⁷ *La Mujer*, VII/72 (junio, 1942), p. 42.

⁶⁸ *La Mujer*, VII/68 (febrero, 1942), p. 40.

medida que la crítica musical publicada en la prensa general y en revistas especializadas, en las mismas décadas. En particular, Calcagno dedica varios de sus textos a las compositoras en actividad hacia el cambio de década: las mayores, con una carrera sólida, como así también las más jóvenes, con sus primeros estrenos. En setiembre de 1942 dedicó tres páginas al *Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina*, concierto organizado por la propia Calcagno y la Asociación Argentina de Música de Cámara en el Salón de Actos del Consejo de Mujeres, institución que brindaba cursos de formación en distintos temas destinados a mujeres como también una intensa actividad cultural. Hasta el relevamiento de *La Mujer*, no teníamos referencias de este concierto en los textos de historia de la música argentina “clásicos” ni en trabajos más recientes: “(...) se rindió un digno y justiciero homenaje a la mujer y en el que se interpretaron obras –casi todas nacionales– de quince destacadas compositoras argentinas”⁶⁹. Participaron intérpretes muy destacados de la época, fue difundido en el país y en el extranjero por Radio del Estado y la sala estuvo colmada⁷⁰. Por las reseñas escritas por críticos varones, Gastón Talamón –crítico musical de *La Prensa y Nosotros*, en años anteriores– y Pedro Sofía –presidente de la Asociación Argentina de Música de Cámara, organizadora del concierto– sabemos que las compositoras pertenecían a distintas generaciones, algunas ya consagradas, otras iniciando su carrera. De algunas conocemos su producción y de otras, solo tenemos fragmentos, hilos sueltos. Del concierto participaron: Celia Torrá, Silvia Eisenstein, Corina H. de Lima, Lía Cimaglia Espinosa, Ana Carrique, Isabel Aretz, Lita Spena, Magda García Robson y las propias Elsa Calcagno y Ana Serrano Redonnet, entre otras⁷¹. Se reconstruyó el programa completo a partir de la reseña detallada y de la valoración y legitimación que ofreció el texto de Gastón Talamón, crítico musical consagrado para esos años, quien se suma a las páginas de *La Mujer*, en ese número⁷². Por último, merece destacar el espacio que Calcagno reserva para comentar sobre actividades musicales en el contexto escolar o sobre música dedicada a la infancia. A la par de sus reseñas sobre la actividad de conciertos de Buenos Aires en las principales salas de la ciudad, la inclusión de textos extensos sobre repertorios que no ocupan el lugar central en la crítica musical en otros medios introduce una distinción en su tarea como crítica. En el número de octubre de 1939 comenta sobre el Primer Campeonato Lírico Intercolegial realizado en la provincia de Buenos Aires:

⁶⁹ *La Mujer*, VIII/76 (septiembre, 1942), p. 42. Concierto realizado el 3 de setiembre de 1942. Para más datos, véase: Lobato (2022a). “Mujeres en escena ...”, pp. 103-141.

⁷⁰ Actuaron en dicho concierto la pianista Lydia Latzke, el pianista Yascha (Yasha /Jasha o Jacha) Galperín, la cantante Esther Duce y la Orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal, dirigida por Bruno Bandini, además de la propia Calcagno en la *Fantasia Orquestal*, de su autoría. Para más datos, véase: Lobato (2022a). “Mujeres en escena ...”, pp. 103-141.

⁷¹ Un estudio exhaustivo del concierto mencionado, las críticas y el programa se incluyó en: Lobato, Silvia (2023). *Mujeres, música e imágenes. Representación de prácticas musicales en La Mujer. Revista argentina para el hogar (1935-1943)*. Tesis para optar por el grado de Magíster en Arte Latinoamericano, Universidad Nacional de Cuyo; y en Lobato, (2022a). “Mujeres en escena ...”, pp. 103-141.

⁷² Como anticipamos, fue crítico musical en *La Prensa*, *Nosotros* y otros medios. Para mayores datos, véase: Mansilla (2021). **Revista Tárrega ...;** Wolkowicz (2012). **Música de América. Estudio preliminar y edición crítica.** Buenos Aires: Teseo, Biblioteca Nacional; Wolkowicz (2018). “Identidades en construcción ...”, p. 96. Llama la atención la valoración que hace del concierto de compositoras de 1942, en relación con expresiones del propio Talamón asignándole a “las mujeres” y a “los judíos”, la capacidad de imitación, pero no la de ocupar el lugar del verdadero arte, dichos vertidos en las décadas de 1910 y también hacia 1937.

Cabe destacar el esfuerzo que realizó cada escuela para presentar en forma eficiente sus masas corales, teniendo la mayoría de las escuelas participantes que luchar con inconvenientes de orden fundamental, como ser, la falta de piano, y aún de docentes especializados. Sin embargo, algunas escuelas depararon sorpresas agradables, cantando con ajuste, afinación y sentido musical⁷³.

Es significativo que la Asociación Argentina de Música de Cámara también incluyera un ciclo dedicado, en palabras de Calcagno, a la “faz escolar”, compuesto por canciones y comedias “en que difícilmente se hallan palabras de elogio, por cuanto cada uno en su medio, expuso lo mejor”. En el último concierto del año se ejecutó el *Himno Nacional* dirigido por Constantino Gaito, la fuga a tres voces del mismo autor y la *Canción del estudiante*, de autoría de Carlos Guastavino y Ernesto Galeano. Destaca la actuación de las niñas y niños y el repertorio creado para la infancia, el que incluye canciones y comedias musicales:

En la segunda parte se pudo apreciar cuanta es la capacidad del niño y su innata condición artística; las niñas de la escuela N° 2 del Consejo Escolar XVIII interpretaron con bella afinación, sentido musical y comprensión del argumento, en cuanto a expresión y movimientos, la comedia musical infantil *Boda en el jardín* (de autoría de Calcagno, aunque lo omite)⁷⁴ siendo de destacar la labor de las solistas Elena Pérez, Aurora Aloi y Sara Fernández, las cuales, poseedoras de un órgano vocal de timbre puro y agradable estuvieron a la altura de su misión. Siguió a esto un coro de pequeñas de primero grado superior de la misma escuela, que interpretaron canciones infantiles en *La audición*, páginas emotivas adecuadas para los niños, en que la música y el texto literario se aúnan en conjunción perfecta de autores argentinos de Armando Schiuma, Julia B. de Gaito, José Gil y Felipe Boero. Estas criaturas, con gestos adecuados e intencionados, animaron estas canciones infundiéndoles vida y uniendo a ello la perfección musical y rítmica, obteniendo todas, un merecido triunfo⁷⁵.

Ante la pregunta sobre si Calcagno promovió la estética hegemónica, el nacionalismo musical y, asimismo, si visibilizó la producción de otras mujeres músicas, podemos afirmar que presentó a innumerables intérpretes, compositoras, gestoras musicales y organizó el *Primer Salón Femenino*, incluyendo a la mayor parte de las compositoras que conformaban la red en actividad para esos años. Hacia la década de 1930 se consolidaron estrategias de ampliación de las ideas que sustentaba el nacionalismo –tanto político como cultural– hacia las clases medias⁷⁶ y Calcagno aportó a dichas estrategias, desde una revista destinada a las mujeres y el hogar. Cabe preguntarnos en qué sentidos su escritura es una “escritura femenina” y como tensiona con la convalidación de las ideas imperantes⁷⁷.

⁷³ *La Mujer*, IV/40 (octubre, 1939), p. 53.

⁷⁴ Para más datos, véase: Mansilla (1999). “Calcagno, Elsa” ..., pp. 908-909; Mansilla (2005). “Mujeres, nacionalismo musical y ...”, pp. 51-78; Signorelli, Mariana (2022). “Los ballets con músicas de compositoras argentinas entre 1943-1964: Ana Serrano Redonnet, María Lucrecia Madariaga, Silvia Eisenstein y Elsa Calcagno”, *Música e investigación*, (30), pp. 143-185. https://inmcv.cultura.gob.ar/media/uploads/site32/multimedia/Musica%20e%20Investigacion/mei_30_2022/mei_30_2022_07_143-185_signorelli.pdf

⁷⁵ *La Mujer*, IV/40 (octubre, 1939), p. 54.

⁷⁶ Para más datos, véase: Mansilla (2001). “A una mujer ...”, pp. 97-113; Mansilla (2005). “Mujeres, nacionalismo musical y ...”, pp. 51-78.

⁷⁷ Cixous (1995). *La risa de la medusa* ..., p. 61.

Lobato, Silvia. (2025). Mujeres y crítica musical en la prensa periódica de buenos aires y la plata (1930-1950), *Revista Neuma*, 2, pp. 93-126

3.- Mujeres, crítica musical y prensa general

3.1. “La semana musical”: imágenes literarias, nación y tradición

Ana Serrano Redonnet, compositora, directora de orquesta y escritora nacida y fallecida en Buenos Aires (1910–1993)⁷⁸ escribió sobre música en los diarios *Cabildo* y *Tribuna de Buenos Aires*⁷⁹ y *El Argentino* de La Plata. Hacia 1944 se publicó “La semana musical” en *Cabildo* en la que comentó la actividad de conciertos de Buenos Aires y Córdoba, así como la música en las radios de ambas ciudades capitales⁸⁰. Tuvimos noticias de que Ana “había desarrollado una prolífica labor periodística como crítica musical en los diarios *Argentino* de La Plata y en *Cabildo*, periódico de la derecha nacional católica, dirigido por Manuel Fresco, cuyo relevo asume *Tribuna*, en el cual también escribe”⁸¹. Sobre la filiación y la red de intelectuales que nuclearon ambos periódicos hay suficientes estudios críticos; ambas estuvieron relacionadas con los grupos del nacionalismo católico que actuaron durante las décadas de 1930 y 1940. Corrado agregó: “Importa precisar que las críticas de Serrano Redonnet en estos órganos son sobrias, profesionales y equilibradas, en franco contraste con otras columnas, de un militarismo beligerante”⁸².

Imagen 2. Ana Serrano Redonnet



Fuente: Archivo Carlos Manso⁸³

⁷⁸ Se consideran datos de nacimiento y fallecimiento brindados por Mariana Signorelli en el que releva varias fuentes: Signorelli, M. (2022). “Los ballets con músicas de compositoras ...”, pp. 143-185. En: Donozo, Leandro (2006). **Diccionario bibliográfico de la música argentina y de la música en la Argentina**. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, aparecen fechas de nacimiento diferentes según las fuentes citadas.

⁷⁹ Como mencionamos, *Cabildo* se publicó desde el 24 de setiembre de 1942 (Año I, N° 1) hasta su reemplazo por *Tribuna* (s/f cierta). Para este trabajo, relevamos ejemplares de *Cabildo* de 1944.

⁸⁰ Nótese la coincidencia con la columna de Julián Aguirre en *El Hogar* (1920-1924). Para más datos, véase: Mansilla, Silvina (2012). “Julián Aguirre y la convalidación, pp. 137-164.

⁸¹ Corrado, Omar (2013). “Música en el peronismo clásico...”, p. 22. El periódico mencionado se titula: *El Argentino*, publicado diariamente en La Plata entre 1906 y 1966.

⁸² Corrado, Omar (2013). “Música en el peronismo ...”, p. 23.

⁸³ Archivo Carlos Manso: Fotografía (fragmento) del Programa de mano del estreno de *Vidala* (Teatro Colón de Buenos Aires, 23 noviembre, 1946). Agradezco la reproducción brindada por Mariana Signorelli.

La biografía y trayectoria profesional de Ana exceden este trabajo y merecen un estudio mayor⁸⁴. Me pregunto nuevamente por las tradiciones discursivas que las mujeres que ejercieron la crítica musical en las décadas de 1930 y 1940 retomaron. En el caso de Serrano Redonnet su labor como compositora y directora de orquesta la ubicaba en una posición legitimada para ejercer la crítica musical profesional. Vemos en sus textos la promoción de una “música nacional” que contribuye a la formación del gusto y del llamado nacionalismo musical como estética hegemónica, en el marco de un nacionalismo político y cultural que lo sostiene. En el verano de 1944 *La semana musical* apareció irregularmente en la sección central de *Cabildo* –entre editoriales políticos y notas de opinión– firmada por “Anita”, diminutivo de uso común para las mujeres de la élite porteña, asociado a rasgos de infantilización, cuando aún dependían legalmente de sus padres o maridos. Desde su descanso veraniego en una provincia del centro del país, Ana publicó varias notas en las que reconocemos algunos de los tópicos mencionados, con una prosa colmada de imágenes visuales, sonoras y adjetivaciones:

Córdoba no demuestra a “prima facie” lo que su alma atesora. El espíritu de sus hijos permanece en lo más recóndito de su ser, igual que los helechos de multiforme verde escondidos en las riberas del Suquía, crecido y altanero de espuma sonora como nunca pude sorprenderlo antes. Hay que llegar hasta lo más íntimo del cordobés para saber por qué es tan accesible –aún el profano– a las más *puras manifestaciones de la música universal*. Quien lo ha visto como yo, anoche, escuchar con recogimiento el programa ejecutado por la Orquesta Sinfónica Provincial bajo la dirección del maestro Teodoro Fuchs, sabe cuál es su verdad espiritual⁸⁵.

El párrafo introductorio de la crónica del concierto ya conjuga la idea de una idiosincrasia provinciana asociada a la espiritualidad y su recepción de una “música universal”, que remite a una tradición aún más inobjetable: la “clásica” occidental, desde el arte griego hasta el presente. En el mismo sentido, las obras que se ejecutan son producto de los “grandes maestros”:

Es que no hay nada que difunda más acertadamente las producciones de los *grandes maestros de la música* que ésta de las audiciones al aire libre, tan popularizadas ahora y “argentinizadas” también por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Pareciera que las notas de las partituras enjundiosas ganaran en vuelo al oírse en recintos abiertos como el que nos ocupa. ¡No en vano los griegos hacían del campo su escenario más propicio!⁸⁶.

La crónica continúa con un lenguaje técnico preciso, riguroso, que muestra el conocimiento que Ana tiene tanto del repertorio como de los cánones de interpretación que se consideran valiosos en la época. Se reconocen en su escritura los dos aspectos del análisis que aparecen en la crítica musical anterior y contemporánea a la de Serrano Redonnet: por un lado, “el exterior”, que refiere a los elementos del lenguaje de las obras y su ejecución, y

⁸⁴ Para más datos, véase: Signorelli, Mariana (2022). “Los *ballets* con músicas ...”, pp. 143-185; García Acevedo, Mario (1963). **La música argentina contemporánea**. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas; Mondolo, Ana María (2009). “Ana Serrano Redonnet, catálogo”. **Historia General del Arte en la Argentina, Vol. IX**. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, pp. 215-216, entre otros.

⁸⁵ *Cabildo*, III/486 (9 febrero, 1944), s/p. El énfasis es propio de la autora.

⁸⁶ *Cabildo*, III/486 (9 febrero, 1944), s/p. Se observa otro tópico: el uso de “argentinizadas” para referirse a una práctica de la ciudad de Buenos Aires como metonimia de la nación argentina en su totalidad. El énfasis es nuestro.

por otro, el “interior”, que toma en cuenta aspectos filosóficos, trascendentales o emocionales que la obra “transmite”⁸⁷.

Tengo que decir que el conductor superó a la orquesta. Fuchs es un músico de formación europea y de amplia cultura, por ende, batuta persuasiva es la suya y poética calidad la de su emoción. Evidenció conocimiento pleno de las estéticas y de los estilos y si solo fuera más sobrio en el movimiento sería un jefe de orquesta completo⁸⁸.

En el párrafo siguiente, la crítica se hace más precisa para comentar sobre la sonoridad de la orquesta y no duda en mencionar aspectos negativos, resaltando que su único fin es que sean atendidos y mejorados:

La masa sonora oficial de la provincia, en cambio, presenta altibajos entre sus componentes. La “madera” es apropiada, sobre todo, en los atriles de “oboe 1ro” y “fagot”; los metales solo discretos; la cuerda –violines primeros y segundos– carece de vibración, de fogosidad; no así “violas” y “cellos” cuyo desempeño es suficiente. Una renovación integral de los elementos que la forman redundaría en beneficio no solo del ajuste –resentido en no pocos pasajes de Mozart– sino que proporcionaría la oportunidad de actuar a más de un artista joven y bien dotado que no puede hacerlo mientras existan –como en algunos organismos porteños– “jubilaciones” artísticas⁸⁹.

Una temática novedosa en los textos de Serrano Redonnet es el tratamiento de la radiofonía –medio de centralidad absoluta hacia la mitad de la década de 1940–⁹⁰ sobre el que no tiene reparos en expresar todas sus críticas y valoraciones negativas en relación con lo que considera un atentado a las tradiciones y a la conservación de las músicas del pasado, principalmente rural.

La radiotelefonía cordobesa. En regiones apartadas de la serranía cordobesa es donde se advierte realmente el poder extraordinario de la telefonía: positivo y negativo. Curiosa comprobación: solo tres ondas porteñas de las llamadas “mayores” –por su publicidad– “entran” en el dial, y eso, por conducto de las emisoras locales que conectan en determinadas horas principales. (...) Por eso, y por falta de dirección competente los programas son en verdad de paupérrima esencia: imitaciones fieles de los bonaerenses; audiciones de “cine” consabidas; y todavía: “comentaristas de modas”, orquestas tiples que nada deben a la musicalidad; y “folkloristas” sin “folklore” con todos los “amaneramientos”, “anacronismos” y falta de respeto por lo autóctono⁹¹.

El texto continúa afirmando que la provincia no encuentra en este medio –el radiofónico– la resonancia que merece su pasado “histórico” y su “presente progresista” y que las figuras de la música locales no se acercan a las emisoras locales porque no son

⁸⁷ Wolkowicz (2018). “Identidades en construcción ...”, pp. 95-97.

⁸⁸ *Cabildo*, III/486 (9 febrero, 1944), s/p.

⁸⁹ *Cabildo*, III/486 (9 febrero, 1944), s/p.

⁹⁰ Para más datos, véase: Karush, Matthew B. (2013). **Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)**. Buenos Aires: Ariel; Matallana, Andrea (2006). **Locos por la radio: una historia social de la radiofonía en la Argentina (1923-1947)**. Buenos Aires: Prometeo; Ulanovsky, Carlos (2011). **Días de radio (1920-1959)**. Buenos Aires: Emecé; entre otros.

⁹¹ *Cabildo*, III/490 (13 febrero, 1944), *La semana musical*, p. 9. El entrecomiado está en el original.

fotogénicas ni tienen anécdotas pintorescas para contar. Avanzada la nota reclama fuertemente por la ausencia de los valores del arte local, “nativo”:

El arte nativo brilla por su ausencia. Aquí, en Córdoba, donde antaño se entonaban “tristes”, “estilos”, “cifras”, “endechas”, “serenatas” y “gatos” padecemos (...) todo género de expresiones ajenas al medio y por si eso fuera poco no existen prejuicios para adoptarlas⁹².

Durante la primera mitad de la década de 1940, lo nacional es un tema central de los discursos que circulan en la prensa general y, para el caso particular de los textos de Serrano Redonnet, está fuertemente asociado a las músicas rurales, retomando y fortaleciendo la pregunta que giraba acerca de un “arte argentino” en la crítica cultural y musical de décadas anteriores⁹³. Por último, en el apartado que refiere al presente de la radiofonía en Buenos Aires y en el medio local cordobés, redobla su militancia por la añoranza del pasado musical, asocia sus valores con los de la construcción de la nación y reclama para el futuro la sanción de normas que regulen y “depuren” las programaciones de radio para “salvaguarda del idioma, de las costumbres, del buen gusto y de la cultura en general”:

Desde el estilo *El cuervo* hasta el *Triste de Facundo* atribuido a Quiroga (Facundo), tocador de guitarra avezado pasando por toda esa música que originaba la métrica de “décimas”, ¿dónde ha quedado eso? En el recuerdo. En los anaquelés de los archivos, no es voz viva que circula como agua caudalosa por el presente. Por eso el espíritu de quien ama estos cantares se atribula. Porque sabe que en la emoción de su acento está el alma de la nación misma... y que la radiodifusión no tiene en cuenta semejante concepto. Y si no hace arte ni hace patria ¿para qué existe?⁹⁴.

Sin duda, la confluencia de un estilo literario, poético y colmado de imágenes no minimiza los contenidos de la crítica musical –y cultural– asociados a ideas de raza, identidad, pureza, erudición y tradiciones que se pretenden inamovibles.

El 3 de abril de 1944, Ana publicó su columna con el subtítulo *La música de América*. Afirma que el Nuevo Mundo –refiriéndose a América en su totalidad– tiene su lenguaje sonoro propio, aunque la técnica común es europea⁹⁵. Se reconoce uno de los tópicos que Wolkowicz identifica en la crítica musical de la década de 1930, en particular en los textos de Gastón Talamón, pero que viene de décadas anteriores: la idea de un estilo “americanista” que puede ser “universal”. En otras palabras, que las obras musicales se basen en el “arte europeo” pero que no lo imiten, sino que, a partir de materiales musicales locales, se “eleven”. Nuevamente, la asociación de creación, autenticidad, lo local y lo universal, en la construcción de “lo nacional” y “lo americano”⁹⁶.

⁹² *Cabildo*, III/490 (13 febrero, 1944), *La semana musical*, p. 9. El entrecerrillado está en el original.

⁹³ Corrado (2010). **Música y modernidad** ..., pp. 21-69.

⁹⁴ *Cabildo*. III/490 (13 febrero, 1944), *La semana musical*, p. 9. El entrecerrillado está en el original.

⁹⁵ Se impone la asociación con la frase de Alberto Williams, acerca de su propia obra *El rancho abandonado* de 1890, en la que expresa que la técnica se la dio Francia y la inspiración, los payadores de Juárez (pueblo de la región pampeana, en la provincia de Buenos Aires). Para más datos, véase: Plesch, Melanie (1992). “El rancho abandonado de Alberto Williams: una reflexión en torno a los comienzos del nacionalismo musical argentino”. Jornadas del 5º Centenario del Descubrimiento de América. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, pp. 196–202.

⁹⁶ Wolkowicz (2018). “Identidades en construcción ...”, pp. 97-101.

La música de América. El Nuevo Mundo tiene su música. Sin prescindir de la técnica europea, común a todos los pueblos, posee lenguaje sonoro propio. En ella está latente el canto racial como levadura de grandes obras, modelo de “forma” arquitectónica. Tres corrientes presiden su fecundo río sonoro: 1) el canto de los campos 2) el canto llevado a la estilización 3) el canto transformado por elaboración científica en obra de arte. Vigorosos creadores han aportado a la formación espiritual de ambos continentes. Compositores que han adquirido en fuentes diversas la afinación de su instrumento. Pero que han tratado –casi todos– de ampararse en los temas de raigambre autóctona, como materia inspiradora, *al efecto de realizar sobre ésta la base de un arte nacional que pueda convertirse en universal*⁹⁷.

Ana expresa que no es su intención hacer una cronología, sino que citará a los autores que vengan a su memoria. Incluye la lista completa de los compositores que aparecen en diccionarios y libros de historia de la música argentina: desde Amancio Alcorta, Juan Pedro Esnaola, Arturo Berutti y Francisco Hargreaves, en el siglo XIX, hasta Arturo Berutti con su ópera *Pampa*, de la que expresa que, pese a todas las críticas, coloca por primera vez al “gaucho” en un escenario lírico. Dedica un extenso párrafo a Alberto Williams mencionando que sus composiciones marcan una etapa importante de la producción nacional, destacando sus sinfonías, sus ensayos sobre incaísmo, sus *Milongas y Vidalita*. A Julián Aguirre lo ubica iniciando una “falange de estilistas” junto con Pascual de Rogatis, Constantino Gaito, Carlos López Buchardo, José Torre Bertucci, José André, Ricardo Rodríguez, Athos Palma, Floro Ugarte, Gilardo Gilardi, entre otros. Destaca a Felipe Boero como el autor de *El matrero*, “nuestra ópera más popular” junto con Vicente Forte, Juan Bautista Massa, Héctor Panizza, Celestino Piaggio, los hermanos Castro y “los jóvenes” Juan Carlos Paz, Carlos Suffern, Juan Francisco Giacobbe, Pedro Valenti Costa, Antonio de Raco y Roberto García Morillo, entre otros⁹⁸. Como afirma Corrado: “Omnipresente y silencioso, el canon emerge cada vez que la tensión entre pasado y futuro requiere interrogar de nuevo la trama en que transcurre el presente”⁹⁹. En el artículo, “los creadores” de música de América son excluyentemente varones y Serrano Redonnet no menciona a ninguna compositora, antecesora o contemporánea. Para la década de 1940 la producción de las compositoras era numerosa, sus obras se estrenaban, ganaban premios y se publicaban, aunque en menor medida¹⁰⁰. Asimismo, Serrano Redonnet participó en el *Primer Salón Femenino* de 1942 al que nos referimos en el estudio de la sección “Música e intérpretes”, firmada por Calcagno.

Si formulamos la pregunta sobre si “Anita” promovió el nacionalismo musical y, en particular, consideró las obras de sus colegas contemporáneas que se inscribían en dicha estética, observamos una imposibilidad de ver la creación de otras mujeres e incluso la suya. Para el imaginario heredado, la tarea de componer es masculina y la creación femenina aún no tiene espacio en ese relato. La musicología feminista observa que la creación de las

⁹⁷ *Cabildo*, III/540 (3 abril, 1944), p. 7. El énfasis es propio de la autora.

⁹⁸ El artículo mencionado amerita un estudio específico ya que incluye a compositores de Brasil, México, Perú, Bolivia, Chile y Estados Unidos, lo que ofrece un panorama de la composición canónica en el continente, a principios de la década de 1940.

⁹⁹ Corrado, Omar (2005). “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología*, (5-6), pp. 17- 44. <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/183>.

¹⁰⁰ Dezillio, Romina (2017). “Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina”. Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. III Coloquio de Ibermúsicas sobre investigación musical. Juan Pablo González (coordinador), Santiago, Chile. https://segib.org/wp-content/uploads/2024/07/Libro_de_Actas_3-Coloquio_de_Investigación_Musical.pdf.

mujeres representa la “otredad” y que la dificultad reside en no reconocer genealogías ni filiaciones que permitan “mirarse en el espejo”¹⁰¹. Finalmente, sobre las estrategias discursivas que revelan una “escritura femenina”, no asociada a un sentido esencialista sino como escritura insurrecta, disidente o contrahegemónica en el sentido que lo plantean las autoras que mencionamos inicialmente¹⁰², podemos decir que, en la escritura de Serrano Redonnet, lo insurrecto no reside en el contenido sino en una escritura literaria, poética, colmada de imágenes, que resulta novedosa para las crónicas sobre música hacia la década de 1940.

3.2. Ir y venir: temporadas líricas en “el Colón” y “el Argentino”

Azucena Panizza Lanteri, cantante lírica residente en La Plata hacia la segunda mitad de la década de 1940, escribió crónicas musicales en *El Argentino* de la misma ciudad comentando las temporadas del Teatro Colón y del Teatro Argentino de la capital bonaerense¹⁰³. Entre julio y diciembre de 1946 aparecen varias notas firmadas por Azucena dedicadas a las funciones de ópera de ambos teatros, aunque también reseñó conciertos sinfónicos y de solistas nacionales e internacionales que actuaban en ambas ciudades. El periódico dedicaba un espacio importante a la música “de conciertos” anticipando la agenda de lo que se ofrecía diariamente, y comentando, *a posteriori*, los estrenos. Las notas firmadas son pocas en relación con el total de lo publicado, pero podemos inferir que Panizza Lanteri redactaba la mayor parte de los textos.

Imagen 3. Azucena Panizza Lanteri



Fuente: *El Argentino*¹⁰⁴

¹⁰¹ Ramos López (2003). **Feminismo y música...**; Ramos López (2010). “Luces y sombras en los estudios, pp. 7-25; Ramos López (2013). “Una historia particular de la música ...”, pp. 207-223.

¹⁰² Cixous (1995). **La risa de ...**, p. 61; Ananías (2020a). “No todos los días aparece ...”, pp. 190-220; Ananías (2020b). “Alabar a los enemigos y maldecir ...”, pp. 151-173; Ananías (2021). **Crítica musical femenina...**

¹⁰³ Hasta la fecha, no contamos con otros datos biográficos. Sabemos que estudió y se graduó en el Conservatorio Santa Cecilia de La Plata, institución fundada en 1896 y en actividad hacia 1950.

¹⁰⁴ *El Argentino* (20 diciembre de 1946).

Repasamos con atención algunas de las aparecidas en la segunda mitad de 1946. El 4 de agosto comenta el estreno de *Pablo y Virginia*, la ópera de la compositora argentina María Isabel Curubeto Godoy, con libreto de Giuseppe Adami y Renato Simone, basada en la novela homónima de Bernardin Saint Pierre, en el Teatro Colón de Buenos Aires¹⁰⁵. La crónica describe en detalle las características de la dramaturgia, la actuación del director Ferrucio Calusio y con especial atención, la interpretación de las y los cantantes, en sus aspectos técnicos e interpretativos:

La soprano Isabel Marengo animó el personaje en las difíciles partes con técnica vocal y su maestría escénica. A su lado se lucieron el tenor José Soler en el Pablo, Marcelo Urizar en el Misionero y la contralto Zaira Negroni en Margarita. El bajo Horacio González Alisedo muy correcto en su corto papel del Gobernador y sin desentonar el resto del cuadro¹⁰⁶.

Además de valorar la puesta en escena, el movimiento actoral y la escenografía, incluye comentarios acerca de la recepción del público hacia la obra, los intérpretes y la compositora. Si bien el lenguaje que usa para el análisis musical es muy preciso, al mismo tiempo su prosa recurre a adjetivaciones, imágenes visuales, literarias, afectos y emociones:

Allí es donde la musicalidad se supera y llega al público que aplaude sin reatos, fragorosamente. La autora debió salir a escena con los intérpretes, al final del segundo acto y al caer la cortina final. Cabe señalar que el palco escénico fue cubierto de flores por damas de palcos y plateas, en esos instantes¹⁰⁷.

En el número del 19 de noviembre de 1946, las notas sobre las actividades musicales y culturales son extensas¹⁰⁸. Azucena firma “Grandes intérpretes del piano brindaron magníficos recitales” en la que comenta la finalización de la temporada del Teatro Colón:

Podría afirmarse que el eco de la misma ha llegado a las grandes ciudades argentinas, ya sea en forma dispersa o en verdaderas embajadas: cantantes, concertistas, coro y cuerpos de baile, poniendo en su actuación una nota brillante. Dada la multiplicidad del tema solo nos ocuparemos ahora de los grandes intérpretes del piano, porque el año ha sido pródigo en visitas de figuras de relieve, hasta el punto de que se ha llegado a expresar que “1946 fue el año de notables intérpretes del teclado”. En el palco escénico del Colón, al reaparecer Claudio Arrau y Brailowsky, y al debutar Kapell, acapararon largamente la emoción popular. De cada uno de esos grandes pianistas, y además de otras dos exquisitas intérpretes, compatriotas

¹⁰⁵ Para más datos sobre la compositora, la ópera y todas las circunstancias de su estreno, véase: Dezillio, Romina (2013). “María Isabel Curubeto Godoy y su ópera *Pablo y Virginia*: Una consagración personal, pública y política”. XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Federico Sammartino, Clarisa Pedroti y Fernanda Escalante (editores.). <https://www.aamusicologia.ar/wp-content/uploads/2017/06/Ver-10-final.pdf>, pp. 105-118.

¹⁰⁶ *El Argentino* (04 agosto, 1946), s/p.

¹⁰⁷ *El Argentino* (04 agosto, 1946), s/p.

¹⁰⁸ Fecha significativa en la ciudad de La Plata en la que se conmemora el Aniversario de su Fundación en 1882, como parte del proyecto diseñado por Dardo Rocha que crea la ciudad capital del territorio bonaerense a partir de la federalización de la ciudad de Buenos Aires como capital de todo el territorio argentino, en 1880. Existe abundante bibliografía sobre el tema.

nuestras por más señas, *Lía Cimiglia y Marisa Regules*, analizaremos en resumen sus actuaciones¹⁰⁹.

Si bien el texto de Panizza Lanteri no refiere a tópicos con relación a las obras y sus afiliaciones “nacionales” o “universales” ya que está centrado en el comentario sobre los intérpretes, se ocupa de aspectos técnicos e interpretativos. Cabe destacar la visibilidad que otorga y la valoración que hace de las pianistas argentinas, en el mismo espacio en que menciona a pianistas consagrados de la escena internacional para esos años. Se extiende particularmente en comentar la actuación de Marisa Regules:

Una gran expectativa, y un teatro lleno, recibieron a la artista argentina Marisa Regules, quien se presentaba acompañada con el maestro Héctor Panizza. Se abrió el acto con el *Concierto de Rachmaninoff en re menor N 3*. Difícil es salir airoso con esta composición, pero Marisa Regules lo consiguió, haciendo gala de una técnica admirable, con estilo y gran interpretación. Fue muy aclamada por el público, y se la ovacionó con un entusiasmo poco común. En la segunda audición interpretó obras de Mozart, de Schumann y Scarlatti, alcanzando nuevos triunfos. Con el cuarteto Lener fue solista. Un variado e interesante concierto que nos hizo escuchar ganó nuevos aplausos¹¹⁰.

En otro apartado de la sección, realza las virtudes de la pianista argentina en su actuación en la escena internacional:

Aclamada por el público norteamericano, se prestó a ofrecernos recitales, que resultaron magníficos. *Se dice de ella: es musical, inteligente, comprensiva, posee técnica precisa y pulida, traduce con claridad y riquezas de matices, y ocupa un lugar de preferencia entre los grandes pianistas*. En su retorno, tras cinco años de ausencia, mucho y bien se ha comentado de esta intérprete por los musicólogos del extranjero. En el gran coliseo fue aclamada por el público. Gustó en las composiciones españolas y de diversos autores que interpretara. En definitiva, dijo un crítico “ella toca con el fuego y vehemencia de un genio”. Estas expresiones comprendían todo lo que puede afirmarse de esa revelación que es nuestra compatriota en el teclado¹¹¹.

Desconocemos quienes son los musicólogos extranjeros y el crítico local a los que Azucena refiere sin nombrarlos, pero, llama la atención, que valide su propia tarea crítica y sus apreciaciones con el criterio de autoridad emitido por otros críticos, hombres. En este sentido resulta similar a la estrategia usada por Elsa Calcagno en la valoración y legitimación del *Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina* incluyendo el texto valorativo de Gastón Talamón en su propia columna en *La Mujer. Revista argentina para el hogar*, en el número de setiembre de 1942¹¹². En notas del 23 y 26 de noviembre del mismo año comenta el ensayo general y el estreno de *Vidala*, la obra para orquesta, coro, bailarines solistas y cuerpo de baile de Ana Serrano Redonnet estrenada en el Teatro Colón, a la que le

¹⁰⁹ *El Argentino* (19 noviembre, 1946), s/p. El énfasis es propio de la autora.

¹¹⁰ *El Argentino* (19 noviembre, 1946), s/p.

¹¹¹ *El Argentino* (19 noviembre, 1946), s/p. El énfasis es propio de la autora.

¹¹² Para más datos sobre el concierto y la estrategia de validación mencionada, véase: Lobato (2022a). “Mujeres en escena …”, pp. 103-141.

dedica gran espacio y valoración¹¹³. El título de la crónica previa al estreno destaca que la obra tiende a la mayor jerarquía del arte escénico y musical, constituyendo un nuevo tipo de espectáculo. Nuevamente, con una prosa llena de imágenes:

(...) se construyeron los pasajes históricos y costumbristas, para que lleguen agradablemente al espectador, acariciando el oído, sin olvidar el campo visual, pleno de intervenciones coreográficas y estilizadamente plásticas. La masa coral y cuerpo de baile tiene una labor intensa y digna. Este es el breve resumen de lo visto y oído en *Vidala* antes de su estreno¹¹⁴.

La nota posterior al estreno abunda en datos de todos los participantes en la creación de la obra –además de la compositora–, la descripción de las escenas, las danzas, la escenografía, el coro de niños y dedica comentarios, con gran especificidad técnica, a cada uno de las y los cantantes, lo que revela su formación y desempeño como cantante lírica en actividad en las temporadas del Teatro Colón y del Teatro Argentino. Como síntesis de su mirada hacia las músicas locales, el espacio asignado a una compositora contemporánea y su estilo de escritura vale el siguiente fragmento:

La compositora, llevada por el entusiasmo que siente hacia nuestra música, tan rica en matices melódicos, nos ha querido demostrar con su sencillez de estilo su capacidad de sentimiento para adentrarse en nuestra sensibilidad tan adicta a otra clase de manifestaciones artísticas, o *transportándonos con este motivo inspirado en los viejos ritmos de nuestro folklore indio y criollo*¹¹⁵.

Acerca de las temáticas que ya estaban presentes en la crítica musical de décadas anteriores a Panizza Lanteri, se reconoce su atención a las músicas “locales” frente a las “universales” aunque el foco de sus comentarios esté puesto en el repertorio central europeo, ya que su tarea principal es reseñar las temporadas de los dos teatros líricos argentinos más importantes. En sus textos se observa el análisis técnico e interpretativo –aunque ya no los mencione como “exterior” e “interior”¹¹⁶ ejercidos con conocimiento riguroso del lenguaje y de las tradiciones interpretativas. Sobre la pregunta acerca de la visibilización de las mujeres músicas contemporáneas, el espacio y la valoración que les asigna es destacado. Resta ahondar en el resto de sus crónicas y en las páginas no firmadas que puedan ser de su autoría, con el fin de identificar huellas de una posible “escritura femenina”, a partir de su prosa colmada de imágenes literarias, visuales y afectivas. Como afirma Hélène Cixous en *La risa de la medusa* un texto “femenino” no puede no ser más que subversivo y agrega que es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura nueva, insurrecta, lo que le permitirá llevar a cabo las rupturas y transformaciones en su historia¹¹⁷.

4. Otras palabras, otras preguntas

El estudio de las críticas musicales escritas por Elsa Calcagno, Ana Serrano Redonnet y Azucena Panizza Lanteri en la prensa argentina entre 1930 y 1950, en particular en medios de Buenos Aires y La Plata, se propone aportar a la reconstrucción del mapa de la crítica

¹¹³ *El Argentino* (23 noviembre, 1946), p. 7; *El Argentino* (26 noviembre, 1946), s/p. Para más datos sobre Ana Serrano Redonnet, el estreno de *Vidala*, las características de la obra y su puesta en escena, véase: Signorelli (2022). “Los ballets con músicas de compositoras...”, pp. 143-185.

¹¹⁴ *El Argentino* (23 noviembre, 1946), p. 7.

¹¹⁵ *El Argentino* (26 noviembre, 1946), s/p.

¹¹⁶ Wolkowicz (2018). “Identidades en construcción ...”.

¹¹⁷ Cixous (1995). *La risa de ...*, p. 61.

musical en nuestro medio que incluya a las y los sujetos que ejercieron dicha tarea. En primer lugar, se contextualizó la prensa cultural en la conformación de debates sobre modernidad, lo nacional y lo universal, el canon estético y musical y la conformación del nacionalismo musical argentino, a partir de sólidas investigaciones previas sobre publicaciones centrales de la época y las contribuciones de críticos como Julián Aguirre y Gastón Talamón.

La tarea de leer con detenimiento los textos escritos por Calcagno, Serrano Redonnet y Panizza Lanteri, atender a sus modos de escritura, a las estrategias que utilizaron para insertarse en los debates de su contemporaneidad, no solo musicales sino culturales, políticos e ideológicos, permite construir nuevos relatos sobre la historia de la música en Argentina. En el caso de Elsa Calcagno, su sección “Música e intérpretes” en *La Mujer* (1939-1943) mostró filiación con los debates sobre “música nacional” y “música universal”, las ideas sobre una estética “americanista” en relación con el canon europeo central y dedicó un espacio importante a intérpretes y compositoras, con la organización del *Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina* (1942). Ana Serrano Redonnet, en su columna *La semana musical en Cabildo* –en la década de 1940– combinó una prosa poética con una crítica rigurosa, abogó fuertemente por un nacionalismo musical ligado a tradiciones rurales y a ideas de pureza y autenticidad, y opinó sobre la radiofonía como un medio amenazante de los valores que promovía. Aunque ella era una compositora en plena actividad, omitió mencionar a otras compositoras coetáneas y a sí misma, en la genealogía de compositores argentinos que publicó. Por último, Azucena Panizza Lanteri, en sus crónicas en *El Argentino* (1946) valoró a intérpretes nacionales e internacionales, destacó a mujeres músicas en el ámbito de la interpretación y otorgó un lugar destacado a compositoras contemporáneas como María Isabel Curubeto Godoy y la misma Ana Serrano Redonnet. Aunque compartieron estrategias discursivas con sus colegas varones, introdujeron particularidades, entre ellas: la mayor visibilidad a intérpretes y compositoras, la inclusión de repertorios no habituales en la crítica especializada –entre ellos, los dedicados a la infancia, al ámbito escolar, a la actividad coral, entre otros– y lo hicieron con estilos de escritura que incorporaron recursos poéticos y afectivos.

Estudiar los textos escritos por mujeres desde la crítica feminista permite preguntarnos por una “escritura femenina” entendida como disidente o contrahegemónica. Asimismo, detectamos tensiones: mientras algunas autoras reforzaron el canon y el nacionalismo musical hegemónico, otras incluyeron otros relatos. Nos proponemos seguir reconstruyendo el mapa de la crítica musical en Argentina para comprender la trama de legitimaciones, exclusiones y escrituras insurrectas que la atraviesan. Las preguntas quedan abiertas para seguir narrando otras historias.

Bibliografía

Ananías, Nayive (2020a). “No todos los días aparece, en el mundo, una mujer bonita que sepa escribir: consonancias y disonancias en la prensa musical brasileña (1896-1960)”. *Neuma. Revista de Música y Docencia Musical*, 2, pp. 190-220. <https://doi.org/10.4067/S0719-53892020000200190>

Ananías, Nayive (2020b). “Alabar a los enemigos y maldecir a los amigos: una aproximación a la crítica musical femenina en el Brasil de la primera mitad del siglo XX”, *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*, 9(1), pp. 151-173. <https://doi.org/10.25160/bjbs.v9i1.119947>

Lobato, Silvia. (2025). Mujeres y crítica musical en la prensa periódica de buenos aires y la plata (1930-1950), *Revista Neuma*, 2, pp. 93-126

Ananías, Nayive (2021). *Crítica musical femenina en Brasil (1896-1960)*. Tesis para optar por el grado de Doctora en Artes con mención en Música, Pontificia Universidad Católica de Chile.

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

Cabildo, III/486 (9 febrero, 1944).

Cabildo, III/490, *La semana musical* (13 febrero, 1944).

Cabildo, III/540 (3 abril, 1944).

Calado, Marina (2011). *Francine Benoît e a cultura musical em Portugal: estudo das críticas e crónicas publicadas entre 1920's e 1950*. Tesis para optar por el grado de *Mestrado em Ciências Musicais, especialização em Musicologia Histórica*, Universidade Nova de Lisboa.

Calado, Marina (2024). “Para um perfil da crítica musical em Portugal: mulheres que escrevem sobre música”. I Encuentro Internacional del Grupo de Trabajo “Música y Periódicos”, ARLAC/IMS. Universidad Nacional de San Juan, San Juan, Argentina. <https://youtu.be/WprByme2MjU?si=QBiBN3kTZ6bilfg4>

Calado, Marina (2025). *Problemáticas e poderes da crítica musical no quotidiano lisboeta de 1926 a 1945*. Tesis para optar por el grado de *Doutoramento em Ciências Musicais Históricas*, Universidade Nova de Lisboa. <https://run.unl.pt/handle/10362/180988>

Carrascosa, Flavia (2016). “Preludios de mujeres: abordaje comparativo del empleo de la forma en la obra de Elsa Calcagno y Lía Cimiglia Espinosa”. Semana de la Música y la Musicología. El piano, historia, didáctica e interpretación.: Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, Argentina. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1269>

Carrascosa, Flavia (2018). “Análisis de la música infantil de la compositora Elsa Calcagno y su inclusión en el repertorio de la asignatura Piano Complementario”. IV Jornadas de Comunicación de Proyectos de Investigación y de Creación del Gabinete de Estudios Musicales. En adhesión a la Reforma Universitaria. Graciela Musri (editora). Universidad Nacional de San Juan, San Juan, Argentina, pp. 120-127. <https://www.iem.ffha.unsj.edu.ar/pdf%20IV%20Jornadas%20-%20Actas%20GEM.pdf>

Cascudo, Teresa (2017). “Periodismo, prensa y música: recetas para una ensalada musicológica contemporánea”, *Anais do I Simpósio Internacional Música e crítica: lembrança aos 80 anos do falecimento de Oscar Guanabarino*. Luiz Guilherme Goldberg (editor). Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, pp. 27-43. <https://wp.ufpel.edu.br/criticamusical/files/2019/02/Anais-I-SIMC.pdf>

Lobato, Silvia. (2025). Mujeres y crítica musical en la prensa periódica de buenos aires y la plata (1930-1950), *Revista Neuma*, 2, pp. 93-126

Chávez, Manuela (2020). “La actividad de Brígida Frías como musicógrafa: sus columnas en *El Hogar*”. Actas de las IV Jornadas del Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino”. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. [http://eventosacademicos.filо.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2020/paper/viewFile/5266/3132_\(PDF\)](http://eventosacademicos.filو.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2020/paper/viewFile/5266/3132_(PDF))

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

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

Corrado, Omar (2005). “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología*, (5-6), pp. 17- 44. <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/183>

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

Corrado, Omar (2013). “Música en el peronismo clásico: variaciones sobre (una) *Vidala* (1946)”, *Música e Investigación* (21), pp. 19-54.

Dezillio, Romina (2013). “María Isabel Curubeto Godoy y su ópera *Pablo y Virginia*: Una consagración personal, pública y política”. XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Federico Sammartino, Clarisa Pedrotti y Fernanda Escalante (editores), Córdoba, Argentina. pp. 105-118. <https://www.aamusicologia.ar/wp-content/uploads/2017/06/Ver-10-final.pdf>

Dezillio, Romina (2017). “Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina”. Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. III Coloquio de Ibermúsicas sobre investigación musical. Juan Pablo González (coordinador), Santiago, Chile. https://segib.org/wp-content/uploads/2024/07/Libro_de_Actas_3-Coloquio_de_Investigación_Musical.pdf

Donozo, Leandro (2006). **Diccionario bibliográfico de la música argentina y de la música en la Argentina**. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Donozo, Leandro (2012). “Once conclusiones provisorias sobre las revistas de música”, **Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina**. Silvina Luz Mansilla (directora). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 13-20.

El Argentino (04 agosto, 1946).

El Argentino (19 noviembre, 1946).

Lobato, Silvia. (2025). Mujeres y crítica musical en la prensa periódica de buenos aires y la plata (1930-1950), *Revista Neuma*, 2, pp. 93-126

El Argentino (23 noviembre, 1946).

El Argentino (26 noviembre, 1946).

El Argentino (20 diciembre de 1946).

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

García Acevedo, Mario (1963). **La música argentina contemporánea.** Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

García, Luisina (2023). “Julián Aguirre como crítico musical en la revista *Ideas* (1903-1905)”, Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Gloster, Silvia (2019). “Música en la Revista *Fray Mocho* (1912-1932)”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 2(33), pp. 31-71.

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

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

La Mujer, IV/38 (agosto, 1939).

La Mujer, IV/39 (setiembre, 1939).

La Mujer, Revista Argentina para el Hogar, IV/40 (octubre, 1939).

La Mujer, Revista Argentina para el Hogar, IV/41 (noviembre, 1939).

La Mujer, Revista Argentina para el Hogar, IV/42 (diciembre, 1939).

La Mujer, Revista Argentina para el Hogar, IV/44 (febrero, 1940).

La Mujer, Revista Argentina para el Hogar, IV/45 (marzo, 1940).

La Mujer, Revista Argentina para el Hogar, IV/47 (mayo, 1940).

La Mujer, Revista Argentina para el Hogar, VII/68 (febrero, 1942).

La Mujer, Revista Argentina para el Hogar, VIII/76 (septiembre, 1942).

Lobato, Silvia. (2025). Mujeres y crítica musical en la prensa periódica de buenos aires y la plata (1930-1950), *Revista Neuma*, 2, pp. 93-126

Lobato, Silvia (2012). “El mundo femenino y la música en los medios masivos a través de las páginas de *La Mujer. Revista Argentina para el Hogar* (1935-1943)”, **Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina**. Silvina Luz Mansilla (directora). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 297-232.

Lobato, Silvia (2022a). “Mujeres en escena: crítica musical y creación femenina en la prensa periódica de Buenos Aires (1939-1943)”. *Música e investigación*, (30), pp. 103-141.

Lobato, Silvia (2022b). “Palabras de mujeres en la crítica musical de Buenos Aires (1935 – 1945)”. Congreso ARLAC/IMS: Baeza, Jaén, España. <https://arlac.musicology.org/congresos/v-congreso/>

Lobato, Silvia (2023). *Mujeres, música e imágenes. Representación de prácticas musicales en La Mujer. Revista argentina para el hogar (1935-1943)*. Tesis para optar el grado de Magíster en Arte Latinoamericano, Universidad Nacional de Cuyo. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/21036/tesis-lobato-beatriz-silvia.pdf

Lobato, Silvia (2024). “Música y palabras de mujeres en la prensa periódica de Buenos Aires (1930 – 1950)”. I Encuentro Internacional del Grupo de Trabajo “Música y Periódicos”, Instituto de Estudios Musicales, Universidad Nacional de San Juan, San Juan, Argentina. <https://youtu.be/WprByme2MjU?si=PjTB8svZsGHRkEbk>.

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

Mansilla, Silvina Luz (2001). “A una mujer... de Elsa Calcagno: una contribución musical a la maquinaria propagandística del peronismo”. *Revista Argentina de Musicología*, (2), pp. 97-113.

Mansilla, Silvina Luz (2005). “Mujeres, nacionalismo musical y educación. Bases heurísticas para una historia sociocultural de la música argentina. Elsa Calcagno y Ana Carrique”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, (19), pp. 51-78.

Mansilla, Silvina Luz (2012). **“Julián Aguirre y la convalidación de la producción musical nacionalista argentina desde el semanario El Hogar (1920-1924)”**, **Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina**. Silvina Luz Mansilla (directora). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 137-164.

Mansilla, Silvina Luz (2021). **Revista Tárrega (1924-1927). Música, guitarra, artes**. Buenos Aires: Educa.

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

Lobato, Silvia. (2025). Mujeres y crítica musical en la prensa periódica de buenos aires y la plata (1930-1950), *Revista Neuma*, 2, pp. 93-126

McClary, Susan (2023). **Cadencias femeninas: música, género y sexualidad.** Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Molina Díaz, Paulina (2023). *Ser mujer y escribir de música. La crítica musical del siglo XIX en la Ciudad de México a través del trabajo periodístico de Fanny Heron O'Reilly "Titania".* Tesis para optar al grado de Doctora en Humanidades-Historia, Universidad Autónoma Metropolitana de México. <https://doi.org/10.24275/uami.5d86p0887>

Molina Díaz, Paulina (2024). “Fanny Natali de Testa “Titania”. Sus textos periodísticos sobre música en el contexto de la conformación del campo de la crítica musical en México. I Encuentro Internacional del Grupo de Trabajo “Música y Periódicos”, ARLAC/IMS Universidad Nacional de San Juan, San Juan, Argentina. <https://youtu.be/WprByme2MjU?si=QBiBN3kTZ6bilfg4>

Monacci, Laura (2012). “Diarios filo-fascistas durante la Segunda Guerra y la ruptura de las relaciones diplomáticas de Argentina con los países del Eje”, VII Jornadas de Sociología. Universidad Nacional de la Plata, La Plata, Argentina https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2098/ev.2098.pdf

Mondolo, Ana María (2009). “Ana Serrano Redonnet, catálogo”. **Historia General del Arte en la Argentina, Vol. IX.** Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, pp. 215-216.

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

Plesch, Melanie (1992). “El rancho abandonado de Alberto Williams: una reflexión en torno a los comienzos del nacionalismo musical argentino”. Jornadas del 5º Centenario del Descubrimiento de América. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, pp. 196–202.

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

Ramos López, Pilar (2010). “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”, *Revista Musical Chilena*, 64(213), pp. 7-25. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1710>

Ramos López, Pilar (2013). “Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres”, *Brocar*, (37), pp. 207-223. <https://doi.org/10.18172/brocarr.2546>

Scott, Joan (1986). “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, **De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales.** María Cecilia Cangiano y Lindsay Dubois (compiladoras). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 17-50.

Lobato, Silvia. (2025). Mujeres y crítica musical en la prensa periódica de buenos aires y la plata (1930-1950), *Revista Neuma*, 2, pp. 93-126

Signorelli, Mariana (2022). “Los *ballets* con músicas de compositoras argentinas entre 1943-1964: Ana Serrano Redonnet, María Lucrecia Madariaga, Silvia Eisenstein y Elsa Calcagno”, *Música e investigación*, (30), pp.143-185.
https://inmcv.cultura.gob.ar/media/uploads/site32/multimedia/Musica%20e%20Investigacion/mei_30_2022/mei_30_2022_07_143-185_signorelli.pdf

Sociedad Internacional de Musicología. Asociación Regional para América Latina y el Caribe (2022) Actas virtuales: V Congreso ARLAC/IMS: Baeza, Jaén, España.
<https://arlac.musicology.org/congresos/v-congreso/>

Sociedad Internacional de Musicología. Asociación Regional para América Latina y el Caribe (2024). I Encuentro Internacional del Grupo de Trabajo “Música y Periódicos”. Instituto de Estudios Musicales, Universidad Nacional de San Juan, San Juan, Argentina. <https://youtu.be/WprByme2MjU?si=PjTB8svZsGHRkEbk>

Ulanovsky, Carlos (2005). **Paren las rotativas: una historia de grandes diarios, revistas y periodistas argentinos.** Buenos Aires: Emecé.

Ulanovsky, Carlos (2011). **Días de radio (1920-1959).** Buenos Aires: Emecé.

Verón, Eliseo (2004). **Fragmentos de un tejido. Medios, discursos y sociedad.** Barcelona: Gedisa.

Wolkowicz, Vera (2012). **Música de América. Estudio preliminar y edición crítica.** Buenos Aires: Teseo, Biblioteca Nacional.

Wolkowicz, Vera (2018) “Identidades en construcción: la crítica musical en la revista cultural *Nosotros* de Buenos Aires (1907-1934 y 1936-1943)”, **Music Criticism, Nationalism and Identity in Latinamerica 1900 – 1950**. Jordi Ballester y Germán Gan Quesada (editores). Turnhout: Brepols, pp. 89-109.



Esta obra está bajo una licencia internacional.
Atribución/Reconocimiento-NoComercial 4.0