

ATRILES

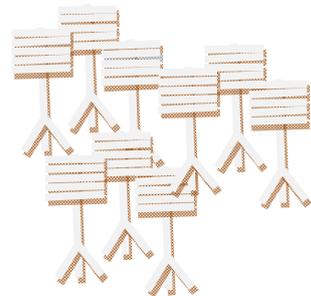
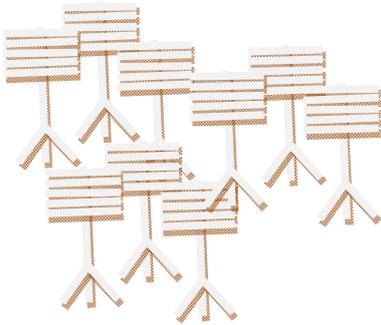
INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA "JOSÉ HERNÁNDEZ"
AÑO 6 Nº 13 – Abril de 2017 –

ATRILES

DEL

Instituto Superior de Música
"José Hernández"

Música
Educación
Arte
Cultura



AÑO 6 Nº 13

Director
Lic. Julio César Vívares

ATRILES – Nº 13 – ABRIL DE 2017



INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA "JOSÉ HERNÁNDEZ"
AÑO 6 Nº 13 – Abril de 2017 –

Publicación Oficial del Instituto Superior de Música "José Hernández"

Municipalidad de Vicente López
Provincia de Buenos Aires
Argentina

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director: Julio César Vivares
Secretaria: Alejandra Dante
Diseño de Página Web: Rubén Yazzi

Colaboran en este número:

Mariana Manteiga
Lucio Bruno Videla
Julio C. Vivares

ATRILES es una publicación electrónica de acceso libre y gratuito. Tiene como principal objetivo difundir material cultural y de investigación dentro del campo de la música, del arte y de la educación en general.

Las opiniones vertidas en los artículos de **ATRILES** es responsabilidad exclusiva de sus autores.

Se permite la difusión del material expuesto bajo expresa mención de esta fuente y de sus autores.

ATRILES, en su fase de divulgación académica, estimula la publicación de trabajos orientados a:

1. la discusión de problemas teóricos, metodológicos y epistemológicos vinculados al campo de la música, de la educación y del arte en general;
2. la música y a su vinculación crítica con las nuevas tecnologías;
3. informar sobre la actualidad en cuestiones de problemas socio-culturales en la enseñanza y práctica docente;
4. recoger experiencias y propuestas áulicas artístico-musicales dentro de los diversos niveles y áreas de la educación;
5. la presentación crítica del modo en que, históricamente, se ha producido, desarrollado y circulado el conocimiento musical.

INFORMACIÓN

Juan Bautista Alberdi 1294 – Olivos –
Provincia de Bs. As. - Argentina
Tel/Fax: 4513-9875

E-mail: atrilerevista@yahoo.com.ar
Web: www.ismjh.com

INDICE

**LA REINTERPRETACIÓN DEL MITO BÍBLICO
EN SALOMÉ Y "HERODÍAS"**
*Encuentros y desencuentros entre el artista y la sociedad
a fines del siglo XIX*

Por Mariana Manteiga

- 4 a 9 -

**BREVE RESEÑA GENERAL DE LOS COMPOSITORES
QUE APORTARON CREACIONES AL REPERTORIO SINFÓNICO
Y ESCÉNICO EN LA ARGENTINA**

Por Lucio Bruno Videla

- 10 a 15 -

ANECDOTARIO
Una broma prodigiosa

- 16 -

CULTURA, EDUCACIÓN Y VIOLENCIA ESCOLAR

Por Julio C. Vivares

- 17 a 18 -

**NORMAS PARA PUBLICAR
EN "ATRILES"**

- 19 -

**LA REINTERPRETACIÓN DEL MITO BÍBLICO
EN SALOMÉ Y HERODÍAS**
**Encuentros y desencuentros entre el artista y la sociedad
a fines del Siglo XIX**

Por Mariana Manteiga*



El episodio bíblico que inmortalizó la figura de Salomé, donde se narra el confinamiento y muerte de Juan el Bautista, se halla descrito de forma sintética en los tres Evangelios, con mayor detalle en los de Mateo (14, 1-12) y Marcos (6, 17-29) y sólo a partir de alusiones en el de Lucas (3, 19-20 y 9, 7-9)¹. Esta escena va a ser recuperada desde el siglo XVI a la actualidad; pero es en el arte de fines del siglo XIX, periodo en el que conviven diversos movimientos estéticos como el naturalismo, el parnasianismo, el impresionismo y el decadentismo² cuando alcanza su

¹ Según los evangelistas Juan el Bautista es degollado a pedido de Herodías y entregada su cabeza en bandeja de plata como motivo de las denuncias del profeta sobre la relación que ésta mantenía con Herodes, hermano de su anterior esposo –quien había sido depuesto por éste-. La reina logra ser escuchada a través de la danza que su hija –Salomé- ofrece a su padrastro en un banquete oficial. Salomé no es nombrada en los textos sagrados, sino en *Las antigüedades judías* de Flavio Josefo (libro VIII, capítulos 4, 5); éste último señala que el móvil que induce a Herodes Antipas a encarcelar y ejecutar al Bautista no es la denuncia de sus relaciones ilícitas con Herodías, sino la propia popularidad de Juan entre las gentes. Sobre la base de la repercusión popular que tuvo la muerte del profeta se crearía el relato tradicional que recogen los Evangelios, no exento de inverosimilitud ya que el presido de Juan el Bautista no era el más adecuado para celebrar sus días ni danzar ante un banquete oficial, la conducta propia de una princesa.

² Parnaso: El movimiento parnasiano surgió en Francia hacia 1860 como programa de un círculo de poetas que aspiraba a que sus composiciones poseyeran un rigor de lenguaje y una precisión de imagen, cabe considerar que las premisas sobre las cuales estos autores elaboraron su producción constituyen el complemento inevitable de las ideas que inspiraron el naturalismo de la novela y del teatro coetáneo: exactitud descriptiva absoluta, actitud impersonal y casi científica, objetividad, reserva en la expresión lírica. Por consiguiente, también se lo puede juzgar una reacción contra los desbordes en que cayó la literatura romántica francesa. Los parnasianos ejercieron una poesía en la que prevalece la plasticidad y la visión de los objetos y en la que se advierte una propensión casi arqueológica por la descripción de elementos exóticos y remotos, en especial de la antigua cultura grecorromana. Sus ideas tendían, a semejanza de lo que postuló el naturalismo, hacia una actitud pesimista, acaso vinculada a una interpretación determinista, de origen científico, que había arraigado en la época; el empleo de un verso riguroso los oponía a la libertad técnica de Víctor Hugo. El fenómeno parnasiano abrió el camino hacia obra de Baudelaire y de los simbolistas, al desarrollar procedimientos de gran precisión formación descriptiva y ornamental es precursora del esteticismo finisecular, del art nouveau, de ciertos aspectos del impresionismo y, en materia de doctrina poética, de la irrupción que hacia 1880 hace noción del "arte por el arte".

IMPRESIONISMO: Movimiento que abarcó las artes en general a fines del siglo XIX. No sólo fue contemporáneo del naturalismo sino que inclusive se lo puede considerar un resultado de la técnica naturalista que apuntaba al registro preciso de la realidad observada. Su propósito era trasladar al medio artístico "impresiones" que debían inducir al contemplador, lector u oyente de la obra respectiva a captar la experiencia del hecho real que había inspirado la composición. Cabe citar en este movimiento los nombres de Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Joyce y Virginia Woolf. En la práctica de la crítica literaria suele denominarse impresionista aquel enfoque que enfatiza y expone las reacciones emotivas del observador ante la obra de arte.

DECADENTISMO: El cultivo de ciertas actitudes o la predilección por ciertas manifestaciones poéticas otoñales y marchitas ha sido, en alguna medida, inherente a las proclividades del Romanticismo desde fecha muy temprana y puede trazarse a lo largo de la exaltación de las ruinas edilicias y de las supervivencias fragmentarias de la poesía medieval. Pero el fenómeno tiende a singularizarse y a caracterizarse durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando en la literatura francesa se consolida una

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875

E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com

máximo esplendor; ya que el confinamiento y ejecución de Juan reúne elementos profundamente atractivos para la sensibilidad finisecular: sensualidad, belleza y erotismo bajo la impronta de la transgresión, la palabra de Juan el Bautista que no se apaga con su vida y que la trasciende, un poder injusto que victimiza al inocente y lo reduce a la pasividad e indefensión. En las artes plásticas, la danza de Salomé va ser representada por figuras como Henri Regnault, Ella Ferri Pell, Franz Von Stuck, Robert Henri, Aubrey Vicent Beardsley, Alfons María Mucha; si bien el nombre más relevante es el de Gustave Moreau a través del óleo *Salomé* y la acuarela *L'Apparition*.

La pintura de Moreau va a desencadenar una serie de sentimientos del héroe Dess Esseints en la novela *A rebours* (1884)- exponente de la literatura decadentista- cuya descripción ocupa siete carillas: éste "veía por fin a la sobrehumana y extraña Salomé con la que tanto había soñado" convertida "en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza maldita, escogida entre todas las demás por la catalepsia que tensa su carne y endurece sus músculos, en la Bestia monstruos, indiferente, irresponsable, insensible, que pervierte todo lo que ve y todo lo que toca."³ De esta mujer fatal se va a desprender *Salomé* de Oscar Wilde, escrita primero en francés en 1891 –a diferencia del resto de sus producciones- cuya traducción al inglés fue realizada por Lord Alfred Douglas, el célebre Bosie por cuya causa Wilde es acusado de sodomía y condenado a prisión. A partir de esta obra del escritor irlandés se va a basar la ópera "Salomé" de Richard Strauss⁴.

Otras reelaboraciones literarias de la época fueron el poema "Atta Troll" de Heinrich Heine, el cuento "Herodiade" de Gustave Flaubert, que inspiró la ópera del mismo nombre de Jules Massenet y el poema "Herodiade" de Stéphane Mallarmé, cuya composición se inició en 1864 y del que se va a ocupar este artículo junto al drama recién mencionado de Oscar Wilde.

"HERODIADE" DE MALLARMÉ

A partir de este poema Mallarmé inicia una nueva poética donde la palabra deja de tener valor por su capacidad referencial, sino por el efecto que ésta produce. Esta misma circunstancia de operar en el dominio de lo simbólico subyace a la música impresionista, y buena prueba de esto es la obra orquestal "Preludio a la

postura *decadente* y en las letras y el arte ingleses gana terreno una corriente de *esteticismo* que tiene sus principales figuras en John Ruskin, Walter Pater y el círculo de pintores y poetas prerrafaelistas. Este proceso llega a definirse a través de dos o tres rasgos principales: una actitud ante el comportamiento que enfatiza los aspectos refinados y mórbidos; una exaltación de "arte por el arte", que minimiza las funciones morales o sociales de la literatura y pone toda la intensidad en exaltar el goce estético desinteresado y despreocupado. El ciclo del arte decadente estuvo vinculado al simbolismo francés y cabe sospechar indicios de actitudes afines en el distanciamiento que un poeta como Mallarmé adoptó con respecto a sus contemporáneos. En Oscar Wilde, especialmente en su novela *El retrato de Dorian Gray*, y en Gabrielle D'Annunzio de *El placer* hallamos dos típicos representantes del movimiento, que contó además con revistas y otras formas de difusión. Sus ideas estéticas estaban emparentadas con la doctrina de Richard Wagner, quien propuso una síntesis de las artes, y con la prédica de Rimbaud, quien postuló un "desarreglo de los sentidos".

³ J. K. Huysmans, *Contra natura*, trad. Esp. De José de los Ríos, Barcelona, 1980, pp. 91-92.

⁴ El tema escabroso, las formas sexuales de la protagonista, la profundización y mutación de un tema colateral de los Evangelios, son en opinión de Strauss un material sublime para una obra de fin de siglo, por ello encarga las oportunas modificaciones a Hugo von Hoffmannsthal, que la hagan apta para su estreno. La sociedad puritana, en principio, no la recibió bien, pero hubo con el tiempo de doblegarse a la riqueza y categoría musical de la obra que se constituye como una de las joyas musicales del expresionismo alemán.

siesta de un fauno" donde Debussy toma el poema de Mallarmé del mismo nombre para elaborar una obra musical cargada de evocaciones y sugerencias poéticas alejadas de la tradicional armonía tonal.

En "Herodiade" no se establece un argumento, más bien se alude a imágenes fragmentarias a través del juego de sonidos de las palabras. De acuerdo a Mallarmé el uso de la música conduce al silencio, a no poder representar la "realidad ficticia" que se nos propone en el mundo humano. Este poeta francés ve la música como modelo por su relación intrínseca con el yo profundo; por compartir con el lenguaje articulado cualidades como el timbre, el ritmo, el tono y, sobre todo, el juego esencial entre sonidos y silencio; y, por último, porque tanto la música como la poesía escapan a la lógica y son capaces de penetrar en la esencia de las cosas en contraposición a todo lo que implica la materialidad de las mismas.

El poema está estructurado en tres escenas: la primera funciona como obertura donde aparece la nodriza de Herodías que evoca el ocaso de juventud de su ama; en el segundo se da una suerte de diálogo entre ambas y la última escena es el cántico de San Juan Bautista. Durante las dos primeras escenas se hace alusión a la decrepitud, a la pérdida de una inocencia, no hace referencia directa a las intenciones de Herodías. Al poeta no le interesa dar cuenta del argumento del mito que da a lugar al ajusticiamiento del Bautista, ya que esto implicaría de acuerdo al pensamiento de Mallarmé alejarnos de la realidad puesto que la forma más auténtica de llegar a ésta es a través de la alusión, sugerencia o evocación. En otras palabras, aquello que resulte familiar en realidad es espejo de una felicidad tranquilizante que nos muestra esta sociedad materialista. Es importante que el lenguaje no intente plasmar una idea sino que se ubique en una zona de pura ficción que no es sinónimo de utilizar el lenguaje con maestría. A través de su modo de componer el autor define una posición estética y política contra una sociedad signada por el materialismo.

En el cántico de San Juan Bautista, el yo poético canta su muerte que se ve reflejada en la caída del sol y es percibida como triunfo y salvación. Es un cierre breve y festivo, ya que augura un triunfo pues con su degollación éste es condenado a trascender y de esto se desprende su salvación, dado que él simboliza la conciencia que los poderosos intentan acallar, ese lugar oscuro, silencioso y solitario al que una sociedad balbuciente escapa.

Tanto la obertura como la segunda escena desde un punto de vista formal son diálogos extensos, un fluir de palabras. El lenguaje del Bautista es, a diferencia del empleado por la nodriza y Herodías, sintético y cromáticamente luminoso. El de aquellas mujeres se sume en la oscuridad y en vaticinios terriblemente angustiantes. Sin embargo, el Bautista pese a que es el "vencedor", presenta una actitud pasiva ya que no depende de éste su gloria, como se ve reflejado en la última estrofa de su cántico "Pero según un bautismo/Alumbrado por el mismo/Principio que me eligió/Baja una salvación"⁵.

SALOMÉ DE OSCAR WILDE

Al igual que Mallarmé Wilde no se priva de secularizar el mensaje religioso y mostrar a un personaje que, a diferencia de los Evangelios, tiene una actitud fundamentalmente pasiva y contemplativa, ya que es víctima de una mujer

⁵ Stéphane Mallarmé: *Poesía-texto bilingüe*-, trad. Federico Gorbea. Barcelona, Plaza y Janes, 1982.
Juan Bautista Alberdi 1294 -Olivos- Provincia de Bs. As. - Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrulesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com

despechada –Salomé-. De acuerdo a Swidersk Liliana "La preferencia por los motivos religiosos y los desplazamientos e inversiones operados en ellos son propios de la sensibilidad decadente, que los retoma para naturalizarlos o incluso profanarlos.[pues] Los decadentes experimentan una particular atracción por las emociones místicas, conectados con los estados de éxtasis y arrobamiento. Para Wilde, el misticismo es esencial para la imaginación, es decir ha dejado de ser un fin en sí mismo para convertirse en soporte de un nuevo soporte: el arte"⁶

La pieza de teatro consta de un único acto, cuya primera aparición es la del joven Sirio que está enamorado de Salomé y la compara con la luna ("She is like a shadow of a White rose in a mirror of silver") y no sólo se detiene en su palidez sino que siente que es demasiado bella para ser reflejada en un espejo de plata (mercantilizada). En su diálogo con los soldados se observa que la mirada de este joven es diferente a la del Tetrarca, pues este último presenta ojos sombríos. Cuando aparece Salomé, ésta al igual que los soldados cuestiona las palabras de los judíos que dice no entender ("they are rough and common, an they give themselves the airs of noble lords), la princesa no puede aprehender el valor profundo que presentan las palabras de los místicos por eso tampoco entiende a Yokanaan, aun así ésta se enamora del profeta y desea verlo, hecho que desencadena el suicidio del joven Sirio. Salomé compara a Juan Bautista con la luna por su blancura, pureza e iluminación; sin embargo éste la rechaza y ella se detiene en su cabello que le sabe a vino; luego intenta besarlo por la fuerza y éste se opone y se niega a mirarla. Salomé lo culpa de haberle quitado su virginidad (pues ante la presencia del profeta ésta se enfrenta con su deseo sexual insatisfecho) y por ello decide bailar frente al Tetrarca que también "la mira" y pedirle a éste la cabeza del Bautista para así luego besarlo; escena provoca escozor en Herodes y la hace matar aplastada por los escudos de sus soldados. El hecho de que el joven Sirio observe a Salomé, ésta a Yokanaan y el Tetrarca a la princesa y ninguno pueda satisfacer su deseo, nos conduce a ver el drama como un lugar de desencuentro de miradas que conducen a la alienación del ser y a su inquebrantable soledad. Por otro lado, se observa que la muerte es una presencia constante como así también su relación con el deseo, ambos elementos se hallan en un inconsciente que se vislumbra en una época donde empieza a establecerse una nueva moral y en la que aparece una literatura donde no existen los tabúes.

POLÍTICA DE LA LITERATURA EN "HERODÍAS" Y SALOMÉ

Intelectuales como Hauser han definido a los artistas de los movimientos impresionistas y decadentistas como "poco comprometidos con la realidad social"; sin embargo, si el lector lee detenidamente cada una de estas obras no llegaría tan rápido a esta conclusión.

Frente al vigor del discurso positivista de aquella época, la creencia de que ciencia y la técnica son la medida de todas las cosas, la materia es lo único digno de ser estudiado y el gusto burgués el único aceptado mayoritariamente; Mallarmé y Wilde, a través de su modo de comprender el arte, cuestionan a la mercantilización de la sociedad, a la estética naturalista figurativa que ofrece una fuente material reconocible y "tranquilizadora" y en ambos textos se pone de manifiesto un modo de ver el arte donde el autor ya no es el que orquesta el sentido de su producción, es el lector el artífice del sentido de los textos, y lo convierten de esta manera en un ser comprometido.

⁶ Liliana Swidersk: "Retóricas de la palabra en Oscar Wilde. El decadentismo en Salomé" en Álvarez María A (coord.). *Viajes de ida y vuelta*. Mar del Plata, Eudem, 2013.

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrulesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com

En "Herodías" y *Salomé* se cuestiona la moral burguesa imperante de aquella época al secularizar mitos bíblicos (en el caso del escritor irlandés va a generar que su obra no sea representada en Londres por orden de Lord Chamberlain), las palabras se vuelven oscuras, de lectura difícil a diferencia de la novela naturalista. A su vez, ambos artistas no serán entendidos por la sociedad de aquel entonces: Mallarmé va a estar confinado a la soledad y Oscar Wilde no sólo será encarcelado por su relación con Bosie sino que no será valorado como artista en su círculo social (ni siquiera antes de ser recluso a prisión, pues sólo era muy valorado en las reuniones de sociedad por su disposición afable, su sagacidad y su "buen gusto"). De esta manera, se puede concluir que el hecho de postular una nueva manera de mirar el arte implicó para muchos artistas de la época ser expulsados de la sociedad burguesa y de los círculos intelectuales. Si bien la última palabra no va a pronunciarse hasta el advenimiento de las vanguardias.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes:

Wilde, Oscar: *Salomé* extraído de la web el 19-02-2017 en <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-19-OscarWilde.Salomé.pdf>

Mallarmé, Stéphane: "Herodías" en Mallarmé, Stéphane: *Poesía* –texto bilingüe– trad. Federico Gorbea, Barcelona, Plaza y Janés, 1982

Bibliografía crítica, teórica e historiográfica:

- Águila Gómez, José M: "Las ideas estéticas de Baudelaire" extraído el 10-5-15 en la web: <http://serbal.pntic.mec.es>
- Blanchot, Maurice: El espacio literario. Trad. Vicky Palant y Martín Pablo. Buenos Aires, Paidós, 1992.
- Edison Simons: Poética de Mallarmé. Madrid. Editora Nacional. 1977.
- Hauser Arnold: Historia social de la literatura y el arte. Desde el Romanticismo al Rococó. Trad. Bozal Valeria. Madrid, Debate, 1968.
- Paz, Octavio: El arco y la lira. México. Fondo de Cultura Económica, 1972 3ª edición.
- Pérez Priego, Miguel Ángel: "La cabeza del bautista, una tradición teatral" extraído en la web el 2 de agosto de 2016 en el sitio web http://dehesa.unex.es/bitstream/handle/10662/3742/0210-8178_4_183.pdf?sequence=1
- Rancière, Jaques: *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Trad. González Cecilia. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- Rest, Jaime: *Conceptos de la literatura moderna*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979.

- Swidersk, Liliána: "Retóricas de la palabra en Oscar Wilde. El decadentismo en *Salomé*" en Álvarez, María A. (coord.): *Viajes de ida y vuelta*. Mar del Plata, Eudem, 2013
- Veloso Santamaría: "El silencio: entre la música y la poesía" en EELF N° 17,2006-7 extraído el 1 de febrero de 2017 en el sitio web <http://revistas.uca.es//indexphp/elf/article/viewfile/44/48>

*** Mariana Manteiga**

*Profesora de Castellano, Literatura y Latín
(IES N° 1 -CABA-)*

*Licenciada en la Enseñanza de la Lengua y
la Literatura (UNSAM)*

*Especialista en lectura, escritura y
educación con mención en Ciencias Sociales
(FLACSO)*

BREVE RESEÑA GENERAL DE LOS COMPOSITORES QUE APORTARON CREACIONES AL REPERTORIO SINFÓNICO Y ESCÉNICO EN LA ARGENTINA

Por Lucio Bruno-Videla

Es difícil aceptar que en el mundo en donde *Google* nos puede informar instantáneamente sobre los temas más recónditos de la historia mundial o en donde podemos bajar gratuitamente la obra completa de Mozart o Beethoven en audio o partituras... no podamos acceder, ni conocer, ni estudiar, ni comprar, ni escuchar, ni imprimir el 90% de la música llamada clásica o académica de Latinoamérica. Un corpus gigantesco de miles de autores y miles de obras desde el Barroco al siglo XXI. De la mayoría de los compositores – aún de varios importantes – no existen biografías, ni ediciones en papel, ni digitales, y muy pocas grabaciones de sus obras en el mercado internacional.

La República Argentina aparenta ser junto a México y Brasil uno de los países latinoamericanos con mayor patrimonio musical en éste rubro de la música, debido al auge cultural y económico que la llevó a convertirse en uno de los países preferidos de la inmigración de los siglos XIX y primera mitad del XX. Efectivamente, una gran parte de la cultura musical europea emigró también con sus cultores y desarrolló características propias en la Argentina.

En el año 1617 la Argentina ya disponía de coros, en 1620 tuvo su primer ensamble de cámara ("un terno de chirimías...")⁷ y en pocos años, gracias a las Misiones jesuíticas, se organizaron coros y orquestas que practicaban repertorios españoles, italianos, alemanes y de otras tierras, pues los misioneros confluían en la Argentina llegando de muy distantes países, cada uno trayendo su repertorio, que a su vez se transformaba y readaptaba generando con el tiempo nuevas obras originales, algunas escritas por los mismos aborígenes quienes - al decir de los testigos europeos - lograron dominar la técnica instrumental con la misma destreza que se apreciaba en los ensambles y capillas de Europa.

Un capítulo especial comienza cuando en 1717 arriba a nuestro territorio (y en él terminaría sus días) uno de los más grandes músicos europeos de su época: **Domenico Zipoli (1688-1726)**.

A mitad del siglo XVIII Buenos Aires fue testigo de una ópera: *Las Variedades de Proteo* (1759), fruto de la pluma de un autor con importante obra realizada en Latinoamérica: **Bartolomé Massa (1721-1796)**.

Con los altibajos propios de una colonia y luego de las guerras por la Independencia de América, se llega así a las primeras manifestaciones sinfónicas locales para gran orquesta, como por ejemplo la Sinfonía "La batalla de Ayacucho" (1832) de **Mariano Pablo Rosquellas (1784-1859)**.

⁷ Veniard, J.M. (2000). *Aproximación a la música académica argentina* (pág.28). Buenos Aires, Argentina: Educa

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com

Lamentablemente, por no haber actuado a tiempo, de las casi 200 obras sinfónicas documentadas como estrenos en Buenos Aires durante el siglo XIX sólo se han conservado las partituras de pocas de ellas, pero las suficientes como para testimoniar en la capital argentina los géneros de la obertura, la danza sinfónica, el ballet, la ópera, la opereta, la zarzuela criolla, la cantata, la suite y la sinfonía. El Teatro Colón, erigido en 1857, comienza su historia de prestigio internacional albergando el estreno de muchas de estas obras. Antes de que finalizara el siglo XIX, dichos géneros habían sido abordados por **Miguel Rojas (1845-1904)**, **Francisco Hargreaves (1849-1900)**, **Zenón Rolón (1856-1902)**, **Arturo Berutti (1858-1938)**, **Herman Bemberg (1859-1931)**, **Antonio Restano (1860-1928)**, **Alberto Williams (1862-1952)**, **Justino Clérice (1863-1908)**, **Ferruccio Cattelani (1867-1932)**, **Eduardo García Mansilla (1871-1930)**, **Cayetano Troiani (1873-1942)** y **Constantino Gaito (1878-1945)**.

Incluso antes del período caracterizado por el llamado *nacionalismo musical* (técnicamente hablando, la inclusión de elementos seleccionados de diversas tradiciones musicales populares locales dentro de formas musicales académicas heredadas de Europa) las zarzuelas criollas del afroporteño **Zenón Rolón** incluían elementos de música criolla pampeana, milonga, tango y candombes afroporteños. Entre 1875 y 1920, varios compositores argentinos logran estrenar sus óperas en los teatros líricos más prestigiosos de Italia, Francia, Rusia, Inglaterra y EEUU. En 1900 **Alberto Williams** dirige y presenta un concierto enteramente dedicado a sus obras junto a la Orquesta Filarmónica de Berlín. En 1908 se inaugura el nuevo edificio del Teatro Colón, convirtiéndose en el teatro más prestigioso de todo el hemisferio sur. Buenos Aires será en 1910 la meca del mundo de la ópera, contando con 6 grandes teatros líricos con temporada internacional y otros tantos teatros menores. La música sinfónica contaba ya con sus primeras obras de alto vuelo que incluían temáticas americanas: óperas como *Yupanki*, de **Arturo Berutti**, estrenada por Enrico Caruso, el extenso poema sinfónico *Zupay* de **Pascual De Rogatis** (1880-1980), la Sinfonía no.2 "*La bruja de las montañas*", de **Williams** y otras. El impresionismo francés y el ropaje orquestal *straussiano* influenciaron a partir de los años '10 a compositores que desarrollaron el color y el virtuosismo orquestal, como **Arturo Luzzatti (1875-1959)**, **Ricardo Rodríguez (1877-1951)**, **Carlos López Buchardo, (1881-1948)**, **Floro Ugarte (1884-1975)** y **Celestino Piaggio (1886-1931)** mientras el modernismo italiano estuvo representado en la Argentina a través de un compositor que alcanzó fama internacional como director de orquesta: **Héctor Panizza (1875-1967)** y del ya mencionado **Gaito**. En muchos de estos casos, la yuxtaposición y superposición de técnicas muy diversas en una misma obra, dio por resultado un discurso musical muy representativo de Latinoamérica, aún en aquellos casos en donde no se citara música popular dentro de las formas académicas europeas.

Julián Aguirre (1868-1924), **Felipe Boero (1884-1958)**, **Manuel Gómez Carrillo (1883-1968)**, **Luis Sammartino (1888-1973)** y **Williams**, centraron regularmente su creación sinfónica en los elementos del criollismo pampeano y norteño, destacándose **Williams** por sus 9 sinfonías, y **Boero** por sus 6 óperas. Un personaje misterioso y extraño, tanto por su vida como por su obra, constituye **Rodolfo Zanni (1901-1927)**, quizás el compositor más precoz de la historia argentina. Lamentablemente la casi totalidad de sus numerosas obras sinfónicas, sinfónico-corales y óperas se han extraviado.

A partir de los años '20 gracias a **Enrique Casella (1891-1948)**, **Luis Gianneo (1897-1968)**, **Athos Palma (1891-1951)**, **Gaito** y **De Rogatis** se

potencia la creación de importantes obras sinfónicas y escénicas (óperas, ballets, oratorios, música de escena o melodrama) dentro de la estética llamada *Americanista* o *Indigenista*, inspirada en el pasado épico precolombino y tamizada desde un imaginario incaico. En los años '30 se unirá a esta estética **Héctor Iglesias Villoud (1913-1988)** aportando una sonoridad etnofónica fruto de sus estudios de viajes de campo por varios países de Latinoamérica. **Rolón, Iglesias Villoud, Casella, De Rogatis, Juan Bautista Massa (1884-1938), Raúl Espoile (1888-1958), y Luis Milici (1910-1998)** son los primeros autores cuyas partituras documentan la inclusión de instrumentos étnicos o populares (mazacaya, caracolas, candombes, cajas indias, *wankara*, etc.).

Si bien el tango había sido abordado en la orquesta sinfónica desde antes del 1900 con **Rolón** y algo después en la *Obertura Criolla* de **Ernesto Drangosch (1882-1925)**, a partir de los años 30' toma mayor impulso con **Arnaldo D'Espósito (1907-1945), José André (1881-1944), Ugarte y Juan José Castro (1895-1968)**. Este último compositor integró el llamado Grupo Renovación (1929-1944) conformado además por sus hermanos **José María (1892-1964)** y **Washington (1909-2004), Honorio Siccardi (1897-1963), Jacobo Ficher (1896-1978), Gilardo Gilardi (1889-1963), Juan Carlos Paz (1897-1972)** y el citado **Gianneo**. Todos ellos abordaron en algún momento el tango, además de incorporar por primera vez en la Argentina los aportes de Stravinsky y Schönberg.

Los años '30 fueron años experimentales no sólo para el **Grupo Renovación**, sino también para otros compositores, como **Casella**, quien desde la pequeña ciudad provinciana de San Miguel de Tucumán realizó óperas surrealistas, y su original tríptico operístico, *Leyendas Líricas*, en donde sintetizó algunas concepciones wagnerianas, el minimalismo y el expresionismo en un lenguaje propio, trasvasado por influencias poéticas y musicales del pensamiento mítico precolombino y criollo. Su última ópera, *La Vidala* (1939), en cinco actos, en parte con vocablos en quechúa, conforma tal vez un nuevo género lírico-simbólico-mítico en la historia de la música latinoamericana. También en la música lírica tenemos un caso de música futurista: *Tresconuno*, de **Mario Monachesi (1908-1992)**, obra de experimentalismo extremo y avanzado compuesta en Buenos Aires en 1942, que utiliza diversos instrumentos generadores de ruidos y olores.

Las mujeres compositoras estuvieron representadas desde comienzos del siglo XIX en la creación musical argentina, pero recién a comienzos del siglo siguiente pudieron desarrollarse dentro del género sinfónico, representadas por **Celia Torr (1884-1962), María Isabel Curubeto Godoy (1898-1959)** – única compositora de una ópera ofrecida en la sala del Teatro Colón –, **La Cimaglia (1906-1998), Isabel Aretz (1909-2005), Magda García Robson (1916-2009) y Sylvia Eisenstein (1917-1986)**. Durante los años de gloria del Teatro Colón, los más importantes directores de orquesta se ocuparon del estudio y la difusión de la música sinfónica y la ópera argentina, como **Tulio Serafin, Felix Weingartner, Arturo Toscanini, Fritz Busch, Erich Kleiber, Herbert von Karajan, Zubin Mehta y Lorin Maazel**, entre muchos otros. En estos casos se destacan especialmente las interpretaciones de música argentina y latinoamericana a cargo de la Orquesta Filarmónica de Viena bajo la dirección de **Richard Strauss**, gesto de confraternidad musical hoy difícilmente imaginable.

Roberto García Morillo (1911-2003), Domingo Calabr (1910-1979) y Juan Francisco Jacobbe (1907-1990) desarrollaron estilos personales, el primero a partir de Stravinsky y el expresionismo, el segundo de un criollismo a un

estilo peculiar vanguardista y minimalista muy expresivo en su ópera *El proceso* (sobre Kafka) y en sus sinfonías; el tercero – con un amplísimo catálogo – dejó 22 obras escénicas (casi todas sin estrenar), en las cuales abordó el criollismo, el tango como género popular y simbólico, la música religiosa, el órgano, el bandoneón, el oratorio escénico, la música de cámara, etc.; en muchas obras realizó curiosas fusiones entre un imaginario grecolatino y el sincretismo de la cultura popular americana.

Carlos Guastavino (1912-2000), **Ángel Lasala (1914-2000)** y **Astor Piazzolla (1921-1992)** caracterizaron casi toda su música referenciándola con diversas músicas populares argentinas, cada uno con lenguaje personal y muy diferente entre sí. De ellos, **Piazzolla** y **Guastavino** alcanzaron reconocimiento internacional gracias a su doble labor de intérpretes difusores de su propia música en giras durante muchos años. **Lasala** además incursionó en la música popular brasilera, como antes lo había hecho **Casella**. **Roberto Caamaño (1923-1993)** fue junto a **Piazzolla**, quien aportó a su vez un Concierto para bandoneón y orquesta, entre otras obras de gran formato.

Compositores nacidos en Europa, pero emigrados y aclimatados a la cultura Argentina, produjeron destacadas obras sinfónicas y óperas. Emigraron de España **Andrés Gaos (1874-1959)**, **Jaime Pahissa (1880-1969)**, **José Gil (1886-1947)**, **Julián Bautista (1901-1961)** y **Eduardo Grau (1919-2006)**; de Inglaterra, **Ricardo Blamey Lafone (1880-1946)**; de Ucrania, **Ficher**, de Italia, **Cattelani**, **De Rogatis**, **Luzzatti**, **Alfredo Pinto (1891-1968)** y la numerosa familia **Schiama**, en la cual se destacaron como compositores **Alfredo Luis (1885-1963)** y **Armando (1891-1955)**. De Austria llegaron **Esteban Eitler (1913-1960)** y **Guillermo Graetzer (1914-1993)** y de Alemania **Richard Engelbrecht (1907-2001)**. **Blamey Lafone** y **Graetzer** abordaron entre otras, las temáticas criolla y precolombina respectivamente, mientras que **Grau**, **Eitler**, **Engelbrecht** y **Pahissa** – como así también su discípulo **Pompeyo Camps (1924-1997)** – desarrollaron procesos técnico-compositivos propios, inspirados en la Escuela de Viena, pero con resultados en algunos casos muy alejados del modelo.

La música popular de origen afronorteamericano también dialogó con la creación académica argentina. Obras de **Drangosch**, **Gaito**, **Paz**, **Ficher**, **Juan José y José María Castro**, dan cuenta de ello. Emigrado también de Italia, el violinista, compositor y director **Vieri Fidanzini (1904-1963)** compuso y dirigió en Buenos Aires su *Concertino in blue* (1941), el primer experimento local de un concierto para violín y orquesta con influencias del jazz, obra que en una primera instancia estuvo concebida para ser estrenada por **Jascha Heifetz**. **Eitler** se arriesgó incluso a llevar el dodecafonismo al ámbito de la música popular y uniendo músicos sinfónicos y la prestigiosa *big band* de jazz "Santa Anita", realizó el estreno en la confitería Richmond de su *Dodecafónico A* (1948). Esta fusión del dodecafonismo con las músicas populares también la practicaron **Iglesias Villoud**, **Gianneo** y **Gilardi** pero incorporando la música popular tradicional pampeana o nortea, como también lo hizo **Alberto Ginastera (1916-1983)**. Junto a **Iglesias Villoud**, **Rodolfo Arizaga (1926-1985)** fue pionero local en la utilización de *Ondas Martenot*.

Eduardo Rovira (1925-1980), compositor ligado al tango que abordó aún más que **Piazzolla** la música académica, cuenta con varias sinfonías, conciertos y música de cámara en su catálogo (incluso utilizando el dodecafonismo). Sus

curiosos experimentos aún esperan estudio y difusión. La técnica desarrollada por **Juan Carlos Zorzi (1935-1999)** llamada "de los espejos interválicos", su diálogo estético con las melodías populares, el neo-criollismo y una personalidad fuertemente definida en sus concepciones unida a su labor internacional como director de orquesta, lo colocan en torno a uno de los creadores más originales de su generación, fama que comparte junto a **Virtu Maragno (1928-2004)**, **Gerardo Gandini (1936-2013)** y **Alicia Terzián (*1934)**.

A partir de los años '60 y hasta los '80, con el auge de las vanguardias post-webernianas y la concentración de los creadores en la música de cámara experimental, la producción sinfónica mermó rápidamente y la operística casi desapareció en relación a los períodos anteriores.

Algunos de los numerosos compositores argentinos que hoy tienen actividad internacional, son **Esteban Benzecry (*1970)**, **Juan Manuel Abras (*1975)**, **Osvaldo Golijov (*1960)** y **Daniel Doura (*1957)**. En todos ellos se perciben singularidades vinculantes con la mayoría de los anteriores, e incluso con características conceptuales (no necesariamente estilísticas) de la música del Barroco colonial americano, esto es, la tendencia marcada a la superposición y yuxtaposición de estilos, técnicas, etc. de maneras diferentes a las que se encuentran en las obras de la Europa hegemónica. Esta continuidad funciona como documento de una verdadera tradición musical propia, tradición entendida como la continuidad de una cultura. Estas "maneras de hacer" caracterizan no sólo a la música, sino a toda la cultura latinoamericana y están profundamente enraizadas en la manera de ser, el lenguaje, las identidades y una concepción filosófico-cultural.

El panorama presentado no es en absoluto completo, pero la selección de los compositores mencionados se debe al efectivo y concreto conocimiento que he obtenido de ellos a través del contacto con sus partituras, ya sea con fines puros de estudio, o para interpretarlas en conciertos públicos. Quedan sin duda decenas de autores – especialmente muchos que realizan o realizaron su obra creativa fuera de Buenos Aires (ya sea en las provincias o en el extranjero) – que no han sido mencionados simplemente porque no ha llegado a mis manos suficiente material musical como para poder plantear conclusiones, pero en ningún caso se trata de una exclusión fruto de un juicio negativo. El objetivo de esta reseña, al contrario, es el de estimular el interés y la curiosidad, testimoniar la increíble cantidad y sobre todo, la variedad de concepción estética de la creación musical académica en la Argentina.

A modo de cierre de este reducido panorama, podemos agregar la siguiente reflexión a considerar:

- El 90% de los autores que aquí se nombraron, no han accedido nunca a sellos discográficos de difusión nacional o internacional, y cuando lo han hecho, ha sido a través de muy poca obra, o de escasa representatividad de sus estilos o derivaciones.
- Sólo existe una única grabación comercial completa realizada en estudio de las casi 200 obras líricas y escénicas de autores argentinos. (La ópera *Chasca*, de **Enrique Casella**)

- Casi el 100% de la música Argentina sinfónica y escénica, se encuentra en manuscritos inéditos. En la mayoría de los casos se han interpretado una sola vez, en el estreno. Muchas obras sinfónicas y escénicas yacen aún sin estrenar.
- La casi totalidad de los compositores aquí mencionados están registrados en diccionarios especializados del mundo como figuras importantes de la música en Latinoamérica, por su formación, trayectoria y obra realizada. No es argumento para justificar su desconocimiento imaginar que todos ellos o todas sus obras no poseen la calidad suficiente para ser difundidas, apreciadas, estudiadas y queridas.
- Superada la mirada superficial sobre este inmenso corpus artístico, ante un estudio detallado y comparado es posible tomar conciencia de un aporte diferente y original que aún no ha sido tenido en cuenta, aporte que no sólo es destacable para la cultura de Latinoamérica, sino que está íntimamente relacionado a su vez con la historia europea de la música académica. Es parte de un gigantesco caleidoscopio musical con posibilidades de aportar música y conceptos frescos, interesantes, nuevos, desconocidos y atractivos para un nuevo público, músicos, salas de conciertos, editoriales y sellos discográficos.

Se reitera que el objetivo de este escrito es el de informar e incentivar el interés por los compositores latinoamericanos en general y argentinos en particular, especialmente por sus obras de gran formato, a fin de que estas creaciones artísticas desconocidas puedan ir insertándose regularmente en la historia internacional de la música, tal como creemos que merecen.

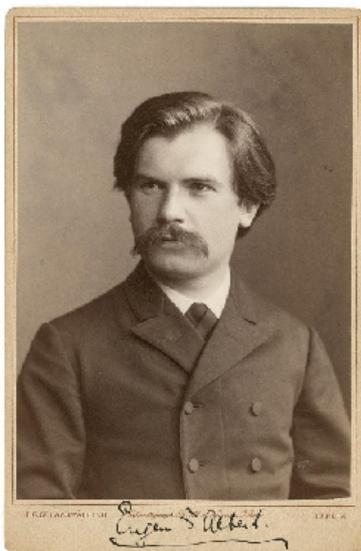
Buenos Aires, 30 de marzo de 2017

Lic. Lucio Bruno-Videla

Director de Orquesta-Compositor
Profesor de Historia de la Música Argentina y Latinoamericana
Instituto Superior de Música "José Hernández"

ANECDOTARIO MUSICAL

Una broma prodigiosa



**Eugen d'Albert
(1864-1932)**

Los protagonistas de esta historia - citada por el compositor y musicólogo argentino Josué Teófilo Wilkes (1883-1968) - son el pianista y compositor porteño Ernesto Drangosch (1882-1925) y el pianista y compositor británico residente en Berlín, Eugen d'Albert (1864-1932).

Ante Drangosch, prodigio desde muy pequeño, le resultó muy fácil rendir un examen excepcional en la Real Academia de Berlín que lo integró como alumno destacado teniendo tan sólo 15 años.

El talento de Drangosch en el Berlín de fines del S.XIX, le permitió acceder a los más herméticos círculos de la cultura alemana, y por ende, a sus cultores. Fue allí, que un día el famoso d'Albert - discípulo preferencial de Liszt -, interpretó ante Drangosch una composición inédita que acababa de concebir. Drangosch - con una picardía bien Argentina - le dijo: "conozco esa composición". Y ante el asombrado d'Albert reprodujo la obra al piano, tal como si la hubiera estudiado previamente y fiel a los sonidos que acababa de escuchar de manos del gran maestro. D'Albert, ofuscado y desolado, pensó que su inspiración le había jugado una mala pasada y había cometido un plagio involuntario.

Ante la tristeza de Eugen, Drangosch - que no había querido ofender al maestro - se apresuró a decirle que aquello no era más que una broma sin mala intención, producto de su humor criollo y posible - para su mente y dedos - dada su memoria prodigiosa.



**Ernesto Drangosch
(1882-1925)**



CULTURA, EDUCACIÓN Y VIOLENCIA ESCOLAR

Por Julio C. Vivares

"La verdadera tarea política en una sociedad como la nuestra consiste en criticar el trabajo de instituciones en apariencia neutrales e independientes; la violencia que siempre se ha ejercido de manera solapada por su medio quedará desenmascarada, de forma que podamos combatir el miedo"

La violencia es un tema que la escuela aborda pero en la que, por lo general, no se incluye. Si bien es cierto que en parte la escuela amortigua (o al menos intenta amortiguar) la violencia externa (familiar, social), se suele ocultar el hecho que su dinámica interna, es decir, su mecanismo de imposición cultural, también genera una forma particular de violencia, no siempre visible, que trasciende y multiplica necesariamente sus efectos en derivaciones extraescolares.

Sabido es que toda relación social implica, de forma explícita o tácita, el ejercicio del poder. La sociedad misma se estructura en torno a relaciones de poder. *"El poder, ontológicamente, está siempre presente en las cosas y en los cuerpos (...), en las instituciones y en los cerebros. Por lo tanto, el poder existe físicamente, objetivamente, pero también simbólicamente"*⁸.

Quienes detentan poder pretenden siempre legitimar y perpetuar sus actos de dominio sobre aquellos a los que se les exige obediencia, es por ello que *"...legitimar una dominación es dar toda la fuerza a la razón del más fuerte. Esto supone la puesta en práctica de una violencia simbólica, eufemizada y por lo mismo, socialmente aceptable, que consiste en imponer significaciones, "de hacer creer y de hacer ver" para movilizar. La violencia simbólica, entonces, está relacionada con el poder simbólico, y con las luchas por el poder simbólico"*⁹.

Además *"el poder simbólico permite obtener el equivalente de lo que es obtenido por la fuerza (física o económica), gracias al efecto específico de movilización, no se ejerce sino si él es reconocido, es decir, desconocido como arbitrario. (...) El poder simbólico, poder subordinado, es una forma transformada – es decir, irreconocible, transfigurada y legitimada –, de las otras formas de poder"*¹⁰.

De modo que así como existe y se manifiesta un poder físico también hay un poder simbólico, una violencia objetiva y una violencia simbólica, condiciones objetivas y condiciones simbólicas.

Cuando hablamos de violencia simbólica hacemos referencia a un acto de imposición (sobre individuos, grupos o clases) de modo que tal imposición se

⁸ GUTIÉRREZ, Alicia B.: *"La tarea y el compromiso del investigador social. Notas sobre Pierre Bourdieu"*. Prólogo del libro *"Intelectuales, política y poder"* de Pierre Bourdieu. Eudeba. Buenos Aires. 2003. Pág. 10.

⁹ P. BOURDIEU y L. WACQUANT: *"Réponses"*, París, Ed. du Seuil, 1992 (Respuestas. Por una antropología reflexiva, México, Grijalbo, 1995).

¹⁰ GUTIÉRREZ, Alicia B.: Opus citado: Pág. 71-72.

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com

conciba como legítima. La legitimidad enmascara las relaciones de poder, es decir, no son percibidas por el observador como lo que objetivamente son, otorgándole, de este modo, efectividad a la imposición.

En tal sentido la violencia simbólica puede ser caracterizada como aquella que un sistema cultural determinado impone con el consentimiento de los propios dominados, permitiendo que la "*arbitrariedad de la cultura*" se perciba como natural y legítima.

Sin embargo nada hay de natural en la cultura. La cultura es una construcción humana, por lo tanto su condición de origen es forzosamente arbitraria. Las manifestaciones culturales, como construcciones arbitrarias, son impuestas por determinada clase social haciéndolas aparecer como naturales, evidentes, y universalmente válidas. Podríamos decir que la cultura es arbitraria en su imposición y en su contenido, y que, consecuentemente con el proceso de socialización llevado a cabo por la escuela (entre otros dispositivos), se adquieren arbitrariedades culturales. El sistema educativo, como medio eficaz de transmisión cultural, contiene sus propias arbitrariedades, las cuales son las arbitrariedades de las clases dominantes.

La violencia simbólica – más que la violencia física o cualquier otra forma de coacción mecánica – constituye el mecanismo principal de la reproducción social, el medio más potente del mantenimiento del orden establecido.

En el ámbito de la cultura es donde mejor se pueden sacar a la luz los mecanismos de la violencia simbólica. (...) El sistema de enseñanza escolar no es un lugar donde se transmiten conocimientos de forma neutra. Por el contrario, es un ámbito donde se impone la cultura socialmente legitimada. Un trabajo pedagógico prolongado dará como resultado la interiorización de significaciones culturales arbitrarias bajo la forma de un *habitus*¹¹ duradero.

La imposición cultural que el sistema educativo imprime sobre las personas se lleva a cabo sutilmente, de modo que no se la perciba como tal sino como una cultura objetiva que amerita esforzarse para lograrla.

Así, la violencia simbólica, se encuentra presente en el sistema educativo e impone significaciones consideradas legítimas - pero que en realidad ocultan relaciones asimétricas de fuerza - a través de la acción pedagógica como medio eficaz ejercido por los educadores y otros grupos de la sociedad, en el proceso de la socialización. La autoridad pedagógica emerge como derecho legítimo de imposición, facilitando la interiorización de las arbitrariedades culturales.

La violencia simbólica imprime e interioriza valores sin respetar las diferentes características culturales de los grupos sociales, diluyendo y ocultando estas diferencias en función de la necesidad académica. Las desigualdades se presentan enmascaradas como naturales y necesarias y la formación de élites educativas se expresa como complementos necesarios de la reproducción. Esta estrategia facilita la selección social bajo la apariencia de equidad, justicia y retribución y colabora con la imposición de los intereses de unos grupos sobre otros en la sociedad.

¹¹ Habitus: Esquemas de percepción, de apreciación y de acción interiorizados, sistemas de disposiciones a actuar, a pensar, a percibir, a sentir más de cierta manera que de otra.

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875

E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com

NORMAS PARA PUBLICAR EN "ATRILES"

1. Los trabajos presentados deberán ser originales e inéditos y versarán sobre temas educativos, pedagógicos, artísticos culturales, musicales, literarios, etc.
2. Varias serán las posibilidades de tratamiento del tema elegido: a- como artículo periodístico, b- de manera científica, como ensayo, c- como trabajo monográfico, etc. En todos los casos se exigirá el mayor rigor.
3. Los textos deben ser remitidos en formato Word a la dirección de mail de la revista: atrilerevista@yahoo.com.ar
4. La extensión máxima será de 10 (diez) carillas A4 - con bibliografía incluida - en caracteres **Times New Roman** o **Arial**, tamaño 12, interlineado (1,5), con cursivas y modificaciones similares concretas que el autor estime como necesarias (NOTA: una extensión mayor a la solicitada será puesta a consideración por el equipo de redacción en función de la naturaleza e importancia del trabajo).
5. Las posibles ilustraciones irán insertas en el artículo, en un número que no supere las cinco. La calidad de las mismas no debe ser de más de 15k de peso e irán acompañadas del pie de imagen que le corresponda y su procedencia (la revista se reserva el número final de ilustraciones a insertar en la publicación).
6. Se adjuntará un resumen del trabajo de aproximadamente 10 (diez) líneas y una breve reseña profesional (3 ó 4 líneas)
7. Cada vez que se cite un autor se deberá hacer la cita bibliográfica correspondiente.
8. Se ha de consignar los datos personales completos, además de la dirección del/la autor/a o de los/as autores/as, número de teléfono, dirección de correo electrónico y lugar de trabajo para cualquier consulta previa a su publicación.
9. El material debe ir acompañado por una autorización expresa para su publicación.
10. Las notas irán al final del texto, siguiendo la siguiente recomendación:
(Ejemplo) BOURDIEU, Pierre: *Intelectuales, política y poder*. Eudeba. Bs. As. 2003. Pág. 25
11. Los editores de la revista se reservan el derecho a la publicación.
12. Los editores no se hacen responsables de las opiniones vertidas por los autores en sus artículos.
13. Cualquier inquietud sobre la publicación debe ser remitida a la dirección de mail expuesta.
14. Se sugiere mantener el mejor nivel académico-científico en los artículos que remitan. Esto implica asegurar una producción seria y precisa, no exenta de una escritura agradable.