

Hispanismo y reconstrucción del pasado colonial en el teatro musical de comienzos del siglo XX

Carlos Rossi Elgue¹

Resumen

El 12 de octubre de 1936, con motivo de la celebración del IV Centenario de la Fundación de Buenos Aires, se estrenaba en el teatro Colón la obra *Santa María del Buen Aire*, de Enrique Larreta. Este acontecimiento se enmarcaba en una serie de producciones culturales que desde fines del siglo XIX, pero sobre todo para los festejos del Centenario de 1910, indagaban sobre la identidad y la memoria nacional; nos interesa analizar el modo en que se representa a la mujer, al indígena y al conquistador español desde un lugar de enunciación en el que los valores peninsulares eran reivindicados. Analizaremos, además de la obra de Larreta, los libretos para la ópera *Siripo* (de Felipe Boero, 1937) escrito por Luis Bayón Herrera y Lin Calel (de Arnaldo D'Espósito, 1941), escrito por Víctor Mercante hacia 1934. Las obras exploran el pasado colonial y están basadas en discursos anteriores: *Siripo* se centra en la figura legendaria de Lucía Miranda, referida hacia 1612 en la Argentina de Ruy Díaz de Guzmán; la obra de Larreta se centra en la figura de Pedro de Mendoza y los acontecimientos relativos a la vida efímera de la primera Buenos Aires; y el texto de Mercante se inspira en el poema homónimo de Eduardo Holmberg de 1910.

¹ Es Jefe de Trabajos Prácticos en la Cátedra de Literatura Latinoamericana I (a cargo de la Dra. Silvia Tieffemberg), en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Se especializa en literatura latinoamericana colonial e investiga documentos iniciales de la conquista del Río de la Plata. Participó en un grupo de investigación Ubacyt –“Mal trillada y peor sembrada tierra”. En torno al Romance de Luis de Miranda y actualmente en otro denominado Del Guadalquivir al Plata. Discursos en torno al Cuarto Centenario de la Fundación de Buenos Aires -ambos dirigidos por la Dra. Tieffemberg.

Hispanismo y reconstrucción del pasado colonial en el teatro musical de comienzos del siglo XX

Con motivo de la celebración del IV Centenario de la Fundación de Buenos Aires, el 12 de octubre de 1936 se estrenaba en el teatro Colón la obra *Santa María del Buen Aire*, de Enrique Larreta. Este acontecimiento se enmarcaba en una serie de producciones culturales en las que, desde fines del siglo XIX, mientras se indagaba sobre la identidad nacional, se construía el relato de la memoria compartida. Surgía un modo de representar a los héroes del pasado que se continuaría y encontraría su mayor expresión en las realizaciones próximas a 1936. En esas mismas producciones emergía la figura del indígena, en consonancia con la tendencia americanista latinoamericana, aunque como un personaje del pasado ya superado. En este trabajo nos centraremos en la representación del indígena, la mujer y el conquistador en un corpus de producciones realizadas para ser representadas en el teatro musical en las que se revisita el universo prehispánico y la conquista española del Río de la Plata. Analizaremos libretos escritos para ópera o teatro, considerándolos en su aspecto literario, en relación con el contexto cultural y social de producción. Nos detendremos en la obra de Larreta, en la que se incluye una escena de canto y baile, y en los libretos para la ópera *Siripo* (de Felipe Boero, 1937) escrito por Luis Bayón Herrera y *Lin Calel* (de Arnaldo D'Espósito, 1941), escrito por Víctor Mercante hacia 1934. Las obras exploran el pasado colonial y están basadas en textos anteriores: *Siripo* se centra en la figura legendaria de Lucía Miranda, referida hacia 1612 en la *Argentina* de Ruy Díaz de Guzmán; la obra de Larreta, en la figura de Pedro de Mendoza y los acontecimientos relativos a la vida efímera de la primera Buenos Aires, y toma como fuente, según el autor, el documento que refiere a la querrela judicial del padre de Juan Osorio (1944: 8); y el texto de Mercante se inspira en el poema homónimo de Eduardo Holmberg de 1910.

Desde fines del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX, la producción operística nacional adquirió dimensiones inéditas²; el impulso creador estaba flanqueado por la necesidad de encontrar “lo nacional”, examinando el pasado, y por la influencia de las tendencias europeas del momento, que determinaban patrones musicales y estéticos. En el grupo de óperas en las que se trata el pasado colonial o

² Observamos que entre 1877, fecha en que se considera el comienzo de la dramática musical argentina, con *La gatta Bianca*, de Francisco Hargreaves, y mediados del siglo XX, de un total de aproximadamente 200 óperas inventariadas, incluyendo obras no ejecutadas, en el Teatro Colón se montan 47 de compositores argentinos (Kuss, 1980: 64).

prehispanico, aunque hasta avanzada la década del treinta los libretos en general se escribían en italiano (Suárez Urtubey, 1999: 20), surgen dos tendencias principales: la hispanista y la primitivista. La primera abarca aquellas obras en las que se realiza una exaltación de la raza y se definen en estos términos los rasgos de los héroes nacionales ligados a momentos fundacionales, mientras que la segunda explora las leyendas y mitos asociados al imaginario indígena y el ámbito salvaje, lo primitivo en términos de una vuelta a la naturaleza³.

El fuerte hispanismo que atravesó estos años, sobre todo en las producciones ligadas a la celebración del Centenario de 1910, había tenido antecedentes ineludibles en 1892, cuando con motivo de la conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento de América, se promulgó el 12 de octubre como “día de la raza” y en el Teatro Colón, que esperaba inaugurar su nueva sala en esa fecha, se estrenaba *Cristoforo Colombo*, del compositor italiano Alberto Franchetti. Por la misma razón, ese año Ángel Della Valle pintaba, para presentar en la gran exposición que se llevaría a cabo en Chicago al año siguiente, *La vuelta del malón*, cuadro que serviría de referente durante décadas para señalar la barbarie indígena. La tendencia general que privilegiaba la llegada de los españoles a América y su triunfo sobre las poblaciones indígenas se sostuvo en la producción intelectual posterior que instalaba en primer plano la actuación de Pedro de Mendoza, quien se transformaría en el gran héroe fundador, tal como se lo construye por ejemplo en la obra de Larreta, gracias a sus virtudes hispanas⁴. Por otro lado, en estas décadas se construía una imagen del indígena que recuperaba y actualizaba la visión del conquistador español del siglo XVI que lo observaba como a un otro desconocido, e inferior, vinculado a lo demoníaco -en oposición al cristianismo- al imaginario oriental y a la idea medieval del salvaje natural.

En el plano literario observamos que, en los libretos analizados, la incorporación de motivos indígenas conducía a la concentración de estereotipos sobre lo que se entendía, desde la perspectiva europea tradicional, como exótico. En el aspecto musical,

³ Entre las óperas que exploran el universo indígena se destacan *Yupanki* (1899) de Arturo Berutti, con libreto de Enrique Larreta, *Chasca* (1939), de Enrique Mario Casella, la *Ollantay* de Constantino Gaito, de 1926, con libreto de Víctor Mercante, y la de Gilardo Gilardi, de 1939, con libreto de Ricardo Rojas. Entre las obras en las que se escenifica el encuentro entre conquistadores e indígenas: *Huemac* (1916) de Pascual de Rogatis, *Las vírgenes del sol* (1939), de Schiuma *La leyenda del urutaú*, de Gilardo Gilardi *Siripo* y *Lin-Calél*.

⁴ Con la misma intención, el intendente Mariano de Vedia y Mitre escribía en el Prólogo del libro *Homenaje a Buenos Aires en el IV Centenario de Fundación*: “Venimos a rememorar un hecho insigne y a rehabilitar la memoria de un héroe. Hace hoy precisamente cuatro siglos que don Pedro de Mendoza ponía nombre, fundaba la población que hoy se llama como él la llamó y que evoca la empresa heroica y la gloria de su fundador.” (1936: 7)

la temática americanista estimulaba a los compositores a crear un sincretismo entre formas provenientes del imaginario vernáculo y matrices europeas⁵. En el plano de las representaciones visuales, la descripción del paisaje rioplatense que servía de escenario evocaba el imaginario del conquistador del siglo XVI, marcado por las leyendas sobre el paraíso y el Dorado (Rossi Elgue, 2014: 82).

Tanto en *Santa María del Buen Aire*, como en *Siripo* o *Lin Calél* se pone en escena el encuentro entre conquistadores e indígenas, marcado por una valoración fuertemente hispanista, y la trama avanza a partir de la traición amorosa. En principio, en el corpus seleccionado la descripción del conquistador señala una relación asimétrica de poder en la que se conforma un “nosotros” occidental cristiano y un “ellos” indígena, separado espacial y temporalmente. En *Cultura e imperialismo*, Edward Said refiere a esta asimetría como una lógica del poder imperial en la que se traza la frontera que separa el “nosotros”, conformado por la cultura occidental, de los “otros”, identificado con la cultura extranjera. En los textos analizados la mirada sobre el indígena reproduce la visión del etnólogo europeo que lo muestra como una pieza de museo que ha dejado de estar en contacto con el hombre blanco, creando una imagen anterior a todo contacto intercultural.

Esta imagen del indígena sumiso e inferior que cristalizó en la iconografía del Centenario, estaba en diálogo con el cuadro de Ángel Della Valle, *La vuelta del malón*, en el que se escenificaba un malón de indios que después de un saqueo llevaba los despojos de una iglesia profanada y una mujer blanca, cautiva. La violencia de la imagen en la que se profanaban los símbolos cristianos y se ponía de manifiesto el peligro que implicaba la posibilidad de violación de la mujer y el consecuente mestizaje, se correspondía con las ideas de la élite ilustrada de fin de siglo, dentro del proceso de conformación de una estructura identitaria nacional en la que se enfrentaban los opuestos civilización-barbarie (Malosetti Costa, 2001: 241-242).

Como si fuera una secuencia posterior a la escena representada por Della Valle, el texto de Víctor Mercante presenta a Lin-Calél, hija de un cacique indígena, Tomen-Curá, y una cautiva blanca. El padre ha concertado su unión con Auca-Lonco, cacique de los Pehuelches, pero ella se resiste porque se encuentra secretamente enamorada de Colikeo, cacique de otra tribu Mapuche, los Puenches. El triángulo amoroso está

⁵ En un primer momento, la fusión musical entre lo hispano y lo indígena estaría señalada por la incorporación de motivos trasladados de composiciones europeas, identificados con lo exótico, como el uso de la escala pentatónica, que caracteriza el imaginario inca (Plesh, 2008: 95).

establecido y la tensión que genera pone en riesgo la armonía del mundo, ya que Auca-Lonco había prometido a Tomen-Curá aliarse a otras tribus para combatir contra los blancos, con la condición de que le permita unirse a su hija. El romance oculto es descubierto por la pitonisa Parnopé, quien advierte a Auca-Lonco sobre la traición y provoca el trágico final. Los pretendientes se batan a duelo y Colikeo mata a su rival por lo que puede unirse a Lin-Calél. Cuando hacia el final las centurias furiosas alzan sus lanzas en señal de guerra fratricida, Colikeo alza la piedra azul de los Andes y trae la paz al mundo, provocando la alianza entre indígenas y blancos.

Como sucede en las otras dos obras analizadas, el núcleo argumental avanza a partir del triángulo amoroso, la lucha entre el bien y el mal, y la resolución de la traición, de la que depende el orden del universo. A diferencia de los otros textos, aquí se focaliza en el mestizaje como posible encuentro entre ambos mundos, la esperanza futura. Para determinar la intención de Mercante al respecto nos detenemos en el modo en que reacciona Lin-Calél cuando el padre la promete a Auca-Lonco: ella lo rechaza argumentando que es violento y salvaje, porque “dicen que es inhumano; que degüella a los niños...”, y luego describe, horrorizada, la escena del malón:

“¡Ah! El malón ¡Oh padre! espanta:
los cuerpos atravesados
por la lanza y el cuchillo;
charcos ¡ay! de sangre, llanto y lamentos;
las madres desoladas, los gritos
de criaturas; el saqueo,
el incendio; el exterminio, la muerte;
sobre las ancas del rapto ¡qué horror!...
¿Y después? La carcajada
¡Y la orgía! ¡qué horror, qué horror!” (Mercante, 1941: 12)

Lin-Calél, representante del mestizaje, la mezcla entre la sangre indígena del padre y la blanca de su madre, rechaza al pretendiente que identifica con la violencia demoníaca y se coloca en el lugar de enunciación del hombre blanco cristiano que justifica el exterminio. Es decir, al rechazar al malón Lin-Calél inscribe su pertenencia a la ideología del blanco conquistador; por eso invoca a Dios y reza por su pueblo –por ejemplo, cuando termina la Escena II del Primer Cuadro con el “Ave María”-. Por otra parte, Colikeo, quien se erige como el sucesor de las tribus indígenas y el intermediario entre ellos y los blancos, promete, cuando Lin-Calél le entrega la piedra azul, convertirse al cristianismo, con lo que, sin que se explique demasiado, la piedra que trae la paz se asocia directamente con el poder universal de Dios sobre el mundo. Observemos, entonces, que aquí tanto Lin-Calél como Colikeo –el indio bueno- se

ubican en el lugar de la sumisión y la aceptación del cristianismo como posibilidad de integración al mundo blanco y se distancian de la imagen de resistencia indígena que podría representar el pretendiente rechazado.

En el poema de 1910 que dio origen al libreto, Holmberg expresaba en el personaje de Lin-Calél la síntesis de las tradiciones de blancos e indios, cristianos e infieles, civilizados y salvajes, encarnando de esta manera un modelo del ser nacional que no fue y que podía haber sido (Bruno, 2011: 169). Esta idealización de la unión de las razas, en un momento en que el indígena dejaba de ser considerado un peligro y circulaban las ideas indigenistas, está ausente en la ópera y el poema es utilizado para reponer la lógica del poder imperial que actualiza la asimetría, el dominio y la supremacía del blanco cristiano. En el libreto de Mercante, la mirada de Lin-Calél sobre su mundo indígena se cristaliza en la imagen del malón, acercándose a la propuesta de Ángel Della Valle en *La vuelta del malón*, o sea, el horror ante la violencia demoníaca. En el mismo sentido, en la obra de Larreta aunque los indígenas son personajes casi ausentes físicamente aparecen mencionados como amenaza, sobre todo por sus prácticas antropofágicas: “acabaremos todos comidos; que son todos caníbales estos indios” (1944: 34), advierte uno de los soldados de la armada.

El libreto de *Siripo*, presenta a Lucía Miranda y su marido, Sebastián Hurtado, como integrantes de la expedición de Sebastián Gaboto, en 1526⁶. Después de fundar Corpus Christi, el conquistador viajó a España, con el propósito de dar cuenta de sus hallazgos, dejando a Nuño de Lara a cargo del fuerte. Hasta ese momento la relación entre los conquistadores españoles y los indios timbúes había sido amistosa, pero cuando el cacique Mangoré comenzó a pretender el amor de Lucía se quebró la armonía y se desató el conflicto. La fidelidad de Lucía hacia su marido imposibilitaba el acercamiento de Mangoré, por lo que el cacique, aprovechando la ausencia de Hurtado, que había salido en busca de bastimentos, organizó un ataque a la fortaleza con el fin de arrebatar su presa por la fuerza. Después de una sangrienta lucha, en la que Mangoré perdió la vida en manos de Nuño de Lara, quedaron cinco mujeres, entre las que se encontraba Lucía, y algunos jóvenes. Siripo, hermano de Mangoré, la llevó con él, seducido por su belleza.

⁶ Según los documentos, por orden expresa de Carlos V, en esa expedición estaba prohibido llevar mujeres por lo que la leyenda podría corresponder a la armada de Pedro de Mendoza, donde sí las hubo. (Lojo, 2007: 28-29).

Hurtado volvió al fuerte y se enteró de los penosos acontecimientos. Decidió rescatar a su mujer cautiva, por lo que se entregó a los indios. Una vez apresado, Siripo le perdonó la vida a instancias de Lucía, que prometió fidelidad al cacique, pero buscaba en la oscuridad de las noches los momentos para reencontrarse con su marido. Una india celosa de Lucía los descubrió y los delató, por lo que Siripo los castigó mandando a Lucía a la hoguera y entregando a Hurtado a unos mancebos que lo mataron a flechazos. El ajusticiamiento de los esposos introduce en la tragedia la evocación de los mártires cristianos, ya que Lucía es sacrificada en la hoguera como Santa Lucía, mientras que Sebastián es asañado como el mártir Sebastián.

Aquí la violencia del encuentro entre blancos e indígenas vuelve a recordar la imagen del malón que reproducía el cuadro de Della Valle y que horrorizaba a Lin-Calél, porque nuevamente la posible armonía se quiebra ante el irrefrenable ánimo del indio salvaje. Luis Bayón Herrera, como Mercante, destaca la imposibilidad de la unión, enfatizando la bestialidad del indio en contraste con la bondad cristiana, llevada al extremo en la muerte de sus protagonistas como mártires. Así, al comenzar la ópera se escucha un coro interno que canta: “¡Gloria eterna a la estirpe americana / Surgida de aquel choque de titanes; / Crisol del continente que sellara / La fuerza santa de la fé cristiana!” (Bayón Herrera, c.1937). Aquí, la fe cristiana triunfa sobre los indígenas y legitima la lucha por quebrar su espíritu indomable.

En *Santa María del Buen Aire*, Larreta convierte los acontecimientos en torno a la muerte de Osorio y la fundación de Buenos Aires en un conflicto en el que el destino de los personajes y de la Conquista quedaba sujeto, nuevamente, a la resolución de un triángulo amoroso. A partir de esta premisa concibe a Mendoza como el personaje heroico y a Juan de Ayolas como el villano astuto y traicionero. La obra de Larreta se centra en las consecuencias de la ejecución de Juan de Osorio introduciendo una trama de amor, traición y venganza. Observemos, a partir de los datos que se conocen sobre Osorio, cómo Larreta concibe su drama: el 3 diciembre de 1535, en las costas de Río de Janeiro donde la armada de Mendoza había atracado en su camino hacia el Río de la Plata, Juan de Ayolas, alguacil mayor, y sus capitanes, Pedro de Luján, Juan de Salazar y Espinosa y Galaz de Medrano, convencieron al adelantado de que Osorio quería traicionarlo y amotinarse, por lo que fue ejecutado, después de un proceso criminal

secreto, sin que el acusado diera cuenta de alguna culpabilidad⁷. Aquí el triángulo lo componen, además de Osorio, Juan de Ayolas y Elvira.

Al dejar en segundo plano la trama política y privilegiar las intrigas de la tragedia amorosa, el foco se posa sobre Elvira, el objeto de deseo y el motivo de la perdición. En este sentido, Larreta describe al personaje de Elvira: “[...] representa la alucinación, aquella alucinación que, a manera de hechizo movía todas esas empresas delirantes y muy particularmente la de Mendoza. Había que corporizar el hechizo, y lo hice mujer, vale decir, lo encarné en una mujer, sustancia de ilusión, como lo expresa su propio amor desdoblado y hasta esa zarabanda, también auténtica, palabra y música, que ella canta en el puente de la carabela [...]” (1944: 10).

Elvira se coloca en el centro del drama presentándose como la mujer que enamora a todos, sobre todo en el momento en que canta y baila la zarabanda y Ayolas dice a Medrano: “A estas cabalgallas o quemallas. Tienen hechizo y se lo pasan a uno cuando quieren (1944: 21)”. Y luego Osorio, celoso ante la reacción de sus compañeros, interrumpe deteniendo bruscamente a Elvira: “No quiero más baile. No es esto ventorrillo de moros sino una nao del rey (1944: 21)”. Así Elvira queda definida como sujeto subalterno asociado al exotismo morisco que arrastra las pasiones de los hombres, por lo que significa un peligro que debe ser domesticado o eliminado. Y es precisamente ese hechizo el que provoca el fracaso y la perdición.

Mendoza, instigado por Ayolas y Medrano, firma la sentencia de Osorio, quien luego es ejecutado sin confesión por amotinador y traidor. Luego, Elvira jura venganza pero Ayolas intenta poseerla por la fuerza. Hacia el final de la obra, Elvira huye incomprendida y se interna en la selva. A orillas del Río de la Plata, camina hablando y cantando sola, como una sonámbula. Los marineros prontos a continuar la conquista se niegan a zarpar si ella no aparece; los designios funestos que desprende la muerte de Osorio y la promesa de venganza provocan en todos la necesidad de contar con la bendición de la mujer. Ellos suponen, al no encontrarla en el campamento, que fue apresada por los salvajes en la ribera del río. Cuando suben al bergantín se encuentran con un grupo de indígenas que la traen en los brazos, quienes explican que la encontraron cantando y riendo como quien ha perdido la razón. Los indígenas

⁷ De este hecho quedan los testimonios de quienes participaron en el juicio que llevó a cabo su padre, Juan Vázquez Orejón, para restablecer la honra de su hijo. Entre estos textos sobresale la sentencia contra Osorio dictada por Pedro de Mendoza, del que Larreta cita un fragmento en su obra.

desaparecen y Elvira despierta; aunque dice incoherencias Mendoza se muestra contento y como quien ha recuperado su amuleto de la suerte estimula a sus soldados a partir.

Si, como dijimos anteriormente, el indígena aparecía mencionado a partir de su salvajismo caníbal es interesante observar que Elvira es capaz de cruzar esa frontera y volver o provocar su regreso. Ella, mujer portadora de un poder que hechiza, es la mediadora entre el mundo de la naturaleza, espacio del indígena, y el campamento o la ciudad, espacios inscriptos por el hombre europeo y la civilización⁸.

En las tres obras las mujeres son fieles a sus hombres y luchan por ellos hasta el final, venciendo todas las tentaciones: Elvira rechaza a Ayolas y jura vengar la muerte de Osorio; Lucía, fiel a su marido, se aleja de Mangoré, y Lin-Calel, fiel amante del indio cristiano, Colikeo, rechaza la violencia del malón que representa el otro pretendiente. La mujer aparece como sujeto subalterno colocado en la frontera entre universos irreconciliables, la civilización y lo salvaje, las normas de la razón y las pasiones irracionales, y como quien es capaz de mediar de mediar entre estos espacios. A pesar de esto, la posibilidad de unión armoniosa entre espacios y culturas irreconciliables se transforma, en las obras analizadas, en una lógica de la conquista encubierta en la que se exaltan las virtudes hispánicas del héroe y la efectividad de la religión cristiana como instrumento de sometimiento.

Bibliografía:

Bayón Herrera, Luis (c. 1937) [s.d.] *Siripo (Tragedia de ambiente histórico americano, escrita por el primer dramaturgo del Río de la Plata, Don Manuel J. Albarden, en el año 1600)* (Buenos Aires: Carlos S. Lottermoser).

Bruno, Paula 2011 *Pioneros culturales de la Argentina. Biografías de una época.* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores).

De Vedia y Mitre, Mariano 1936 “Discurso del Intendente Municipal, doctor Mariano de Vedia y Mitre” en *Homenaje a Buenos Aires en el IV Centenario de Fundación. Ciclo de disertaciones histórico-literarias auspiciado por la intendencia municipal de la ciudad de Buenos Aires* (Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires).

⁸ Esta posibilidad de sobrevivir en el universo salvaje temido, nos recuerda otro episodio referido a comienzos del siglo XVII en la *Argentina* de Ruy Díaz de Guzmán: el de la Maldonada, que confinada a morir presa de las fieras por haber vivido con los indios logró sobrevivir, gracias a una leona a la que antes había ayudado a parir. Nuevamente aquí la mujer traspasa la frontera y se conecta con esa naturaleza salvaje y los indígenas sin que esto le impida volver e integrarse en el espacio ‘blanco’.

- Kuss Malena 1980 “Lenguajes nacionales de Argentina, Brasil y México en las óperas del siglo XX: hacia una cronología comparativa de cambios estilísticos” en *Revista Musical Chilena* (Universidad de Chile) Vol. 34 N° 149-1.
- Larreta, Enrique 1944 *Santa María del Buen Aire* (Buenos Aires: Emecé).
- 1936 Recorte de nota del diario *La Nación*, del 11 de octubre de 1936 en *Cuaderno de Recortes de 1936, de Enrique Larreta* (Buenos Aires: Museo Enrique Larreta).
- Lojo, María Rosa 2007 “Introducción” en Mansilla Eduarda, *Lucía Miranda* (1860) (Madrid: Iberoamericana).
- Mercante, Víctor 1941 *Lin- Calél (tragedia lírica en un Acto)* (Buenos Aires: [s.n.]
- Malosseti Costa, Laura 2001 *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (Buenos Aires: FCE).
- Plesh, Melanie 2008 “La lógica sonora de la Generación del ‘80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino” en *Los caminos de la música. Europa y Argentina* (San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy).
- Rossi Elgue, Carlos A. 2014 “Paraísos terrenales, paraísos textuales: ‘leales’ frente a ‘comuneros’” en Miranda, Luis *Romance*. Ed. Tieffemberg, S. (Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert).
- Said, Edward W. 1996 *Cultura e imperialismo* (Barcelona: Anagrama).
- Suárez Urtubey, Pola 1999 “La ópera y la generación del Ochenta” en *Revista del Teatro Colón* (Buenos Aires) N° 53.