

## CUADERNILLOS DE CDS UTILIZADOS COMO PARATEXTOS EN LA COLECCIÓN *COMPOSITORES LATINO-AMERICANOS* DE BEATRIZ BALZI

### ENCARTES DE CDS UTILIZADOS COMO PARATEXTOS NA COLEÇÃO *COMPOSITORES LATINO-AMERICANOS* DE BEATRIZ BALZI

Eliana Monteiro da Silva<sup>1</sup>

**RESUMEN:** Este artículo tiene por objetivo analizar el empleo de los cuadernillos como paratextos de los CDs producidos por la pianista argentino-brasileña Beatriz Balzi (1936-2001) en su serie de CDs titulada *Compositores Latino-americanos* (1984-2000). Para ello utiliza el concepto de *paratexto* como un conjunto de herramientas verbales o icónicas que prepara al (a) receptor(a) para la obra que está por conocer (Genette, 1987, apud Alvarado, 1994), así como la idea de música como una forma de lenguaje, capaz de expresar y comunicar la experiencia humana (Adorno, 2018, apud Medeiros; Lopes, 2021).

**Palabras-clave:** Paratexto; cuadernillo de CD; *Compositores Latino-americanos*; Beatriz Balzi.

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo analisar a utilização de encartes (livretos) como paratextos dos CDs produzidos pela pianista argentino-brasileira Beatriz Balzi (1936-2001) em sua série de CDs intitulada *Compositores Latino-americanos* (1984-2000). Para tanto, utiliza o conceito de paratexto como um conjunto de ferramentas verbais ou icônicas que preparam o destinatário para a obra que está prestes a conhecer (Genette, 1987, apud Alvarado, 1994), bem como a ideia de música como uma forma de linguagem, capaz de expressar e comunicar a experiência humana (Adorno, 2018, apud Medeiros; Lopes, 2021).

**Palavras-chave:** Paratexto; encarte de CD; *Compositores Latino-americanos*; Beatriz Balzi.

### 1 Introducción

Etimológicamente, “paratexto” sería lo que rodea o acompaña al texto (para=junto a, al lado de), aunque no sea evidente cuál es la frontera que separa texto de entorno. El texto puede ser pensado como objeto de la lectura, a la que preexiste, o como producto de ella: se lee un texto ya escrito o se construye el texto al leer. Pero ya se considere que el texto existe *para* ser leído o *porque* es leído, la lectura es su razón de ser, y el paratexto contribuye a

---

<sup>1</sup> Pianista, Doctora e Investigadora-colaboradora en el Departamento de Música de la Universidad de São Paulo, Brasil. Integra los grupos de investigación “Sonora - músicas e feminismos”, “Polymnia” y “Musica y Genero: grupo de estudios Latinoamericanos”, además del grupo interdisciplinario de performance “Nós somos” y del “Duo Ouvir Estrelas” de canto y piano.

concretarla. Dispositivo pragmático, que, por una parte, predispone –o condiciona– para la lectura y, por otra, acompaña en el trayecto, cooperando con el lector en su trabajo de construcción –o reconstrucción– del sentido (Alvarado, 1994, p. 20. *Itálicas en el original*).

La idea de tratar cuadernillos de CDs como paratextos de los mismos CDs –o sea, de objetos portadores de música, y no de letras o palabras– solamente puede sostenerse si consideramos la música como lenguaje y, por lo tanto, el disco (o CD) como un libro, cuyo contenido es expresado por una forma diferente de lenguaje. Esta discusión fue llevada a cabo de manera exhaustiva por múltiples autores y críticos, el más citado de los cuales es el musicólogo, filósofo, sociólogo y compositor alemán Theodor Adorno (1903-1969), quien declaraba que la música se parecería al lenguaje, como un idioma musical, por basarse en la secuencia temporal de sonidos articulados que expresan algo humano. “[La música] no compone ningún sistema de signos, pero se comunica a través de ellos” (Adorno, 2018, apud Medeiros; Lopes, 2021, p. 297)<sup>2</sup>. Antes de él, René Descartes (1596-1650), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Charles Darwin (1809-1882) y Herbert Spencer (1820-1903) defendieron el argumento de que tanto la música como el lenguaje tenían un origen común:

Rousseau fue un ferviente partidario de la idea de que las primeras lenguas se cantaban, no se hablaban, y Darwin consideraba que la música había evolucionado desde las invitaciones de amor producidas durante el período de reproducción para encantar a las personas del sexo opuesto (*Ibidem*)<sup>3</sup>.

A pesar de que tales ideas han sido abandonadas y relanzadas en diversos períodos de la historia de la música, en este artículo vamos tomar como referencia, entre otros, los posicionamientos de Cruz, Brisson, Paiva y Lopes (2007, apud Medeiros; Lopes, *Op. Cit.*, p. 297), según los cuales

[Actualmente] hay un renovado interés en la comparación lenguaje/música debido al desarrollo de la ciencia cognitiva, la llegada de métodos de imágenes cerebrales y, más recientemente, avances (y retrocesos) en el proyecto de dotar a la Inteligencia Artificial con mecanismos capaces de realizar estructuras musicales con potencial emocional –es decir, afectos<sup>4</sup>.

Por consiguiente, consideraremos al CD (y, antes de él, al LP) como uno de los vehículos posibles de registro y difusión del lenguaje musical, con finalidad de alcanzar al público oyente y comunicar ideas por medio de esa manifestación artística. En el caso específico

<sup>2</sup> “[A música] não compõe nenhum sistema de signos, mas comunica-se através deles”. Esta y otras traducciones de este artículo son de mi autoría.

<sup>3</sup> “Rousseau foi um fervoroso defensor da ideia de que as primeiras línguas foram cantadas, não faladas e Darwin considerava que a música evoluiu desde os convites de amor produzidos durante o período de reprodução para encantar as pessoas do sexo oposto”.

<sup>4</sup> “[...] há uma renovação do interesse na comparação linguagem/música devido ao desenvolvimento da ciência cognitiva, dos adventos dos métodos de imagem cerebral e mais recentemente de avanços (e recuos) do projeto de equipar Inteligência Artificial com mecanismos capazes de realizar estruturas musicais com potencial emotivo – i.e. afetos”.

de la colección *Compositores Latino-americanos*, producida por la pianista e investigadora argentino-brasileña Beatriz Balzi (1936-2001) entre 1984 y 2000, los CDs tenían como objetivo aproximar, a través de la música de concierto para piano interpretada y grabada por la intérprete, a los 13 países latinoamericanos –Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Colombia, Cuba, Guatemala, México, Panamá, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela– registrados. Beatriz reunió casi cien años de música entre las 54 composiciones recogidas en los 7 volúmenes de su serie de CDs, desde la pieza más antigua compuesta en 1898 y la más reciente en 1997. La colección tendría idealmente 10 volúmenes, pero fue interrumpida por el fallecimiento de la pianista, a causa de cáncer, en 2001.

La función de los cuadernillos de la colección *Compositores Latino-americanos* se equiparamos aquí con la del paratexto en el sentido de que prepara al (a la) oyente para la música que se va a presentar. En el contexto en el que vivía Beatriz Balzi cuando inició sus grabaciones –había migrado a São Paulo con su familia en la década de 1960– casi nadie conocía al repertorio que ella, como hispanoamericana de origen, manejaba. Son sus palabras en el cuadernillo del álbum de CDs *Compositores Latino-americanos*, 1,2,3:

Desde muy temprano en mi vida tuve clara la necesidad de ser útil, el sentido de justicia, y posteriormente, la preocupación por los problemas sociales y la voluntad de integrar a los otros países latinoamericanos. Para poder integrarse es necesario conocerse; a partir de ese pensamiento me di cuenta de qué poco se nos había enseñado sobre este vasto continente. Qué poco sabíamos de su cultura, de su historia, de su arte. Al mismo tiempo que reflexionaba sobre esto, sentía una inmensa alegría de vivir en la Música, y fue así como lentamente la tríada Servir – Sociedad – Música comenzó a impulsar mi trabajo de investigación. Quería investigar, estudiar y divulgar, a través de mi instrumento, lo que había sido y estaba siendo compuesto en los países latinoamericanos (Balzi, 1997, p. 11).

De ese modo, los cuadernillos tendrían las funciones de introducir, justificar, divulgar y crear el ambiente propicio para que las personas, al escuchar las piezas seleccionadas e interpretadas por Beatriz Balzi, pudiesen sumergirse en este nuevo océano de posibilidades sonoras, expresivas y llenas de información histórica, geográfica, antropológica y literaria (porque algunas composiciones están basadas en poemas o libros, como *...a hombros del niseñor*, que cita a Juan Gelman) sobre nuestro continente. Su función se equipararía a la de las tapas y contratapas de los libros, según el concepto presentado por Maite Alvarado (1994, p. 39):

Lo más frecuente es que la contratapa se ocupe de comentar brevemente el texto: resume el argumento en el caso de la narrativa, analiza los aspectos más relevantes y emite juicios de valor que suelen extenderse a toda la obra del autor. Juntamente con tapa y solapa, concentra la función apelativa, el esfuerzo por capturar el interés del público.

Los textos de los cuadernillos tendrían, también, la función de criticar las obras grabadas por medio de análisis musicales, hechos por sus propios(as) compositores(as), cuando los lograba obtener, o por musicólogos(as), como, por ejemplo, Graciela Paraskevaídis. Como la

interprete postuló en su Proyecto Vitae<sup>5</sup>, escrito, probablemente, alrededor de 1999 a fin de obtener apoyo financiero para producir el séptimo CD de su serie:

Figura 1 - Beatriz Balzi, fragmento de su Projeto Vitae

A confecção do livrinho do CD é muito importante pois conterá depoimentos do próprio compositor (quando se trata de compositor vivo), constituindo-se em valioso legado histórico e estético para o futuro.

(ca. 1999, apud Silva, 2014, p. 62)<sup>6,7</sup>

La propia elección de las piezas inseridas en la colección demuestra una crítica por parte de la pianista, cual sea, *que composiciones serían, en su mirada crítica, representativas de la cultura y del arte latinoamericano del siglo XX* (itálico nuestro).

A ese panorama, acrecentaríamos a los encartes la función *denuncia*, que también se aplica a la divulgación de determinadas piezas grabadas por Beatriz Balzi en el periodo de la dictadura militar, instalada en varios de los países latinoamericanos en la segunda mitad del siglo XX.

## 2 Beatriz Balzi y su colección *Compositores Latino-americanos*

Figura 2 - La pianista Beatriz Balzi al piano



(Archivo de la familia Balzi, s.f.)

<sup>5</sup> Vitae es una asociación civil sin fines de lucro que apoya proyectos en las áreas de Cultura, Educación y Promoción Social. Su patrocinador inicial fue la Fundación Lampadia, cuya sede estaba en Liechtenstein (<https://vitae.org.br/breve-historia/>).

<sup>6</sup> “A confecção do livrinho do CD é muito importante pois conterá depoimentos do próprio compositor (quando se trata de compositor vivo), constituindo-se em valioso legado histórico e estético para o futuro”. (La creación del cuadernillo del CD es muy importante, ya que contendrá testimonios del propio compositor –cuando se trate de un compositor vivo –, constituyendo un valioso legado histórico y estético para el futuro).

<sup>7</sup> El Proyecto Vitae de Beatriz Balzi no presenta fecha, pero es posible que haya sido escrito en 1999 ya que menciona como finalizado el CD n° 6, editado en 1999.

Beatriz Balzi nació en Buenos Aires el 16 de abril de 1936. Hija de José Balzi y María Amelia, cursó sus primeros estudios musicales en el conservatorio de su madre, llamado Academia Liszt. En ese establecimiento empezó a dar clases de piano, además de presentarse al instrumento en audiciones. En 1952 ingresó en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Carlos López Buchardo, donde se formó como Profesora Nacional de Cultura Musical en 1957. En 1958 se graduó de Profesora Superior de Piano, adquiriendo la técnica del reconocido pedagogo musical Vicente Scaramuzza a través de maestros como Roberto Lucatelli y Mimi Berti. Tuvo también clases de composición con Alberto Ginastera y de contrapunto con Pedro Sáenz.

En 1960 migra con su familia para Brasil, pasando a vivir en São Paulo, donde estudia composición con Mozart Camargo Guarnieri. Entretanto, se involucra con la labor docente y con la performance pianística, optando por abandonar el curso. Su conocimiento de la música contemporánea -entonces poco practicada en Brasil-, tanto como de la música latinoamericana, la pusieron en evidencia en el medio académico y musical. En 1976 ingresa como profesora de piano en la Universidad Júlio de Mesquita Filho, UNESP, de donde se jubila en 1995. Establece lazos de amistad con otros músicos también emigrantes de Latinoamérica, como el uruguayo Conrado Silva (1940-2014), el argentino Eduardo Escalante (1937-2020) y el paraguayo Eladio Pérez González (1926-2020). En 1982 adquiere la nacionalidad brasileña.

La colección *Compositores Latino-americanos* fue iniciada en 1984, gracias a una invitación de la Radio Cultura FM a la intérprete para grabar un programa dedicado a la música latinoamericana para piano. Ese evento fue la motivación para que la pianista hablase con Conrado Silva -ingeniero de sonido y cofundador de la grabadora Tacape- acerca de una serie de LPs sobre el tema<sup>8</sup>. De esa forma nació el primer LP de la colección, grabado en el auditorio del Museo de Arte de São Paulo (MASP), que contenía obras para piano de Manuel Ponce (México), Juan B. Plaza (Venezuela), Eduardo Fabini (Uruguay), Ernesto Lecuona (Cuba), Alberto Ginastera (Argentina) y Eunice Katunda (Brasil). La serie tenía como subtítulo *Série Música Nova da América Latina*, como consta en el siguiente detalle:

Figura 3 - Beatriz Balzi, fragmento del Projeto Vitae

"Compositores Latino-Americanos 1"-serie Música Nova de América Latina. Selo "Tacape". S. Paulo-1984.  
 (disco) ( L.P)

"Compositores Latino-Americanos 2" (LP). "Tacape". São João del Rei. Minas Gerais-Brasil, 1986.  
 disco(LP)

"Compositores Latino-Americanos 3" (LP). Tacape, S. João del Rei-MG-Brasil-1986.  
 disco(LP)

(Archivo de la familia Balzi, ca. 1999)

Después del 1er. volumen, fueron producidos otros dos en formato LP en 1986. Los tres discos serían más tarde reunidos en un álbum doble de CDs, titulado *Compositores Latino-americanos 1, 2, 3*. Pero antes, la pianista haría una pausa de nueve años, ya que la grabadora

<sup>8</sup> Conrado Silva creó, con el brasileño José Maria Neves y el alemán J. H. Koellreutter, entre otros, el sello discográfico independiente Tacape (1979-1992), para promover y difundir la música latinoamericana. (Cfr. Monteiro da Silva, 2015, p. 171).

Tacafe concluyó sus actividades por problemas financieros en 1992.

### 3 Los cuadernillos de los 7 CDs - y las contratapas de los 3 LPs

Figura 4 - Los cuadernillos de la colección de Beatriz Balzi



(De izquierda a derecha: álbum doble 1, 2, 3; vol. 4; vol. 5; vol. 6 y vol. 7. Ilustraciones de Juan José Balzi)

Los cuadernillos de los CDs de Beatriz<sup>9</sup> (y, antes de ellos, las contratapas de los tres LPs) contienen informaciones acerca de las piezas para piano grabadas en cada volumen, precedidas de biografías resumidas de sus autores(as). Como se dijo anteriormente, las biografías -y los análisis de las obras- son de autoría de los(as) propios(as) compositores(as), cuando estaban todavía, o de musicólogos(as), a pedido de Beatriz Balzi en los otros casos. La principal musicóloga colaboradora en la colección de Beatriz fue la compositora y amiga personal de la artista Graciela Paraskevaídis.

El álbum doble *Compositores Latino-americanos 1, 2, 3* - que contiene la remasterización de los LPs 1, 2 y 3 -, así como los CDs 4 y 5, presentan, en los cuadernillos, críticas especializadas a la pianista y/o a su serie de grabaciones, a manera de prefacio o de epílogo. Eso no ocurre en los volúmenes 6 y 7, sin una justificación expresa.

A continuación se citará el contenido de cada cuadernillo, en orden creciente de numeración. No obstante, es necesario decir que el CD n. 4 fue sido lanzado en 1995, antes del álbum doble 1, 2, 3 - publicado en 1997.

Figura 5 - Beatriz Balzi, fragmento del Projeto Vitae

"Compositores Latino-americanos 4" (1º CD) Gravado em Hamburgo-Alema-  
 (disco laser) nha e produzido por Sonopress-  
 Brasil-1995  
 "Compositores Latino-Americanos 1,2,3" (2º CD). Sonopress-Brasil.1997.  
 disco-laser, remasterização)

(Archivo de la familia Balzi, ca. 1999)

En cada cuadernillo resaltaremos una función crítica que parece imponerse sobre las demás, sin intención de anularlas. A veces la función del cuadernillo se confunde con la del propio CD, ya que el contenido de ambos parte de las mismas fuentes primarias -el pensamiento y la idea del (de la) artista en cuestión.

<sup>9</sup> No obstante la práctica de emplear el apellido para citar, utilizamos aquí el primer nombre cuando se trata de una mujer, para que se diferencie y realce esa actuación tan omitida en la historia de la música y de las demás manifestaciones artísticas.

### 3.1 Compositores Latino-americanos 1, 2, 3 – Función divulgación

Como se mencionó anteriormente, el álbum doble C.L.A. 1, 2, 3<sup>10</sup> concentró el contenido de los primeros tres LP grabados por Beatriz Balzi para la serie *Música Nova da América Latina*. Eso se dio gracias a la capacidad de ese formato de contener un número superior de grabaciones, equivalente a 1 ½ LP.

El cuadernillo del álbum se inicia con el testimonio de la pianista acerca de su deseo de aproximar a los países latinoamericanos a través de su música, lo que solamente sería posible si ellos se conociesen mutuamente: “Para poder integrarse es necesario conocerse; a partir de ese pensamiento me di cuenta de qué poco se nos había enseñado sobre este vasto continente” (Balzi, 1997, p. 11).

Por esa razón, los primeros LPs –y, como consecuencia, el álbum C.L.A. 1, 2, 3 – tenían la urgencia de divulgar piezas de los más variados estilos, técnicas y procedimientos de los más diversos países del continente durante el siglo XX –cuando, de acuerdo con Gérard Béhague (1979, apud Bethell, 1999, p. 311-367) y José Maria Neves (1977, apud Aretz, 1987, p. 206-225), la música latinoamericana asumió características propias a partir del estudio de sus culturas autóctonas.

De esa forma, el cuadernillo, cumpliendo el papel de paratexto, asume la función de *divulgar* el repertorio elegido por Beatriz Balzi como representativo. Los análisis de las piezas son más breves aquí que en los CDs posteriores y los datos enfocan, principalmente, las biografías de los(las) autores(as) y la concepción de sus piezas en ese contexto.

En relación a la disposición del repertorio, la pianista lo expone de forma didáctica. Inicia por las obras de carácter nacionalista (basadas en el folclore de cada país), inspiradas, en general, en formas y armonías clásicas, románticas o impresionistas, por creer que serían de más fácil recepción por parte de un público no especializado.

Posteriormente, presenta las piezas llamadas en la época “vanguardistas” o contemporáneas, en general atonales y con nuevas concepciones formales. En los LPs eso quedaba más explícito, ya que tenían 2 lados. La segmentación se hace, siempre según el criterio de Béhague, teniendo en cuenta la división del siglo en antes del 1950 y después de 1950.

Beatriz inicia los textos del cuadernillo con su testimonio en relación al desconocimiento de la música –y del arte en general– latinoamericana, como se mostró en la introducción del artículo, seguido de agradecimientos y explicaciones acerca de la remasterización de los discos anteriores. Todos los textos de los cuadernillos se difunden en portugués, español e inglés:

[...] A todos los que confiaron y de alguna forma contribuyeron para la realización de esta serie dejo aquí mi sincero agradecimiento, especialmente a Pietro M. Bardi y Angelo Mugia (MASP), Irineu Guerrini Jr. y Walmar Cavalcanti (FM Cultura), José Maria Neves y Conrado Silva (Tape) y a mi hermano, el artista plástico Juan José Balzi<sup>11</sup>.

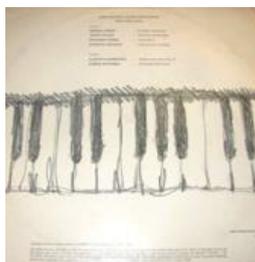
<sup>10</sup> A partir de ahora utilizaremos la sigla C.L.A. para designar la serie *Compositores Latino-americanos*.

<sup>11</sup> Juan José Balzi (1933-2017), ilustró todas las tapas de los LPs (excepto el primero, de autoría de Cid Forghieri) y

[...] Los siguientes textos sobre los autores son los mismos que fueron publicados, separadamente, en los *longplays Latino-americanos 1, 2 y 3*. Algunos fueron suministrados por los mismos autores, y otros fueron investigados posteriormente<sup>12</sup>. Ellos están reproducidos aquí casi palabra por palabra; esto sin embargo hace que algunas informaciones estén ya desactualizadas. Aún así optamos por preservar al máximo la obra original. Lamentamos tener que informar que, entretanto, fallecieron Eunice Katunda (1989)<sup>13</sup>, Carlos Sánchez Málaga (1995) y Manuel Enríquez (1994). En los textos en portugués y español, para evitar repeticiones innecesarias, optamos por utilizar directamente los nombres de las obras ya traducidos. El lector interesado puede fácilmente recurrir al nombre original en el texto del idioma correspondiente (Balzi, 1997, p. 11-12. *Itálicas en el original*).

El CD 1 incluye, del LP vol. 1, las piezas: *Cuatro Danzas Mexicanas*, de Manuel Ponce (México, 1886-1948); *Sonatina Venezolana*, de Juan B. Plaza (Venezuela, 1898-1965); *Triste n. 2*, de Eduardo Fabini (Uruguay, 1882-1950); *Tres Danzas Afrocubanas*, de Ernesto Lecuona (Cuba, 1896-1963); *Tres Piezas para piano Op. 6*, de Alberto Ginastera (Argentina, 1916-1983), y *Dois Estudos Folclóricos*, de Eunice Katunda (Brasil, 1915-1990). A esas piezas se agregó *Contrastes*, de Sérgio Vasconcellos Correa (Brasil, 1934) y *Simurg*, de Mario Lavista (México, 1943-2021) - originalmente partes del LP vol. 2.

Figura 6 - LP vol. 1. Ilustración de Cid Forghieri



(Archivo de la familia Balzi)<sup>14</sup>

A su vez, el CD 2 del C.L.A. 1, 2, 3 mezcla piezas de los LPs 2 y 3. Del vol. 2 están: *Sonata para Piano*, de Carlos Guastavino (Argentina, 1912-2000); *Leyenda Quechua*, de Eduardo Caba (Bolivia, 1890-1953); *Yanahuara*, de Carlos Sánchez Málaga (Perú, 1904-1995) y *Los Tres Padres (tango)*, de Gilberto Mendes (Brasil, 1922-2016). Del vol. 3 están: *Dos Trozos en el sentimiento popular*, de Guillermo Uribe Holguín (Colombia, 1880-1971); *Hoy de Ayer*, de Manuel Enríquez (México, 1929-1994); *¿Y ahora?*, de Coriún Aharonián (Uruguay, 1940-2017) y *...selva oscura...*, de Luis Mucillo (Argentina, 1956-2021). Las obras *Cuatro Doloras*, de Alfonso Leng (Chile, 1884-1974) y *Valsa da Dor*, de Heitor Villa-Lobos (Brasil, 1887-1959), no fueron

---

CDs de Beatriz Balzi. Para esos últimos, ambos acordaron utilizar solamente el título de la serie, variando las letras de acuerdo con la propuesta de cada volumen. El vol. 7 se destaca por reproducir una pintura de Juan Balzi a partir de una imagen de su hermana al piano (Cfr. SILVA, 2014, p. 67).

<sup>12</sup> No hay referencias acerca de qué informaciones de las piezas fueron escritas por sus autores(as) y cuáles por la propia Beatriz Balzi.

<sup>13</sup> Sin embargo, la fecha no está correcta: Eunice Katunda falleció en agosto de 1990.

<sup>14</sup> Los 3 LPs de Beatriz Balzi se encuentran agotados para venta. Lo mismo ocurre con algunos CDs de su serie C.L.A.

incluidas, ni en el álbum C.L.A. 1, 2, 3, ni en ningún otro de la colección.

Un ejemplo de pieza nacionalista, presentada en el Lado A del LP vol. 1 de Beatriz es el ciclo *Cuatro Danzas Mexicanas* de Manuel Ponce. Ese ciclo está en el CD 1 del álbum C.L.A. 1, 2, 3:

[...] Ponce dejó un considerable número de obras para orquesta y para diferentes grupos de cámara, convirtiéndose en uno de los compositores más representativos del primer nacionalismo mexicano, inmerso en colores impresionistas y dentro de la preocupación estructural de carácter neoclásico. En las *Cuatro Danzas Mexicanas* (de 1941), utiliza elementos de carácter folclórico y una forma semejante a la de la mayoría de las antiguas danzas bipartitas usadas en las *suites* barrocas (Balzi, 1997, p. 12).

También el *Triste n. 2*, de Eduardo Fabini, sobre el cual escribe Beatriz:

La serie *Triste* parte de la herencia popular de los quechuas que llegaron a Chile, Bolivia, el norte de Argentina y el Uruguay, manifestándose diversamente en cada región. En Uruguay este género musical se realizó preferencialmente a través del acordeón. *Triste n. 2* fue compuesta entre 1900 y 1903 y no pretende explorar procesos modulatorios tan considerables como el poema sinfónico *Campo* (que usa también tema de carácter quechua), sino solo evocar el pasado del compositor en ambiente campestre (*Ibidem*, p. 13).

Las *Tres Piezas para piano Op. 6* de Alberto Ginastera y los *Dois Estudos Folclóricos* de Eunice Katunda formarían parte del Lado B del primer LP. En la serie de CDs, estas composiciones pasaron a integrar el CD 1 del álbum 1, 2, 3. Sobre el Op. 6 de Ginastera, que incluye las piezas *Cuyana*, *Norteña* y *Criolla*, el cuadernillo señala que “el compositor retrata el ambiente de diferentes regiones de Argentina: centro-oeste, noroeste y sudeste” (Ídem, p. 14).

Sobre los *Dois Estudos Folclóricos* de Eunice Katunda (Brasil), se dice que “[...] fueron escritos en 1952 y son, respectivamente, *Canto Playero* y *Canto de Reyes*. En esta obra la autora no utiliza material melódico o rítmico tomado directamente de las manifestaciones folclóricas, pero busca la esencia misma de la expresión musical popular” (Ídem, p. 14).

Aún en el CD 1 del álbum está, del lado B del LP vol. 2, *Simurg*, de Mario Lavista. Es interesante conocer lo que dijo el compositor sobre esa obra, que tiene relación –directa o indirecta–, con la ilustración hecha por Juan Balzi para la tapa:

Compuse *Simurg* en 1980 en homenaje a Gerhart Muench, pianista extraordinario y artista de primer orden que vive en México hace más de treinta años. Para él, la música es, más que ningún otro arte, conocimiento del ser. Me gusta pensar que Muench es un ave, un pájaro, que hace tiempo inició un largo viaje en búsqueda del saber. He querido traducir en mi obra ciertos rasgos de la personalidad de este notable compositor, así como su gesto interpretativo (Lavista, s.f., apud Balzi, 1997, p. 15).

Ya en el CD 2 del mismo álbum está, entre otras, la pieza *¿Y ahora?* de Coriún Aharonián, parte del LP vol. 3. Tal vez por tratarse de un compositor musicólogo, y/o por ser él amigo personal de Beatriz (y casado con Graciela Paraskevaïdis, colaboradora en la colección), el análisis de *¿Y ahora?* se presenta más detallado en términos de materiales y técnicas utilizadas que los demás de ese volumen:

La pieza, particularmente breve (dos minutos y cuarenta segundos), reúne varias características del lenguaje musical de Aharonian, (y de su ética y estética como creador latinoamericano): extremada economía de medios, expresividad concentrada, valoración del silencio, provocación del aguzamiento perceptivo del oyente (en lo dinámico y tímbrico en este caso), sensibilidad estructural, preocupación por los factores de identidad cultural, carga dramática conjugada en la medida de lo posible con una desdramatización distanciante y con algo parecido al humor. En *¿Y ahora?* Aharonián se limita a un *ostinato* y a tres citas no-estáticas (y que interactúan) de “gestos musicales” tanguísticos (Balzi, 1997, p. 18-19).

Como se dijo antes, también cumplen función de paratexto - y de divulgación - las críticas especializadas incluidas por Beatriz Balzi en los cuadernillos de su serie, ya que atestiguan, para quien no conoce a la pianista, que se trata de “... una intérprete madurísima, con una sólida técnica, un depurado estilo capaz de abordar un repertorio variadísimo y dar a cada escuela, autor y obra el tratamiento que necesita...” (L.A.C., *El Noticiero Universal*, Barcelona (España), 15.1.76” (Ídem, p. 21).

De la misma forma, la crítica de Xavier Montsalvatge para *La Vanguardia Española* del 16/1/76 (Barcelona, España), observa que:

[...] Beatriz Balzi en esta primera actuación nos ha sorprendido favorablemente tanto por la brillante y vital madurez de su técnica como por el criterio con que sabe aplicarla. Domina una pulsación extremadamente ágil, desenvuelta y limpia. Con esta presentación, Beatriz Balzi se ha manifestado como una intérprete de mérito, muy completa y con autoridad para dominar todo el repertorio pianístico [...] (Montsalvatge, 1976, apud Balzi, 1997, p. 21).

De Montevideo, Uruguay, la pianista recibió dos críticas que puso en el cuadernillo de su álbum doble. La primera es del periódico *El País*, el 8/11/1978:

[...] una de las más destacadas intérpretes del continente, que desdeñando los criterios habituales de los concertistas de piano, se ha dedicado preferentemente a difundir la música latinoamericana [...] Beatriz Balzi dejó en claro sus dotes “tradicionales” en la bartokiana *Sonata* de Ginastera. Sus movimientos iniciales fueron aptos para que la pianista sacara a relucir un admirable temperamento y exhibiera su implacable técnica [...] (E.R.B., 1978, apud Balzi, *Op. Cit.*, p. 21).

La segunda crítica es de Karin Otten para el periódico *La Hora*, el 21/7/1987:

[...] Este concierto del Núcleo Música Nueva demuestra cuán polifacética y plena de riqueza puede ser esta música como nos la ofrece, con calidez y alto nivel, esta notable intérprete [...] (Otten, 1987, apud Balzi, *Op. Cit.*, p. 21).

De Brasil, la pianista incluye la crítica del periódico *O Estado de S. Paulo*, publicada el 18/12/1990. Esa crítica –de Lauro Machado Coelho– se dirige a la colección *Compositores Latino-americanos*:

Una alternativa para remediar el desconocimiento sobre la música de los países latinoamericanos] es la serie *Compositores Latino-americanos*, tres discos del sello independiente Tacape, en el que la argentina Beatriz Balzi, radicada en el Brasil desde 1961, traza un generoso panorama de la música para piano compuesta durante este siglo en el continente. A través de las piezas que eligió se esbozan tendencias comunes a los diversos países y surgen algunos nombres fundamentales, mojones para el viajante que quiera aventurarse en el universo inexplorado de la música producida por nuestros vecinos [...] (Coelho, 1990, apud Balzi, *Op. Cit.*, p. 21).

La última crítica de ese cuadernillo es la carta del compositor argentino Carlos Guastavino, con elogios a la interpretación de Beatriz de su *Sonata para piano*:

[...] he quedado deslumbrado al escuchar su grabación de mi *Sonata*; además de su pleno dominio del piano ella demuestra tener, intrínsecamente, una *formidable personalidad musical*. Quedo emocionado cada vez que escucho la cinta, y la hago oír a todos cuantos vienen a verme, que son muchos... (Guastavino, s.f., p. 21-22. Itálicas en el original)<sup>15</sup>.

Acerca de las ilustraciones de las portadas de los LPs, a diferencia de las hechas para los cuadernillos de los CDs –más estilizadas y abstractas, enfocando las letras del título de la serie– las que dieron origen al álbum doble *C.L.A. 1, 2, 3* presentan dibujos con pocos colores – a pedido de la pianista, para que no se encareciera la edición<sup>16</sup>.

Las portadas de los LPs vol. 2 y 3, ilustrados por Juan José Balzi (el pintor vivía en Barcelona cuando su hermana lanzó su primer LP, ilustrado por Cid Forghieri) explicaban, de forma gráfica, lo que representaba aquel trabajo de su hermana. Como dijo Maite Alvarado (*Op. Cit.*, p. 35):

La ilustración cumple distintas funciones. De su significado original de "iluminar, dar luz, esclarecer", presente en la denominación que se daba a los ilustradores en la Edad Media "iluminadores", conserva el matiz de

<sup>15</sup> La carta de Carlos Guastavino ha sido enviada al cantor paraguayo/brasileño Elaldio Pellrez González, quien la mostró a Beatriz Balzi (Cfr. Silva, 2014, p. 79).

<sup>16</sup> Información verbal obtenida en entrevista concedida por Juan José Balzi a la autora de este artículo (Cfr. Silva, 2014, p. 65).

"esclarecer" mostrando. Pero la ilustración también es una forma de embellecer u ornamentar el texto, con lo que se cumple, además, un objetivo comercial: *atraer la atención del público*. Esta función de la ilustración es particularmente notoria en las tapas de libros, que compiten en las vidrieras y mesas de librerías.

En el caso de la tapa del LP vol. 2 -, el pintor cuenta que:

[...] le había regalado a su hermana, en una de sus visitas a Brasil, un libro de John Cage titulado "La memoria de un pájaro". En la portada, el libro presentaba un pajarito que se desintegraba y se reintegraba. Luego, el artista le gastó una broma a su hermana, escribiendo en la dedicatoria; "La memoria de una pajarona" (boba, en español). Recordando este hecho, Balzi tomó fotografías de las manos de Beatriz sobre el piano y las fusionó con diferentes pájaros, que se transformaron entre sí y en manos. La de la fila superior era una paloma, pacífica, y la última era un águila, más agresiva (Silva, 2014, p. 65)<sup>17</sup>.

Con ese dibujo, Balzi mostró la madurez de su hermana como artista, así como su capacidad para expresar desde las emociones más líricas y puras hasta las más agresivas y llenas de fuerza interior. También hace alusión a la pieza *Simurg*, de Mario Lavista, que remite a textos de Jorge Luis Borges y de Ezra Pound, en los que los pájaros migran en busca del autoconocimiento. Así consta en la figura que sigue:

Figura 7 - LP vol. 2. Ilustración de Juan Jose Balzi



(Archivo de la familia Balzi)

Para el tercer LP, el pintor imaginó una orquesta formada por músicos latinoamericanos de regiones y estilos diversos, saliendo de la cola de un piano. "Balzi dijo que se inspiró en el

<sup>17</sup> "[Balzi recordou que] dera à irmã, em uma de suas visitas ao Brasil, um livro de John Cage chamado "A memória de um pássaro". Na capa, o livro trazia um passarinho que se desintegrava e voltava a se integrar. O artista então fez uma brincadeira com a irmã, escrevendo na dedicatória; "A memória de uma pajarona" (boba, em espanhol). Lembrando-se deste fato, Balzi pegou fotos das mãos de Beatriz ao piano e mesclou-as a pássaros diversos, que se transformavam uns nos outros e nas mãos. O da linha superior era uma pomba, pacífica, e o último era uma águia, mais agressiva".

gaucho, el indígena, el azteca y el músico electrónico”<sup>18</sup>. En pocos trazos, la ilustración resume la propuesta de la pianista e investigadora en su colección de LPs, que dio origen a su serie de CDs.

Figura 8 - LP vol. 3. Ilustración de Juan Jose Balzi



(Archivo de la familia Balzi)

### 3.1 Compositores Latino-americanos 4 - Función de modernización

Elegimos para ese cuarto CD el tema *modernización* por ser, además del primer volumen en formato digital (grabado en los años 1990, una década después de los primeros LPs), el que privilegia la divulgación de piezas compuestas después de 1960, con un lenguaje *vanguardista*, o *contemporáneo*. Beatriz interpreta composiciones que utilizan técnicas extendidas en el piano (como el toque en las cuerdas y golpes en la caja del instrumento, por ejemplo), uso del silencio como recurso expresivo y armonías atonales.

Según parece, Beatriz ya no sentía la necesidad de afirmar su latinoamericanidad a través de la interpretación de obras de carácter nacionalista. Las informaciones del cuadernillo, y la música misma del CD, sugieren que su intención era, al contrario, mostrar que en América Latina también se hacía música contemporánea, de carácter cosmopolita.

Aquí no empleamos el término *modernidad* en relación al movimiento modernista de las primeras décadas del siglo XX, sino más bien como lo comprende Néstor García Canclini (1990, p. 333):

[...] modernidad no es sólo un espacio o un estado al que se entre o del que se emigre. Es una condición que nos envuelve, en las ciudades y en el campo, en las metrópolis y en los países subdesarrollados. Con todas las contradicciones que existen entre modernismo y modernización, y precisamente por ellas, es una situación de tránsito interminable en la que nunca se clausura la incertidumbre de lo que significa ser moderno. Radicalizar el proyecto de la modernidad es agudizar y renovar esta incertidumbre, crear nuevas posibilidades para que la modernidad pueda ser siempre otra cosa y otra más.

El C.L.A. 4 fue registrado en 1995, en el Teatro Eberthalle de Hamburgo, en Alemania,

<sup>18</sup> “[Juan] Balzi disse ter se inspirado no gaúcho, no indígena, no asteca e no músico eletrônico” (Silva, 2014, p. 65).

con la técnica de grabación Karola Parry<sup>19</sup>. Forman parte de ese CD las piezas: *Preludio (Cantilena) e Fuga (Marcha Rancho)*, de Edino Krieger (Brasil, 1928-2022); *Sonatina Rítmica*, de Roque Cordero (Panamá, 1917-2008); *Preludios n. 3 e 4*, de Eduardo Escalante (Argentina/Brasil, 1937-2020); *Cinco líneas para mi hermana Clara*, de Luis Campodónico (Uruguay, 1931-1973); *Dois momentos nordestinos - Lamento e Dança*, de Calimério Soares (Brasil, 1944-2011); *Suite de Danzas Criollas*, de Alberto Ginastera; *Estudo n. 3*, de Osvaldo Lacerda (Brasil, 1927-2011); *un lado, otro lado*, de Graciela Paraskevaïdis (Argentina / Uruguay, 1940-2017) y *Umbrales*, de Cergio Prudencio (Bolivia, 1955).

De manera diversa del álbum anterior –donde la crítica a Beatriz y a su serie se presentó a manera de epílogo– este cuadernillo se inicia, en la p. 1, con un prefacio inédito de autoría del pianista y profesor brasileño Gilberto Tinetti, escrito en portugués. La versión que sigue es la que se ofrece en español, en la p. 10 del cuadernillo:

El nombre de Beatriz Balzi representa desde hace mucho tiempo una pesquisa seria y sensible de la obra pianística de los compositores latinoamericanos. Pesquisa minuciosa y oportuna, que se traduce en conciertos y grabaciones, permitiendo de esa manera al público brasileño entrar en contacto con todo un repertorio del más alto interés. Y cómo no, llevando también a los oyentes de los países latinoamericanos unos muy bien elegidos destaques de la música brasileña. En tiempos de esfuerzo o tentativas de aproximación e intercambio cultural entre nuestros pueblos, he aquí algo real y positivo: un trabajo de altísimo nivel artístico y técnico, al servicio de una idea válida y urgente. Es con alegría que damos la enhorabuena a este cuarto disco (1er CD) de Beatriz Balzi, la pianista que mejor representa entre nosotros el ideal de “latinoamericanidad” (Tinetti, s.f., apud Balzi, 1995, p. 10)<sup>20</sup>.

Todavía las críticas de los periódicos presentadas en el álbum 1, 2, 3 siguieron siendo incluidas en todos los cuadernillos de la serie, como epílogo.

Como ya se ha mencionado, los análisis musicales pasan a ser más extensos y detallados a partir del C.L.A. 4, debido a la mayor complejidad de las obras compuestas después de 1950. Los temas, no obstante, siguen valorando la latinoamericanidad, como dijo Tinetti. Esto atestiguan, por ejemplo, las obras *Umbrales*, compuesta en 1994 por el boliviano Cergio Prudencio, y *Dois momentos nordestinos - Lamento e Dança*, de Calimério Soares. Así describe el cuadernillo a la primera:

[*Umbrales*] forma parte de la música originalmente compuesta para la película boliviana Sayari, cuyo argumento (documental ficcionado) se centra en un

<sup>19</sup> Beatriz volvería a grabar con Karola en Hamburgo en el C.L.A. 7.

<sup>20</sup> “O nome de Beatriz Balzi representa já há muito tempo uma pesquisa séria e sensível da obra pianística dos compositores latino-americanos. Pesquisa minuciosa e oportuna, que se traduz em concertos e gravações, permitindo assim ao público brasileiro tomar contato com todo um repertório do mais alto interesse. E levando também aos ouvintes dos países latino-americanos destaques bem escolhidos da música brasileira. Em tempos de esforço ou tentativa de aproximação e intercâmbio cultural entre nossos povos, eis aqui algo de real e positivo: um trabalho de altíssimo nível artístico e técnico, a serviço de uma ideia válida e urgente. É com alegria que saudamos este quarto disco (1º CD) de Beatriz Balzi, a pianista que melhor representa entre nós o ideal de “latinoamericanidad”. (Tinetti, apud Balzi, 1995, p. 1).

antiguo rito de las comunidades *qéchuas* de Potosí: el Tinku. Tinku es el enfrentamiento entre los *ayllus* (comunidades) tradicionalmente antagónicas. Está antecedido por una larga víspera, cargada de acontecimientos de carácter religioso y social, que desembocan finalmente en una batalla campal, entre individuos o entre grupos, que se desarrolla de sol a sol, de manera caótica, a veces hasta con consecuencias fatales. Mas allá de las interpretaciones antropológicas, *Umbrales* (como *Sayari*) es una visión de estos hechos, desde la frontera cultural que separa lo propio de lo ajeno. Las seis partes de la obra (*víspera, canto, como una danza, funeral, avasallante y memoria*) representan el ángulo de observación (umbrales de acercamiento) a diversas circunstancias del acontecer ritual. La música no describe, más bien manifiesta emoción y asombro ante lo que es otro (la otredad). *Umbrales* es una impresión, antes que una expresión (Prudencio, s.f., apud Balzi, 1995, p. 16).

Ya de la segunda, que utiliza técnicas extendidas en el piano, su autor explica:

[*Dos momentos nordestinos*] se divide en dos partes: *Lamento y Danza*. En el *Lamento*, una secuencia de fragmentos melódicos es ejecutada libremente en el teclado alternándose con ruidos y *clusters* percutidos y en *glissandi* en las cuerdas del piano, manteniendo una atmosfera de carácter mórbido y agreste. En contraposición, la *Danza* (de carácter festivo) abarca elementos melódico-rítmicos de fuerte contraste, combinando progresiones de arpeggios, dobles terceras y acordes (*clusters*) sobrepuestos, dentro de constantes golpes rítmicos del “coco nordestino” (Soares, s.f., apud Balzi, 1995, p. 15).

También la obra *un lado, otro lado*, de Graciela Paraskevaídis, contrapone elementos de la música vanguardista, cosmopolita, a la defensa del latinoamericanismo tercermundista, por así decir. Su pieza evoca el movimiento minimista, bastante utilizado por compositores de nuestro continente –como Oscar Bazán (en su obra *Austeras*)–, según el cual se deberían usar pocos recursos sonoros, silencios y repeticiones insistentes en obras largas y, en cierta forma, monótonas. El minimismo confrontó con el minimalismo del hemisferio norte –basado en escasos materiales y repeticiones con finalidad contemplativa, como una especie de mantra, inspirado en la música oriental–, utilizando procedimientos similares, pero con intención de reforzar la atención en esos elementos, muchas veces de inspiración indígena<sup>21</sup>.

Sobre *un lado, otro lado*, dijo Graciela:

[...] fue compuesta en Berlín en abril de 1984. El estreno brasileño de esta obra tuvo lugar en Sao Paulo el 20 de noviembre de ese mismo año por Beatriz Balzi. Del piano se utiliza sólo el teclado y siempre en sus extremos, con intervención de los pedales que ayudan a la presencia de sonidos que no están escritos directamente pero que aparecen a través de la imagen reflejada de los que sí están escritos.

[...] La obra tiene dos partes netamente diferenciadas, tanto en los registros utilizados en una y otra, como en la velocidad de descarga de la energía

<sup>21</sup> (Para más información, véase Paraskevaídis, 2004, apud Silva; Zani, 2020, p. 159).

sonora, agrupada casi permanentemente en apretados racimos (*clusters*) interválicos (Paraskevaídas, s.f., apud Balzi, 1995, p. 17).

Incluso las obras tonales de ese CD, de carácter neoclásico, se diferencian de las grabadas anteriormente por Beatriz Balzi, en sus LPs. El *Preludio (Cantilena)* y *Fuga (Marcha Rancho)* de Edino Krieger, por ejemplo, se aproxima tanto a la música popular brasileña (MPB) que su *Fuga (Marcha-rancho)* recibió una letra del poeta brasileño Vinicius de Moraes y participó, en 1967, del *II Festival Internacional da Canção Popular*, recibiendo el 4º premio con el título *Fuga y Antifuga*<sup>22</sup>. Su compositor la describe así:

*Preludio (Cantilena)* y *Fuga (Marcha Rancho)* son de 1954 y pertenecen a un período en que predominan, en la producción del autor, las formas clásicas y la temática de carácter brasileño. La *Fuga* ha sido compuesta, en principio, como ejercicio de asociación de la forma barroca a un tema original con ritmo e inflexiones de la marcha-rancho. Por sugerencia de Anna Stella Schic –a quién fue dedicada la obra– se antepuso un *Preludio* a la *Fuga*, encuadrándose de esa manera la obra en el esquema formal bachiano. Así como la *Sonatina*, *Preludio* y *Fuga* es una obra con intención didáctica, enmarcada técnicamente en un repertorio accesible al estudiante de piano de nivel medio (Krieger, s.f., apud Balzi, 1995, p. 11).

### 3.3 Compositores Latino-americanos 5 - Función de denuncia

Este quinto CD la pianista lo dedica a la creación del Mercosur, creado en 1994 a partir del Tratado de Asunción. El Mercosur estrechó lazos comerciales entre países de América del Sur y, por esa razón, Beatriz eligió para este CD piezas de los países que en la ocasión participaban del acuerdo: Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay<sup>23</sup>. La propuesta del Mercosur se vinculaba totalmente con el deseo de la pianista de integrar a los países de América Latina.

Por otra parte, este CD, a pesar de no ser el único de la colección, contiene piezas que denuncian la violencia de las dictaduras militares que dominaron diversos países del continente a partir de la década de 1960 hasta fines de 1980. Tal vez el fin de los llamados *años de plomo* y la posibilidad de una integración de los países del Cono Sur, hayan motivado también a Beatriz Balzi a elegir esas piezas para este volumen.

La portada del C.L.A. 5 ilustra de por sí una postura de carácter subversivo, rebelde, revolucionario. Juan Balzi la creó “[...] como demanda de rescate [...] la idea era tener ‘algo violento y letras que remitieran al expresionismo. A Beatriz le gustó eso’. Las letras fueron recortadas de revistas y periódicos”<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> La canción *Fuga y Antifuga* fue presentada por coro mixto y orquesta de cámara en el *II Festival Internacional da Canção Popular/FICP*, en el estadio *Maracanãzinho* del Rio de Janeiro/RJ (Para más información, véase <<https://abmusica.org.br/edicoes-abm/obra/fuga-e-anti-fuga/>>).

<sup>23</sup> Posteriormente se incorporó a Venezuela, que actualmente está suspendida por cuestiones políticas, y Bolivia, aún en proceso de adhesión (<<https://www.mercosur.int/>>).

<sup>24</sup> “[O quinto volume da série foi pensado por Balzi] como um pedido de resgate [...] a ideia era ter ‘algo de violento e letras que remetessem ao expressionismo. Beatriz gostava disso’. As letras foram recortadas de revistas e

Figura 9 - Portada del CD vol. 5 de Beatriz Balzi



(Archivo de la familia Balzi)

El cuadernillo se inicia con palabras de especialistas sobre la pianista y su colección, cumpliendo la doble función de prefacio y de crítica. Una vez más vale citar a Maite Alvarado (op. cit., p. 57):

La mayoría de los prólogos cumplen con dos funciones básicas, que comparten con las contratapas, aunque la dominancia de una sobre otra es inversa en ambos: una función informativa e interpretativa respecto del texto y una función persuasiva o argumentativa, destinada a captar al lector y retenerlo.

En el caso de este cuadernillo –cuyo CD fue grabado en 1997, en el *Palacio das Artes de Belo Horizonte* (MG, Brasil)–, el prólogo es de la musicóloga y profesora brasileña Maria de Lourdes Sekeff (s.f., apud Balzi, 1997, p. 6):

La “capacidad de asombro” de la música latinoamericana viene mereciendo la atención de la pianista Beatriz Balzi, quien ya hace varios años investiga ese rico repertorio en el cual lo autóctono, lo popular, la cultura ciudadana, el sentido cosmopolita y el patrimonio universal están presentes. Volcándose al estudio de esa producción cuya historia todavía está por escribirse, Beatriz Balzi brinda una vez más al público un CD, ahora el quinto, resultado de su intenso trabajo de investigación y performance. Con gran conocimiento musical, habilidad técnica y viva imaginación, ella resume aquí su experiencia de investigadora e intérprete, sumergiéndonos en el placer de la audición de un repertorio marcado por la función poética.

[...] Al mismo tiempo no podemos dejar de observar que, recreando los múltiples sentidos de este vasto repertorio, Beatriz Balzi va mucho más lejos, prestando un real servicio a la musicología brasileña, en la medida en que confiere a la producción latinoamericana el lugar que le corresponde por *derecho* y por *mérito* en el escenario musical.

---

jornais”. Información verbal obtenida en entrevista concedida por Juan José Balzi a la autora de este artículo (Cfr. Silva, 2014, p. 66).

En cantidad de compositores(as) interpretados(as), el CD vol. 5 es igual al CD vol. 4: nueve. La diferencia es que en este no hay compositoras y uno de los autores –Carlos Guastavino– tiene dos obras.

El cuadernillo anuncia las siguientes piezas: *Tierra Linda* y *Bailecito*, de Carlos Guastavino; *Suite Mirim*, de Mozart Camargo Guarnieri (Brasil, 1907-1993); *Tres aires paraguayos*, de Juan Carlos Moreno González (Paraguay, 1916-1983); *Milonga*, de Jaurès Lamarque-Pons (Uruguay, 1917-1982); *Barcarola*, de Rodolfo Coelho de Souza (Brasil, 1952); *Mini Suíte das Três Máquinas*, de Aylton Escobar (Brasil, 1943); *Las Doradas Manzanas del Sol*, de Eduardo Bértola (Argentina, 1939-1996); *Tres Piezas para Piano*, de Héctor Tosar (Uruguay, 1923-2002) y *Modelagem II*, de Edson Zampronha (Brasil, 1963).

Acerca de los autores y piezas que denunciaron, sutilmente, los tiempos difíciles de la dictadura militar, el importante compositor, profesor y agitador cultural uruguayo de Montevideo, Héctor Tosar, relató, en 3ª persona, en su biografía: “[...] Una vez *reinstaurada la democracia* en Uruguay, fue nombrado Asesor Artístico del SODRE y *restituido* en el Conservatorio Universitario de Música como director y profesor de composición” (Tosar, s.f., apud Balzi, *Op. Cit.*, p. 16. Itálicas nuestras).

A su vez, es en el análisis de la pieza *Barcarola*, de Rodolfo Coelho de Souza, donde se evidencia la resistencia popular y el movimiento en reclamo de elecciones directas:

*Primeiro Rébus: Alla Barcarolla* - Esta pieza elabora dos temas contrastantes. El primero es una melodía modal de carácter melancólico que explora dislocamientos rítmicos sobre una figuración en 6/8 de la cual surge la barcarola mencionada en el título. El segundo transforma el material modal en una canción marcial que explora el ritmo del refrán “**el pueblo unido jamás será vencido**”. Los dos materiales se desarrollan por contraste y por fusión a lo largo de tres secciones, terminando por el retorno al material melódico del principio de la obra (Souza, s.f., apud Balzi, 1997, p. 14. El destacado es nuestro).

La inclusión de una obra del compositor Aylton Escobar –que vio censurada su cantata *Poemas do Cárcere* (sobre texto de Ho Chi Minh) en 1969, cuando conquistó premio del público en el *Festival Guanabara*–, también representa resistencia. Beatriz interpretó otras piezas de ese autor –como *Assembly*–, pero para ese volumen eligió la *Mini Suíte das Três Máquinas*, que pone una pizca de humor e irreverencia al conjunto de las obras, por medio de la supuestamente rígida técnica dodecafónica.

Como dijo Escobar (s.f., apud Balzi, 1997, p. 15):

[Editada en 1977], fue escrita por necesidad de buen humor. Jugando. No hay aquí ninguna intención precisa de hacer valer un estilo, una forma, una escuela o cualquier ortodoxia. La elemental e irreverente manera de trabajar una serie de Doce Sonidos y su abandono sumario sirven solo como estímulo a la inventiva y fantasía de los jóvenes pianistas.

Pero no todo es humor o resistencia en el CD vol. 5 de Beatriz Balzi. La memoria del

argentino Eduardo Bértola, cordobés que vivió e integró el cuerpo docente de la Escuela de Música de la UFMG en Belo Horizonte en la década de 1990, está presente en su obra *Las Doradas Manzanas del Sol*, compuesta en 1966.

Según Antonio Celso Ribeiro (2016, p. 76) Bértola tenía “preocupaciones de carácter psicológico-social”, además de reflexionar críticamente acerca del “papel político del compositor en América Latina”<sup>25</sup>. Terminó por suicidarse en medio de los feriados de carnaval de 1996.

De *Las Doradas Manzanas del Sol*, Paraskevaïdis observó:

Su título fue tomado de un texto del Premio Nobel irlandés William Butler Yeats (1865-1939), que es citado al final de la partitura: “...y recoge hasta que el tiempo y los tiempos acaben las plateadas manzanas de la luna, las doradas manzanas del sol”. [La pieza] es un temprano y elocuente testimonio de la obsesiva preocupación del compositor por la interacción de fenómenos acústicos sobre la percepción musical. [...] En pos de estas “ilusiones acústicas”, Bértola explora las posibilidades tímbricas del piano a través de diferentes formas de ataque y articulación (en particular trinos y trémolos), frecuentemente en el registro agudo, con una amplia gama dinámica (entre *pppp* y *ffff*), y alrededor de un eje interválico de cuartas aumentadas ascendentes y descendentes en alturas móviles, y de segundas menores (también séptimas y novenas), como complemento (Paraskevaïdis, s.f., apud Balzi, 1997, p. 16)<sup>26</sup>.

Vale decir que otros volúmenes de la serie de Beatriz incluyen piezas de denuncia de las dictaduras, como *...a hombros del ruiseñor*, de Graciela Paraskevaïdis (cuyo título es una cita del poema *Ruiseñores de nuevo*, de Juan Gelman), registrada en el vol. 7; y *Los Tres Padres*, de Gilberto Mendes (cuyo título hace referencia a los padres Ernesto y Fernando Cardenal y Miguel D'Escoto, ministros del gobierno sandinista de Nicaragua) y *...selva oscura*, de Luis Mucillo (cuyo título alude a Dante Alighieri y el recorrido por el infierno), grabadas en el CD 2 del álbum 1, 2, 3.

Desde su portada, incluyendo el cuadernillo, hasta la divulgación de obras y compositores(as) involucrados(as) con la lucha por la democracia en sus países, todo C.L.A. 5 apunta a una función denuncia.

### 3.4 Compositores Latino-americanos 6 - Función de inclusión

Este es el CD con la mayor cantidad de obras, una decena, la mayoría formada por movimientos o piezas breves y concisas. Es también el que presenta músicas de países latinoamericanos menos conocidos en Brasil al momento de su grabación, como Guatemala, Venezuela y Cuba, con sonoridades que imitan instrumentos de esos lugares, como, por ejemplo, la marimba guatemalteca.

<sup>25</sup> “inquietações de cunho psicológico/social” [...] “papel do compositor na América Latina”.

<sup>26</sup> Sobre Eduardo Bértola y su obra, Graciela Paraskevaïdis publicó un texto titulado “Eduardo Bértola: Un retrato del compositor argentino (1939-1996)” en el sitio electrónico *C I Compositores Interpretes* (<<http://www.ciweb.com.ar/bertola/index.php>>). Cabe añadir que *Las doradas manzanas del sol* es asimismo el título de un libro de Ray Bradbury publicado en 1953.

Pero la verdadera inclusión está en el hecho de que Beatriz insertó en el repertorio una obra para voz, con acompañamiento de piano, del paraguayo Nicolás Pérez-González. Su amiga y colaboradora en la serie, Graciela Paraskevaïdis, se opuso a tal inclusión, por creer que la pieza no estaba en consonancia con el conjunto de la colección:

Paraskevaïdis respetó la decisión de Beatriz, como era inherente a su relación de toda la vida. Pero le dijo claramente a la pianista que no utilizaría este CD en sus cursos y conferencias centrados en la música clásica latinoamericana, postura que se mantuvo sin cambios (Silva, 2014, p. 83)<sup>27</sup>.

El ciclo de piezas *Tres Juguetes Rotos*, de Nicolás Pérez-González, fue grabado por el barítono Eladio Pérez-González (hermano del compositor), con Beatriz como pianista acompañante. El cuadernillo de C.L.A. 6, grabado también en el *Palacio das Artes de Belo Horizonte*, en 1998, trae los siguientes datos sobre la obra:

*Tres juguetes rotos* fue compuesta en 1967 para canto y guitarra, con versión del autor para canto y piano (1981). El texto es de Jorge Enrique Adoum. Las lacerantes palabras del poeta ecuatoriano nos muestran que, en América Latina, ni siquiera la infancia está libre de percances políticos. El compositor sigue paso a paso, armónica y rítmicamente, el espíritu del mensaje del poeta (González, Eladio, s.f., apud Balzi, 1998, p. 12).

Las tres piezas de ese ciclo son *El Barco de Papel*, *La Pelota de Trapo* y *La Cometa*. He aquí el primer poema:

[*El Barco de Papel*]: Nuestro astillero, papeles que no sirven: / cartas que esconde el padre, libros / De poesía o cuentos de tendero. / Y mi cuaderno donde desaprendo geometría... / Barcos pájaros, mojados y aliabiertos, / telegrama que el río llevó al mar: / “cuando sea grande”... “algún día”... / Pero me fui quedando, aprendiendo / geografía para abajo, o sea historia, / Es decir recogiendo muertos. / No sé. Tal vez después, cuando termine, / O cuando se termine el traje negro (Adoum, apud Balzi, 1998, p. 12).

En cuanto a las piezas para piano solo, el cuadernillo nos muestra el siguiente repertorio: *Oito Prelúdios*, de Ricardo Castillo (Guatemala); *Impresiones de mi Tierra*, de Angel E. Lasala (Argentina); *Sonata 1971*, de Ernst Mahle (Brasil); *Tanguitis*, de Alfredo Rugeles (Venezuela); *E pur si muove*, de Marcos Câmara (Brasil); *Tres Juguetes Rotos*, de Nicolás Pérez González (Paraguay); *Variaciones sobre un tema de Leo Brouwer*, de Armando Rodríguez (Cuba); *Eusebius*, de Gerardo Gandini (Argentina); *Seco*, *Fantasmal* y *Vertiginoso*, de Eduardo Cáceres (Chile) y (...*sin querer*), de Juan José Iturrberry (Uruguay).

Vale destacar la obra *Eusebius*, de Gerardo Gandini, que se inspira en una de las *personae*

<sup>27</sup> “Paraskevaïdis respeitou a decisão de Beatriz, como era inerente ao relacionamento de ambas por toda a vida. Mas disse claramente à pianista que não usaria este CD em seus cursos e palestras enfocando a música erudita latino-americana, postura que se manteve inalterada”.

que habitaban la mente y el imaginario del compositor alemán Robert Schumann (1810-1856). Sobre él, dijo Gandini en un evento en Montevideo: “*Eusebius* es la personalidad contemplativa y lírica de Schumann, en oposición a Florestán, su lado fuerte, poderoso y apasionado” (Gandini, 1985, apud Balzi, 1998, p. 14).

Como escribe Graciela en el cuadernillo:

Entre 1984 y 1986, Gandini testimonió su marcada inclinación hacia la música y el pensamiento de Robert Schumann a través de cuatro obras: *RSCH: Escenas*, para piano y orquesta; *RSCH: Testimonios* para voz, piano y cinta; *Eusebius: cinco nocturnos* para una orquesta dividida en cuatro grupos, y *RSCH: Elegía* para piano (Paraskevaídis, s.f., apud Balzi, 1998, p. 15).

La obra *Eusebius*, ciclo de cuatro *nocturnos* creado en 1984, tiene dos versiones posibles: una para cuatro pianos, en que cada pianista ejecuta uno de los nocturnos en el orden propuesto por el compositor, para después tocar simultáneamente, y otra, donde solamente las piezas son ejecutadas por separado sucesivamente.

El cuadernillo del CD nos cuenta que el interés en esa obra está en el método de composición –o más bien, de descomposición– del n. 14 de las *Davidsbündlertänze* compuesta por Schumann en 1837. Gandini retira, en cada uno de los *nocturnos*, determinadas notas, tornando irreconocible la pieza original. Sin embargo, la obra puede ser escuchada en su totalidad cuando los cuatro *nocturnos* son interpretados simultáneamente.

Como se dijo anteriormente, este volumen, tanto como el vol. 7, no presenta prólogo, crítica especializada ni epílogo.

### 3.5 Compositores Latino-americanos 7 - Función de homenaje

Para el cuadernillo de ese CD, elegimos el término *homenaje* a fin de llamar la atención sobre el número de obras brasileñas incluidas: 5 de un total de 10 grabaciones. Tal vez ese homenaje de Beatriz a la patria que la recibió en los años 1960 tenga relación con el hecho de su cumpleaños – generalmente un evento motivador de reflexiones –, ya que la pianista se regaló un viaje a Alemania en compañía de su hermana Velia, a fin de grabar *C.L.A. 7* contando con los servicios de la técnica Karola Parry. Beatriz cumplía 64 años de edad.

El CD vol. 7 tiene un perfil más intimista, con menos países representados y más piezas en un solo movimiento. Cuenta con composiciones líricas e imaginativas como *Muros Verdes*, del mexicano José Pablo Moncayo (1912-1958), *Estudo Brasileiro n. 1*, de Cacilda Borges Barbosa (Brasil, 1914-2010), *Ressonâncias*, de Marisa Rezende (Brasil, 1944), además de los *Tristes* de Julián Aguirre (Argentina, 1868-1924) y del *Ponteio n. 1* de Nilson Lombardi (Brasil, 1926-2008). Grabado en el año 2000, es el volumen preferido de sus hermanos<sup>28</sup>.

Acercas de *Muros Verdes*, por ejemplo, el cuadernillo refiere que:

<sup>28</sup> Información verbal obtenida en entrevista concedida por Juan José Balzi a la autora del artículo.

[La pieza] fue compuesta entre 1951 y 1956. Para el musicólogo Ricardo Miranda, la obra revela a la vez un cierto regocijo pianístico y una preocupación por la novedad de la forma. Así, la última parte de estos *Muros* sigue la línea de una espiral, maravillosa estructura sonora cuyo empleo marca de manera indeleble la fisonomía de la obra. *Muros Verdes* es una creación incesante donde el desarrollo rítmico y la peculiar estructura ya señalada se combinan para producir una obra fresca, novedosa y cuyas páginas deben contarse entre las mejores de su autor (Tello, s.f., apud Balzi, 2000, p. 7-8).

Sobre los *Tristes*, es la pianista quien escribe:

Los *Cinco Tristes* llevan el op. 17 y fueron compuestos en 1898. Forman el primer cuaderno de su obra *Aires Nacionales Argentinos*. Son pequeños preludios que Aguirre llamó *Tristes*, nombre que en el folclor argentino corresponde a canciones de carácter sentimental.

De la obra *Ressonâncias*, la compositora Marisa Rezende (apud Balzi, 2000, p. 12) apunta:

Se trata de una pieza para solo de piano en carácter de improvisación por la utilización flexible que hace del tiempo. Su idea principal reside en la exploración de la resonancia del instrumento a través de diferentes registros y dinámicas a los cuales son expuestos líneas melódicas, arpeggios y acordes.

Ya del *Estudo Brasileiro n. 1*, de Cacilda Borges Barbosa, Beatriz Balzi resalta:

*Estudo Número 1* forma parte de un ciclo de *Seis Estudios Brasileños* para piano compuestos alrededor de 1950 y editados por la Ricordi Brasileña en 1965. Tiene ritmo evocador de tango-choro (música brasileña de carácter sentimental ejecutada por grupos de flauta, guitarra y *cavaquinho*) acentuándose, en la región central, el carácter contrapuntístico.

Además de las piezas mencionadas, forman parte de ese CD vol. 7 *Allegro*, de Silvestre Revueltas (México, 1899-1940), *Gato*, de Julián Aguirre, *Ponteio n. 6*, de Nilson Lombardi, *Cenas Rupestres*, de Amaral Vieira (Brasil, 1952), *Sonata Fantasia*, de Acário Cotapos (Chile, 1889-1969), *Timbres n. 1 y 2*, de Edmundo Villani-Côrtes (Brasil, 1930) y *...a hombros del ruseñor...*, de Graciela Paraskevaïdis (Argentina-Uruguay, 1940-2017).

La obra más antigua de la serie – el ciclo de *Tristes*, de 1898 –, tanto como la más reciente, *...a hombros del ruseñor...*, de 1997, corresponden a este volumen. Acerca de la última, Graciela Paraskevaïdis (apud Balzi, 2000, p. 13) escribió:

Fue compuesta en 1997. Su título está tomado de una poesía del argentino Juan Gelman (“Ruseñores de nuevo”), como homenaje a este y a Ernesto

Guevara. Se trata de una pieza en un solo bloque estructural, generada a partir de las notas do, si y mi y de algunas de sus combinatorias y resonancias<sup>29</sup>.

## 5 Consideraciones finales

Con su colección *Compositores Latino-americanos*, Beatriz Balzi realizó su proyecto personal y profesional con excelencia, determinación e inspiración. Puso su talento técnico y expresivo al servicio de una causa artística y humanista.

Beatriz Balzi dejó una obra que habla de sí misma y por sí misma a quienes se acercan a ella. Habla por sí solo porque no requiere presentaciones de ningún tipo, ya que incluye interpretación e información escrita sobre las obras, autores y contexto histórico. Habla de sí misma porque a través de su colección se intuye el carácter apasionado, disciplinado, altruista y optimista que era (Monteiro da Silva, 2015, p. 176)<sup>30</sup>.

Los cuadernillos de sus CDs, tanto como las tapas y contratapas de los LPs y de los propios CDs, jugaron el papel de paratexto en cada volumen, transformando el material poco o nada conocido en una novedad atractiva, informativa y placentera para lectores/as y oyente del repertorio latinoamericano presentado.

Este artículo pretende, de manera humilde y profundamente respetuosa, dar continuidad y visibilidad al esfuerzo de la pianista e investigadora.

## Referencias

Academia Brasileira de Música. Disponible en: <<https://abmusica.org.br/edicoes-abm/obra/fuga-e-anti-fuga/>>.

Alvarado, M. *Paratexto*. Enciclopedia Semiológica. Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1994.

Aretz, I. (rel.) *América Latina en su música*. México D. F.: Siglo XXI Editores, 1987.

Balzi, B. *Compositores Latino-americanos 1, 2, 3*. Manaus: Sonopress Indústria e Comércio Fonográfico Ltda, 1997.

Balzi, B. *Compositores latino-americanos 4*. Manaus: Sonopress Indústria e Comércio Fonográfico Ltda, 1995.

---

<sup>29</sup> El poeta y periodista argentino Juan Gelman nació en 1930 y falleció en 2014. Participó activamente de grupos combatientes a la dictadura militar, por lo que vivió exiliado en México desde 1976. Su hijo y su nuera (embarazada al momento de su captura) están entre los miles de desaparecidos por el régimen militar argentino. Gelman conoció su nieta 23 años después de ese atentado a los derechos humanos (Marín, 2014).

<sup>30</sup> “Beatriz Balzi deixou uma obra que fala por si e de si para quem dela se aproxima. Fala por si porque dispensa apresentações de qualquer natureza, uma vez que inclui performance e informação escrita sobre as obras, autores e contexto histórico. Fala de si porque através de sua coleção pode-se intuir a personagem apaixonada, disciplinada, altruísta e otimista que ela era”.

Balzi, B. *Compositores Latino-americanos 5*. Manaus: Sonopress Indústria e Comércio Fonográfico Ltda, 1998.

Balzi, B. *Compositores Latino-americanos 7*. Manaus: Sonopress Indústria e Comércio Fonográfico Ltda, 2000.

Balzi, B. *Projeto Vitae*. São Paulo, ca. 1999, inédito.

Bethell, L. (ed.). *A cultural history of Latin America: literature, music and the visual arts in the 19th and 20th centuries*. New York: Cambridge University Press, 1999 (Reprinted).

C I Compositores Intérpretes. Disponible en: <<http://www.ciweb.com.ar/bertola/index.php>>.

García Canclini, N. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Editorial Grijalbo, S.A, 1990.

Marín, B. Morre aos 83 anos o poeta argentino Juan Gelman. In: *El País*, México, 15/01/2014. Disponible en:

<[https://brasil.elpais.com/brasil/2014/01/15/cultura/1389746754\\_647883.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2014/01/15/cultura/1389746754_647883.html)>.

Medeiros, A.; Lopes, E. A música como linguagem dos objetos e dos afetos: uma perspectiva a partir de Walter Benjamin. In: *Revista Dialectus*, Ano 10, n. 21. Janeiro-Abril, 2021. p. 296-317.

Mercosur. Disponible en: <<https://www.mercosur.int/>>.

Monteiro da Silva, E. Beatriz Balzi (1936-2001): América Latina e contemporaneidade como opção. In: *Revista Brasileira De Música*, vol. 28, n. 1. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29223/16376>>.

Ribeiro, A. *A teia e o labirinto*. Tese (Doutorado em Música). Belo Horizonte, UFMG, 2016.

Silva, E. M. A. M. *Beatriz Balzi e o piano da América Latina: a música erudita deste continente analisada a partir das gravações da pianista na série de CDs Compositores Latino-Americanos*. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-20052014-154114/>>.

Silva, E.; Zani, Amilcar. Recordando a compositora Graciela Paraskevaídís aos 80 anos de seu nascimento. In: *Revista Música*, v. 20 n. 1. São Paulo: Universidade de São Paulo, julho de 2020. p. 151-176.

Vitae, Cultura, Educação e Promoção social. Disponible en: <<https://vitae.org.br/breve-historia/>>.

Recebido em: 22/07/2024

Aceito em: 08/08/2024