

GÉNERO, POLÍTICA Y ESPACIO:

ESTUDIO SOBRE LA ACTUACIÓN DE
CELIA TORRÁ EN EL TEATRO
COLÓN DE BUENOS AIRES COMO
COMPOSITORA Y DIRECTORA DE
ORQUESTA

Revista **Música** | vol. 19, n.2 |
pp. 197-219 | jul. 2019

Romina Dezilio

romy_dezillio@yahoo.com.ar | Instituto
Nacional de Musicología "Carlos Vega"



**GENDER, POLITICS AND
SPACE: STUDY ABOUT THE
PERFORMANCE OF CELIA
TORRÁ AT THE COLON
THEATRE OF BUENOS AIRES
AS A WOMAN COMPOSER
AND CONDUCTOR**

Recibido em: 20/05/2019

Aprovado em: 15/06/2019

RESUMEN

Este trabajo constituye un estudio acerca de la primera actuación de una mujer como directora de orquesta y compositora en el Teatro Colón de Buenos Aires, Argentina. El acontecimiento data del 22 de noviembre de 1949 y estuvo protagonizado por Celia Torr  (1884-1962): violinista, compositora y directora de coro y orquesta, en el marco de las celebraciones del Día de la Música en honor a Santa Cecilia.

Con el propósito de realizar una contribución a la historia de las mujeres m sicas en el período de su profesionalización se considera el contexto político del peronismo y las transformaciones en materia de políticas culturales, especialmente aquellas que afectaron el funcionamiento del Teatro Colón.

Las significaciones aludidas en la prensa periódica y las construcciones historiográficas posteriores se analizan a partir de la perspectiva de género.

PALABRAS CLAVE:

Mujeres; Directoras de orquesta; Santa Cecilia; Peronismo; Teatro Colón.

ABSTRACT

This paper studies the first performance of a woman as a conductor and composer at the Colon Theatre of Buenos Aires, Argentina. The event took place 22nd of November 1949 and the woman musician involved was Celia Torr  (1884-1962): violinist, composer and conductor, during a music celebration on Saint Cecilia's Day.

It aims to be a contribution to the history of women in music during its period of professionalization. Thus, the political context of Peronism and the transformations of the cultural politics, especially those concerning the Colon Theatre, are considered. The significance referred at the press and the later constructions by the historiography are analyzed from a gender perspective.

KEYWORDS:

Women; Female conductors; Saint Cecilia; Peronism; Colon Theatre.

GÉNERO, POLÍTICA Y ESPACIO: ESTUDIO SOBRE LA ACTUACIÓN DE CELIA TORRÁ EN EL TEATRO COLÓN DE BUENOS AIRES COMO COMPOSITORA Y DIRECTORA DE ORQUESTA

Romina Dezillio
romy_dezillio@yahoo.com.ar | Instituto Nacional de
Musicología "Carlos Vega"

¿Las puertas del cielo?

“Celia Torr  fue la primera mujer que dirigió una orquesta en nuestro coliseo municipal”, afirma Roberto García Morillo. Se refiere a la sesión sinfónica que tuvo lugar durante la celebración del Día de la Música en noviembre de 1949, en el Teatro Colón de Buenos Aires. Y continúa: “como curiosidad agregaremos que las iniciales de nuestra autora y de la sala de la calle Viamonte son las mismas aunque invertidas” (GARCÍA MORILLO, *ca.* 1995, p.7).

Para alguien que se acerca a las significaciones y sentidos que el Teatro Colón ha producido (y produce) como escenario especialmente influyente de la historia de la música académica en la ciudad de Buenos Aires, descubrir que un nombre de mujer marca algún hito en esas tablas constituye un acontecimiento de promisorios resultados para una investigación musicológica que pretende indagar en la problemática de género. La curiosidad agregada –aquella identidad cifrada en los nombres propios– aporta el matiz profético afín al discurso espiritualista que siempre avivó la materialidad del teatro (FERNÁNDEZ WALKER, 2015, p.74). Las iniciales de Celia Torr  coinciden con las del Teatro Colón con un detalle disruptivo: est n invertidas. Es decir que convergen, pero con un orden alterado.

“De la historia lineal no hay salida fácil”, afirma Geneviève Fraisse (2005, p. 1), y con esto se refiere especialmente a la historia de las mujeres y nos invita a reflexionar sobre el vaivén que ha caracterizado la marcha de las mujeres hacia la emancipación: un recorrido no siempre actualizado ni homogéneo respecto del “progreso” de otros grupos sociales.

Un acercamiento crítico al Teatro Colón también resiste el análisis lineal. Constituido a sí mismo de temporalidades y espacios contradictorios, las cronologías se cruzan y superponen al hacer foco en un momento en su historia. Ambos factores de esta problemática –el caso de Celia Torr  y la coyuntura del Teatro Colón en torno a 1949–

reclaman un estudio sobre una red de tensiones simultáneas antes que sobre el planteo teleológico de una “gran vida” en el tiempo (FOUCAULT, 1999, p. 15).

Sin dudas un acontecimiento excepcional, la actuación de Celia Torr  en el Teatro Colón en 1949 no constituyó, sin embargo, “una conquista” para las mujeres directoras de orquesta, como podría sugerir en retrospectiva el relato progresivo, lineal y global de la historia compensatoria. Si así fuera, hoy deberíamos poder referir una larga nómina de mujeres directoras actuando en el Teatro Colón, y eso no ocurre. Aquella presencia tampoco evidenció las implicancias de un hecho fundador como más tarde quiso categorizarlo la historiografía musical.¹ A pesar de que el mencionado concierto tuvo una recepción periodística positiva, el pionerismo de aquel cuerpo de mujer asumiendo los gestos de un rol históricamente masculino en un espacio de indiscutida aceptación y conservación de una supremacía de los “Maestros”, pas  desapercibido como tal y en su lugar fue naturalizado en razón de los propios méritos de Torr  como directora de orquesta, recorrido que para 1949, ya llevaba un desenvolvimiento sostenido de veinte años.

En este sentido y tratándose de un estudio histórico es necesario tener en cuenta el carácter situado, en tiempo y espacio, de las construcciones de género. Siguiendo a Joan Scott, este estudio analiza los modos como la relación entre varones y mujeres se manifiesta material y simbólicamente en el nivel de algunas instituciones y discursos sobre música, y considera al género como una herramienta para analizar cómo opera la diferencia en un momento particular (BACCI, 2014, pp. 100-101).

La presencia de Celia Torr  dirigiendo en el Teatro Colón una obra propia en 1949, tanto como el procesamiento que de este hecho fue haciendo la historiografía ofrece un interesante panorama de las representaciones de mujeres y varones, y sus sentidos asociados, en el contexto de un proyecto cultural con evidentes resonancias políticas. Y me refiero al gobierno de Juan Domingo Perón (1895-1974) quien a lo largo de sus dos mandatos consecutivos (1946-1955) encauz  los esfuerzos de su política cultural a acompañar explícitamente la empresa de la “transformación social” sin lograr subsanar dramáticos enfrentamientos de clase. Dentro de ésta, el Teatro Colón ir  sufriendo una transformación progresiva con el propósito de hacerse accesible a todos los sectores de la sociedad (COUTO, 2014, p. 251-252).

En lo que sigue, este trabajo propone analizar las condiciones de posibilidad y algunas significaciones de este acontecimiento, que constituye un eslabón más del pionerismo de Celia Torr , en el que abrevan: la política cultural del peronismo en lo que

¹ Me estoy refiriendo principalmente a Arizaga (1971); Frega (2011); García Morillo (1984).

refiere al Teatro Colón como espacio físico y simbólico; los posicionamientos ideológicos de la historiografía y las representaciones en torno al género; problemáticas que la historia compensatoria hasta el momento ha omitido.

El Teatro: espacio y política

La transformación que protagonizó el Teatro Colón durante los dos gobiernos de Juan Domingo Perón (1946-1955) –adoptando una orientación popular– resulta inherente a los cambios de orden político, social y cultural del peronismo. Entre los principales propósitos de esta transformación se consideran tres a los fines de este estudio: la democratización del acceso y la popularización de los espectáculos; la promoción de artistas y repertorios nacionales y la capitalización de efemérides tendiente al ejercicio de una ritualidad patriótica.

El programa de democratizar y popularizar el acceso a la llamada “alta cultura”, patrimonio de las élites y la clase media hasta ese momento, resultaba consecuente con una idea de cultura, y en especial una concepción del arte, “como medio de transformación social, cuyos valores debían hacerse extensivos en orden descendente a los sectores más desprotegidos” (COUTO, 2014, p. 251). Sin embargo, este proyecto de acercar al “pueblo” al primer coliseo, “templo” del arte lírico y la música sinfónica, propio de una sociabilidad exclusiva de la elite porteña, encontró resistencias manifiestas y generó fuertes polémicas.

Dado el carácter gradual de estas transformaciones respecto del teatro, el año 1949 fue justamente el momento en el que los objetivos de la nueva política cultural alcanzaron una mayor concreción: desde abril de 1948 el teatro había abierto sus puertas a la Confederación General del Trabajo (CGT), central sindical histórica de Argentina, – no solo como sede para la actividad sindical sino con el incremento de espectáculos destinados a la clase trabajadora–. Las funciones a bajo precio aumentaron significativamente y continuaron extendiendo los límites del teatro más allá de su recinto (como los conciertos de verano al aire libre en los bosques de Palermo o en el Parque Centenario). Es interesante señalar que como resultado de esa extensión de los límites de la geografía del teatro –tanto simbólica como material– se conoce la actuación de otra mujer directora, previa al caso de Celia Torr . Se trata de Ana Serrano Redonnet, quien en 1945 había dirigido su sinfonía *Tierra* durante la temporada de verano que tenía lugar en la Sociedad Rural (CORRADO, 2013, p. 21).²

² En 1946, el Teatro Colón en adhesión a la celebración del Día de la Música había presentado el poema lírico y coreográfico *Vidala* de la misma Serrano Redonnet. En su estudio sobre este estreno, Omar Corrado

Estas temporadas de verano que tenían lugar fuera del teatro comenzaron ya en la década del treinta pero nunca alcanzaron plena legitimidad. Muestra de ello es la selección respecto de los artistas y el repertorio interpretado que se evidencia en la principal fuente de datos sobre la actividad artística del teatro que constituye *La historia del Teatro Colón (1908-1968)*, obra en tres tomos del compositor, director y pianista argentino Roberto Caamaño. Con la experiencia de haber sido Director Artístico entre 1961 y 1964 Caamaño propone “abordar la historia completa” del teatro, desde su fundación en 1908 hasta el momento de elaboración del texto en 1968. Es por eso que, para este análisis, las omisiones son consideradas indicadores tan importantes como las menciones.

Al revisar la nómina de directores de orquesta que hicieron su paso por el teatro, descubrimos que Ana Serrano Redonnet no está mencionada como tampoco su sinfonía, probablemente por no considerarse los espectáculos en la Sociedad Rural como una extensión propia del espacio del teatro. Otro antecedente de Celia Torrá es Giannella Di Marco, una niña prodigio italiana de ocho años, que estuvo al frente de la Orquesta Estable del Teatro en un concierto realizado “por resolución oficial” en septiembre de 1949 (CAAMAÑO, 1969, p. 375). Aunque el nombre de Giannella Di Marco sí es una de las tres³ figuras femeninas de una lista de casi trescientos cincuenta directores que actuaron entre 1908 y 1968 en los escenarios del Teatro Colón, Caamaño no se reserva su opinión sobre las salvedades del caso:

En 1948 y 1949 comenzaron a tener lugar **funciones dispuestas por distintas reparticiones oficiales al margen de toda intención o interés artístico**, práctica que continuó hasta el derrocamiento del gobierno de Juan D. Perón. Entre estas funciones se cuenta el concierto sinfónico que con la Orquesta estable del Teatro Colón dirigiera Giannella Di Marco, una niña de ocho años de edad, que ensayaba [con] la orquesta los mismos días en que Erich Kleiber dirigía las representaciones de *Los Maestros Cantores...* (CAAMAÑO, 1969, p. 492).⁴

La posición del autor es clara respecto de los pares de opuestos que conforman, de un lado, la política cultural del peronismo y, del otro, la “calidad” artística, en esta ocasión encarnados por Giannella Di Marco y Erich Kleiber respectivamente. Los puntos suspensivos del final de la frase resultan elocuentes de la misma dialéctica. En esta dirección es oportuna la distinción que señala el autor entre “aquellos huéspedes que honraron con su presencia al Teatro [frente a los otros] que el Colón albergó abriéndoles

observa que “aunque la compositora era también directora de orquesta, en este caso esa función se confió a Enrique Sivieri” (2013, p. 21).

³ Las tres directoras mencionadas son: Audrey Bowman (1965); Giannella de Marco (1949) y Celia Torrá (1949) (CAAMAÑO, 1969, p. 384; 386).

⁴ El resaltado en los fragmentos citados es siempre propio.

sus puertas y contribuyendo a enriquecer su trayectoria” (CAAMAÑO, 1969, Tomo III, Introducción, s/d).

Al respecto de la ampliación de los límites del teatro como parte de la política gubernamental, la revista *Lyra* en su número de diciembre de 1949 presenta un informe sobre “La función cultural del distrito federal” y en lo que se refiere al Teatro Colón subraya que:

En concordancia con los principios del justicialismo social que informa la Carta Fundamental, la intendencia del Distrito Federal [...] ha promulgado dos importantes decretos por intermedio de la Secretaría de Cultura [...]. Por el primero [...] los representantes sindicales tendrán derecho a una credencial con el título de “agregados gremiales de cultura” [...]. Por el segundo, dispone llevar a cabo la realización de funciones de carácter popular y gremial en el teatro Colón, con carácter permanente (MAZOCCO, 23/12/1949, s/d).

Como contrapunto con signo positivo de la posición representada por Caamaño, podemos considerar lo expresado por José María Fontova en otro número de la revista *Lyra*, cuando se refería a la recientemente finalizada temporada del Teatro Colón en los siguientes términos:

Señalemos [...] como uno de los aciertos de la temporada, el propósito de nuestras autoridades de intensificar las actividades de la sala municipal en beneficio de la cultura del pueblo, para hacerla partícipe de las grandes creaciones de la música y la danza (FONTOVA, sep.-oct. 1949, s/d).

Paralelamente, las reformas introducidas también tendieron a favorecer la presencia de “artistas locales que –unidos a figuras de prestigio internacional– realzasen el prestigio del arte argentino” (COUTO, 2014, p. 257). Consecuente con las paradojas del período, esta intervención también resultó controvertida. Si bien la década peronista constituyó un período de ampliación de oportunidades para los músicos locales, no faltan los señalamientos respecto de la fatiga a la que eran sometidos los miembros de los organismos estables y el deterioro en la calidad de los espectáculos.

La capitalización de efemérides en la realización de festivales artísticos se hizo frecuente. Según la prensa de la época, para 1949 resultaba “reciente” la institución del Día de la Música en el día de Santa Cecilia el 22 de noviembre.

La revista *Polifonía* se manifestó favorable a la celebración:

Hace un año expresábamos la conveniencia de que el Día de la Música fuese anualmente el centro de un importante programa artístico, algo así como un “Festival de Música”, que constituyera una celebración adecuada y confriese, al mismo tiempo, renovado interés a nuestra actividad musical, en una época del año en que la misma tiende a declinar [...]. Este año, aún cuando no se ha encarado la realización de un programa de vastas proyecciones artísticas, el Día de la Música ha dado lugar a

varias reuniones de importancia, tales como un concierto de música sinfónica argentina en el Teatro Colón (*Polifonía*, dic.-1949, p. 1).

En lo aquí expresado, no parecen existir antecedentes significativos de adhesión a esta celebración desde mucho antes de esta fecha, o al menos no se evidencia la continuidad y el ejercicio sostenido que alcanzará más tarde.⁵

Que la música se celebre en honor a una mujer santa abona el espiritualismo que se quiere imprimir a las manifestaciones de música nacional al tiempo que contribuye con nociones esencialistas sobre las mujeres.

La etapa peronista constituye un período de cambio en la vida de varones y mujeres, tanto para sus seguidores como para sus opositores, y los esencialismos parecen erigirse como la contraparte de las transformaciones que se producen en el orden social. La figura femenina del período será sin dudas María Eva Duarte de Perón (1919-1952). Conocida como Evita, venerada por los sectores populares y celebrada como la “abanderada de los humildes” constituirá un referente del deber ser femenino. Su militancia fiel a Perón, “aun con los signos paradójicos de las viejas marcas de género” logró una movilización de las mujeres (a favor y en contra del gobierno) sin precedentes (BARRANCOS, 2007, p. 207). También cabe recordar que el voto femenino se implementa en este período.

Supeditado al poder político, el funcionamiento del Teatro Colón no fue ajeno a la figura de Evita y abundan los relatos en torno a supuestos manejos personalistas de su parte (COUTO, 2014, p. 251-54).

El concierto

La temporada de 1949 del Teatro Colón tuvo un cierre tardío el 22 de noviembre, y el concierto clausura fue anunciado en el programa como “Concierto de Música Argentina dirigida por sus autores en el Día de Santa Cecilia” [Fig.1]

La aludida “música argentina” estaba representada por la primera generación de músicos cultores del nacionalismo musical argentino, nacidos casi todos ellos en la década de 1880. Son la excepción Juan Francisco Giacobbe (1907) y Héctor Iglesias Villoud (1913), representantes de una generación posterior. La reunión se entiende a la luz de la condición compartida por todos de ser miembros de la Asociación Argentina de Compositores, entidad dedicada a la difusión de obras de sus asociados y a la edición de las partituras desde su fundación en 1915.

⁵ Sin embargo, se conoce el estreno de Vidala de Ana Serrano Redonnet en 1946. Al respecto ver nota 1.

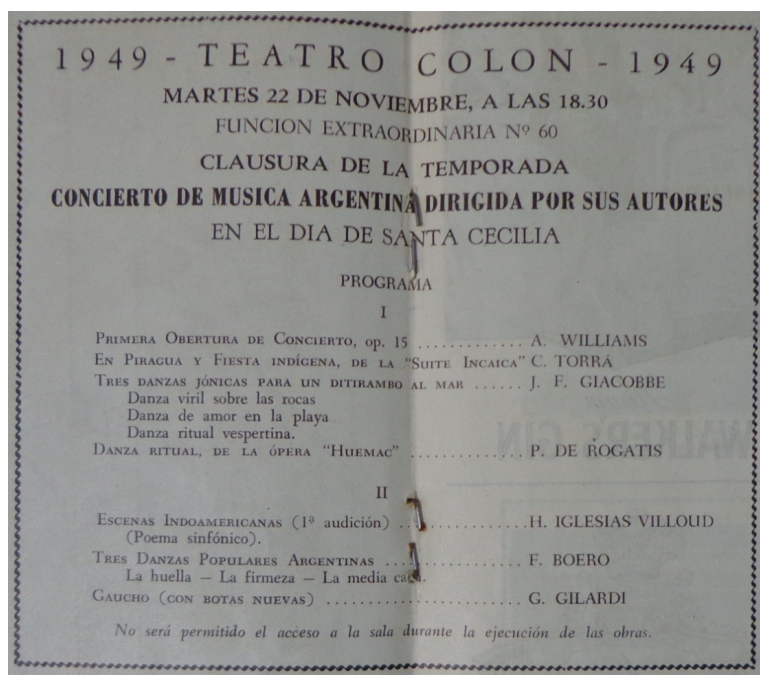


Fig. 1: Fragmento del programa de mano de la función en el Teatro Colón.⁶

En la descripción de la temporada de 1949 que hace Roberto Caamaño en *La historia del Teatro Colón* antes mencionado, se refiere este concierto como organizado por esta Asociación (CAAMAÑO, 1969, p. 375). Si bien ninguna otra fuente repone esta información, es evidente la filiación de todos los participantes –varios de la generación fundadora– y así se explica también, en una primera instancia, la participación de Celia Torr , una de las primeras compositoras mujeres en integrarla.



Fig. 2: Foto tomada después del concierto que retrata a todos los compositores participantes.⁷

⁶ Todas las imágenes contenidas en este artículo son gentileza de Marcela Méndez.

⁷ Sentados de izquierda a derecha: Celia Torr , Alberto Williams y Pascual de Rogatis. De pie de izquierda a derecha: Gilardo Gilardi, Felipe Boero, Juan Francisco Giacobbe, Horacio Caillet Bois (Director General del Teatro Colón), Carlos Suffern (Director Artístico) y Héctor Iglesias Villaud (MÉNDEZ, 2010).

El programa de la fecha estuvo conformado por: *Primera Obertura de Concierto*, op.15 de Alberto Williams (1862-1952), compuesta en 1889 y estrenada en París; dos números de la *Suite incaica*, premiada en 1938, de Celia Torr  (1884-1962); *Tres danzas jónicas para un ditirambo al mar* de 1941, de Juan Francisco Giacobbe (1907-1990); y de Pascual de Rogatis (1880-1980), “Danza ritual” de su primera  pera *Huemac* de 1913. Una segunda parte la constituyeron: *Escenas indoamericanas*, en primera audición, de Héctor Iglesias Villoud (1913-1988); *Tres danzas populares argentinas*, de 1931, de Felipe Boero (1884-1958), y *Gaucha con botas nuevas*, estrenada en Estados Unidos en 1936, de Gilardo Gilardi (1889-1968). La excepción que constituye el nombre de una mujer entre los compositores del programa reconoce nuevas significaciones en la fotografía [Fig.2]. La sobriedad de la imagen de Celia Torr , su ropa oscura, la blusa abotonada hasta el cuello, el ascetismo y la pulcritud alejados de cualquier intención manifiesta de reafirmar los “atributos femeninos”, asimilan su presencia a la de sus colegas varones.

Se destaca la edad avanzada de la mayoría de los compositores y la elección de un repertorio de producción en la mayoría de los casos muy anterior al momento de realización del concierto. Esto probablemente se justifique en la intención de poner de manifiesto una tradición originada a fines del siglo XIX y que contaba, para mediados del siglo XX, con un repertorio canonizado.

La función contó con una crítica mayormente positiva, con alguna reserva expresada por el cronista del diario *La Nación* respecto de las aptitudes de los compositores para la dirección orquestal:

Si bien esto constituye una nota simpática, pues permite a nuestro público tomar un contacto directo con los creadores musicales argentinos, es al mismo tiempo un tanto arriesgado desde el punto de vista estricto de una ejecución adecuada, pues no se puede pretender que el compositor se halle siempre complementado por un director de orquesta a la altura de las circunstancias, abundando los ejemplos ilustres en sentido contrario (*La Nación*, 23/11/1949, p. 7).

El reparo del crítico resulta un tanto exagerado dada la conocida experiencia como directores de sus propias obras de todos los participantes, situación incluso inversa en el caso de Celia Torr , quien para 1949 tenía una actividad más intensa y mejor reconocida en el ámbito de la dirección que en el de la composición, como veremos en detalle más adelante.

De hecho, el diario *La Prensa* se al  que, con su *Suite incaica*, “Celia Torr  confirmó sus bellas dotes de directora” (*La Prensa*, 23/11/1949, p. 9). En el mismo sentido la reseña en *Polifonía* subrayaba la “autoridad” de Torr  en este campo: “Celia Torr , autorizada animadora, presentó dos números de su *Suite* [...]. Todos se

desempeñaron con suficiente eficacia, viéndose bien secundados por la Orquesta Estable y celebrados por el público” (*Polifonía*, dic-1949, p. 7).

El diario *La Época* destacó el clima alcanzado y la respuesta del público:

Con un brillante concierto de música argentina, finalizó ayer en el teatro Colón la temporada oficial. [...] El concierto se desarrolló en un clima de elevada espiritualidad escuchándose de cada una de las obras, versiones ajustadas y expresivas, que en todo momento promovieron la más cálida aprobación del público (*La Época*, 23/11/1949, p.10).

Celia Torr : violinista virtuosa, compositora y directora de coros y orquesta

Ser miembro de la Asociación Argentina de Compositores implicaba una formación escolástica en la tradición clásico-romántica, que, en el caso de las generaciones previas a la fundación del Conservatorio Nacional en 1924, había ocurrido en Europa. Al mismo tiempo se afirmaba en el dominio comprobado de la composición de grandes formas. En cuanto a su formación, Celia Torr  no presenta tensiones para con el gran relato historiográfico, por el contrario, confirma cada uno de sus estadios: la recepción de dos becas para estudiar en Europa,⁸ por medio de las que perfeccionó sus estudios de violín en Bélgica y Hungría,⁹ la obtención de importantes premios,¹⁰ e inclusive el título de “virtuoso de violín”. Más tarde, los estudios de teoría musical realizados con Zolt n Kodály y la asistencia a las clases de contrapunto y composición con Paul Le Flem y Vincent D’Indy en la *Schola Cantorum* de Paris, donde además descubrió su fascinación por la práctica del conjunto coral y orquestal (DEZILLIO, 2015, p. 134-135). Propio de esta generación de compositores argentinos también fue el triple desempeño como intérpretes, compositores y directores, rasgo que Torr  también comparte.

Para 1949, Celia Torr  había compuesto las obras que le valieron su mayor legitimación como compositora: la *Sonata para piano en La* (1934) y las dos obras sinfónicas, *Rapsodia Entrerriana* (1931) y *Suite incaica* (1937), ambas premiadas y estrenadas bajo su propia batuta.

En cuanto a su profesionalización como directora de coro y orquesta, Torr  tenía para esta época una trayectoria. Desde 1930 dirigió la Asociación Coral Argentina, que más tarde fusionó con la preexistente Asociación Sinfónica Femenina asumiendo la dirección conjunta de ambos organismos en lo que denominó Asociación Sinfónica

⁸ La primera de la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1909, y una segunda en 1919 otorgada por la provincia de Entre Ríos.

⁹ Con César Thomson y Jen  Hubay.

¹⁰ Gran Premio de violín (1911); Premio Van Hall (1913).

Femenina y Coral Argentina. Las audiciones regulares de esta asociación le permitieron, además de una carrera como directora, la puesta en circulación de sus propias obras. A continuación, revisaré algunos eventos relativos al desarrollo de Celia Torr  as como directora.

En julio de 1946 una rese  na en *Buenos Aires Musical* destacaba:

Se volvió o a escuchar despu  es de 15 a  os, la *Rapsodia entrerriana* de la compositora argentina Celia Torr  as. /Esta colorida evocaci  on de la vida del litoral argentino es una de las obras m  as enjundiosas de la compositora. [...] Ahora, retocada parcialmente en su instrumentaci  on, se ha impuesto a travã es de una cuidada versió on de la Orquesta de la entidad bajo la **experta** direcci  on de la autora, siendo objeto de un entusiasta recibimiento y debiendo ser repetida ante la calurosa insistencia del auditorio. / Es de esperar que obra tan significativa y de tan bella inspiració on se incorpore definitivamente al repertorio de nuestros conciertos sinf  onicos (*Buenos Aires Musical*, 15/07/1946, p. 3).

Cabe aclarar que ya en 1931 Celia Torr  as dirigió o la Orquesta Filarm  onica de la Asociaci  on del Profesorado Orquestal para el estreno de su *Rapsodia Entrerriana*,¹¹ que hab  a resultado ganadora del concurso de obras sinf  onicas promovido por esta Asociaci  on. Una revisi  on de la n  omina de compositores ganadores de este concurso evidencia que Celia Torr  as fue la primera compositora en ganarlo y, consecuentemente, en dirigir la orquesta de la mencionada institució on, uno de los organismos sinf  onicos m  as relevantes de la   epoca (DEZILLIO, 2015).¹²

En 1948 fue destacado el estreno local de *Dido y Eneas* de Henry Purcell en versió on de concierto a cargo de la Asociaci  on Sinf  onica Femenina y Coral Argentina:

En la realizaci  on de esa obra Celia Torr  as puso todo su **inmenso saber**, el conocimiento puré simo del estilo que ha profundizado con aut  entica conciencia de artista y un entusiasmo que no conoce el desfallecimiento. Su labor tan justamente celebrada [...] es sin duda alguna el trabajo de una artista de excepció on y su **culminaci  on** como organizadora y directora en nuestro ambiente musical (Sala, 1948, portada).¹³

¹¹ "Hoy se realizará a el   ultimo concierto de la A. del Profesorado Orquestal", *La Nació on*, 01-11-1931, p. 10.

¹² El concurso comenzó o a llevarse adelante en 1924. Las obras y autores premiados desde esa fecha fueron: *Dans les jardin des Morts*, J.J. Castro (1924); *A una madre*, J.J. Castro (1925); *Poema heroico*, J.C. Paz (1926); *El jard  n voluptuoso*, A. Luzzatti (1927); *La chellah*, J.J. Castro (1927); *En la paz de los campos*, R. Espoile (1928); *Noche veneciana*, A. Luzzattii (1928); *Obertura pat  etica*, J. Ficher (1929); *Turay-Turay*, L. Gianneo (1929); *El tarco en flor*, L. Gianneo (1930). "Concurso de obras sinf  onicas", en *Asociaci  on del Profesorado Orquestal, Folleto ilustrativo en ocasi  on de celebrarse la 200  audici  on de la Orquesta Filarm  onica*, Buenos Aires, 02-08-1930, p. 36.

¹³ "Para la interpretaci  on de la obra, Celia Torr  as cont  o con la colaboraci  on de un excelente n  ucleo de solistas, la mayor parte de ellos pertenecientes al elenco del Teatro Col  on [Noemí Souza –mezzo soprano- Dido; Hilde Mattauch-soprano: Belinda; Angel Mattiello: Eneas; Mercedes de Weinstein?, consuelo Ramos y Mar  a Pignanelli: hechiceras; Virgilio Tagliavini: el marinero; Jorge Fontenla: clave; orquesta y coro de la Asociaci  on]. [...] Este acontecimiento musical [...] marca para la Asociaci  on organizadora una elevad  sima nota de arte y que corona en forma espl  endida una feliz labor de 18 a  os en nuestro ambiente art  stico" (Sala, 1948, portada).

Si bien la recepción crítica no hace evidente el hecho de que una mujer dirigiendo una orquesta es un acontecimiento con escasos antecedentes y minusvalorada, sí se observa la necesidad manifiesta de justificarla en los términos de un progreso lineal acumulativo que alcanzaría con estas manifestaciones el límite de sus posibilidades, para el que se sentencia inclusive un punto de llegada infranqueable.

Quizá por eso, cuando Celia Torr  llegó a dirigir su *Suite orquestal* en el Teatro Colón en 1949, la prensa especializada que conocía su trayectoria como directora de coro y orquesta desde hacía veinte años, lo consider o como “un acto de justicia” en aras de la música nacional:

 Cu nta emoción en el concierto de los m sicos argentinos con el cual cerr  su actividad oficial el teatro Colón! Una felic sima idea de la nueva dirección reunió en ese concierto a un grupo de nuestros compositores en la doble función de tales, y de conductores de su propia música. ** Qu  hermoso acto de justicia** resultó, por ejemplo, esta **consagración inesperada**, y asaz **tardía**, de nuestra Celia Torr  llegando al teatro Colón para poder escuchar y hacer escuchar su bella música por tan expresivo y eficiente conjunto! (Puente, 23/12/1949, s/d).

Es de destacar que la primera audición completa de la *Suite orquestal* había tenido lugar en 1937, una vez más a cargo de la Asociación Sinfónica Femenina, y como cierre de un programa integrado por obras de Mozart, Bach, Franck, D’Indy, entre otros.¹⁴ Los adjetivos de ‘inesperado’ y ‘tardío’, entonces, son elocuentes de una conocida, persistente y hasta naturalizada “injusticia” ejercida hacia las mujeres compositoras respecto del acceso a espacios “consagradorios” como el del Teatro Colón. En la elección del término “justicia” resuena la retórica del partido “justicialista” representado por el General Juan Domingo Perón en el gobierno, que basaba su programa de reforma política, social y cultural en la proclama de “justicia social”.

La composición

¹⁴ Reconstrucción del programa a partir de las reseñas de los diarios *La Nación* (26/11/1937, p. 11) y *La Prensa* (29/11/1937, p. 18):

I. Asociación Sinfónica Femenina

J.S. Bach.....Preludio

W.A. Mozart.....Serenata (Pequeña música nocturna)

II. Asociación Coral Argentina

C. Franck..... “La Vierge   la cr che (La Virgen en el pesebre)

..... “Le soleil”

V. D’Indy..... “Le bouquet de printemps”

H. B sser “Le forestier du boisjoli” (El forestal de madera bonita)

E. Chausson..... “Chant fúnebre”

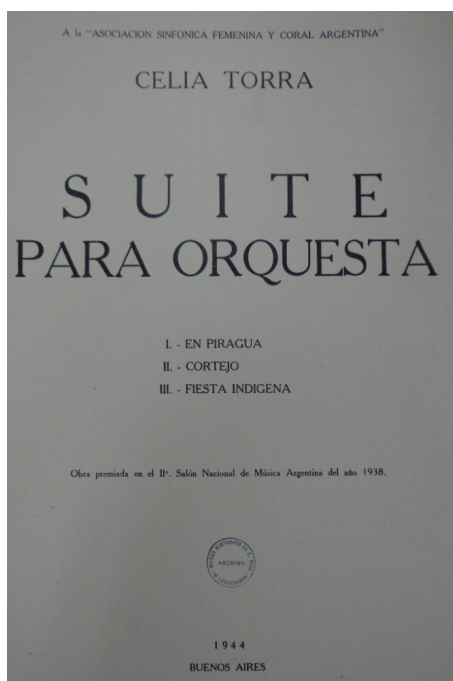
[Aleksandr] Grechaninov. “Berceuse”

G. Piern ..... “Le mariage de Marion”

III. Asociación Sinfónica Femenina

CeliaTorr .....*Suite orquestal* (“En piragua”, “Cortejo” y “Fiesta indígena”), 1  audición.

Suite para orquesta constituye la segunda y última obra de género sinfónico de Celia Torr . Estructurada en tres movimientos –“En piragua”, “Cortejo” y “Fiesta indígena”– responde a un texto programático de autoría de Armida Bucci, una integrante fundadora de la Asociación Coral Argentina, más tarde Asociación Sinfónica Femenina y Coral Argentina (BUCCI, 1946), y miembro de su Comisión Directiva.¹⁵ El programa que se conoce se encuentra transcrito en la voz “Celia Torr ” del diccionario *Música y m sicos de Latinoamérica* de Otto Meyer-Serra (1947, p. 991).¹⁶ La edición de la partitura, a cargo de Ricordi Americana en 1944, tiene por dedicatario de la obra a la misma Asociación Sinfónica femenina y Coral Argentina [Fig. 3]. Si bien la información de que disponemos sitúa el año 1938 como el comienzo del trabajo de Celia Torr  al frente de esta orquesta (MÉNDEZ, 2010, p.39), la primera audición completa de la obra tuvo lugar el 28 de noviembre de 1937 en la Biblioteca del Consejo de Mujeres, y estuvo a cargo de este organismo sinfónico (*La Prensa*, 27/11/1937, p. 14), lo que motiva a pensar que el trabajo de Torr  al frente esta orquesta sea un poco anterior.



¹⁵ En unos pocos programas de concierto a los que pudimos acceder puede corroborarse que entre 1957 y 1963, por lo menos, Armida Lucía Bucci ocupaba el rol de Vice-presidente de la Comisión Directiva de Asociación Sinfónica Femenina y Coral Argentina. Programas de mano gentileza de Marcela M endez.

¹⁶ A continuación, se ofrece un resumen del programa transcrito por Meyer-Serra: “Capac Yupanqui, quinto Inca de la dinastía, ordena a su hijo continuar hacia el norte las conquistas del Imperio. Este vence a un curaca [jefe de la comunidad] poderoso y se lleva de botón a la hija del vencido. ‘En piragua’ describe el viaje del príncipe y la bella presa por el río (murmullos del bosque). ‘Cortejo’: se inicia con la noticia del triunfo que llega al monarca, simultáneamente con la del delito de su hijo (no puede perdonar que su hijo haya olvidado sus deberes). Formados en cortejo, emprenden la marcha [procesión] para implorar el perdón del Inca (miedo, desolación, enojo del monarca, tensión). Una fuerza extra a detiene al Inca y perdona a su hijo. Para agradecer la merced del Inca se dirigen al templo del sol. Tocadores y bailadores abren la marcha. Terminados la ofrenda y los rituales, el pueblo se congrega en la última parte: ‘Fiesta indígena’ (grandiosa celebración de bailes y festividades). Los pájaros se unen al llamado de los instrumentos” (MEYER SERRA, 1947, p. 991).

Fig. 3: Primera página de la partitura de Suite para orquesta de Celia Torr .

La reseña del diario *La Prensa* sobre el estreno de *Suite para orquesta* en 1937 arroja interesante información sobre la genealogía de composición:

En la tercera parte figuraba la colorida y sabrosa ‘Serie’ Sinfónica de Celia Torr : ‘En Piragua’ y ‘Cortejo’, números ambos ya conocidos y que son dos páginas de carácter americano bien logrado, en las que la expresividad de la inspiración y la policromía de paleta orquestal concurren por igual a su significado. Como novedad figuraba el tercer número de esta serie, ‘Fiesta indígena’, pintoresco y colorido cuadro de vida autóctona, en el que la autora evoca con vigor y sentido rítmico pujante, la embriaguez de la danza, el torbellino de los bailarines, al compás de la orquesta t pica y el triunfo de los más fuertes. Página intensa en poder de evocación, tuvo en la autora y su orquesta intérpretes que supieron inculcarle la vida requerida. El auditorio aplaudió a Celia con calurosa simpatía (*La Prensa*, 29/11/1937, p. 18).

Según esta reseña, los tres números que constituyen la *Suite* tienen distinta fecha de composición. A esto se agrega la existencia de una versión para violín y piano de ‘En piragua’ que desconocemos si precede o sigue a la versión para orquesta.¹⁷

Meses después del estreno, Torr  presentó la obra al Segundo Salón Nacional de Música de 1938.¹⁸ La premiación de esta obra es un aspecto que la historiografía musical repite en cada referencia a su autora. Sin embargo, vale la pena considerar en detalle el dictamen informado por el diario *La Prensa*:

La primera categoría qued  desierta, dividiéndose el premio entre las series de Celia Torr  y Raúl H. Espoile; de las demás categorías fueron premiadas; *Sinfonía* de Arturo Luzzatti, *Sonata* para violín y piano de Abraham Jurafsky, “Zamba” y “Vidala” de Emilio Napolitano, *Danzas Argentinas* para piano de Alberto Ginastera y *Danzas Norte as* de Oberdank Pisani (*La Prensa*, 20/09/1938, p. 14).

El premio era en dinero y debía ser destinado a la impresión de las obras. Según esta información el que estaría destinado a la primera categoría, y que quedó desierto, fue destinado a la segunda generándose dos adjudicaciones. A su vez uno de ellos fue el compartido entre Torr  y Espoile; y el segundo para Luzzatti. Así, de los cuatro participantes en la categoría “Sinfónicas”, resultaron premiados tres.

¹⁷ La versión se encuentra disponible online: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP426521-PMLP692684-En_Piragua.pdf. Se trata de una transcripción y edición de Patricio M tteri y Lucio Bruno-Videla a partir de una digitalización hecha por el Instituto de Investigación en Etnomusicología del Archivo de la Asociación Argentina de Compositores.

¹⁸ Concurso organizado por la Comisión Nacional de Bellas Artes que tuvo lugar entre el 21 de septiembre y el 21 de octubre de 1938. En aquel momento el vicepresidente de la CNBA era Alberto Williams y la dirección de la División Música y Declamación estaba a cargo de Carlos López Buchardo. El jurado estuvo compuesto por Alberto Williams, Athos Palma, Miguel Mastrogianni, Ricardo Rodríguez y Rafael Pecan del Sar. El llamado proponía seis categorías para la clasificación de las obras: I. Sinfónico-vocales; II. Sinfónicas; III. De cámara; IV. Para canto y piano; V. Para un solo instrumento; VI. De carácter popular. La *Suite* de Torr  particip  de la segunda categoría junto a *En la cuesta del Totoral* de Raúl Espoile; *Sinfonía en re menor* de Arturo Luzzatti, y; *La infancia de Heracles* de Francisco Stech (*II Salón Nacional de Música. Reglamento*, 1938).

Desconocemos si la edición a cargo de Ricordi Americana de 1944 es consecuencia de este premio, dada su distancia temporal y el conocimiento de otros casos de obras ganadoras que permanecieron inéditas.¹⁹ Cinco años después, Torrá logró su primera y única actuación en el Teatro Colón de la mano de esta obra, como una representante de la música argentina.

Representar la música nacional

La ampliación en el acceso al Teatro Colón por parte de sectores excluidos con anterioridad a esta etapa estuvo apuntalada por cambios en el repertorio que entre otros aspectos insistieron en favorecer la producción de compositores argentinos y fomentaron la participación de intérpretes locales.

El cierre de la temporada teatral y la celebración del Día de la Música suscitaron una importante recepción en la prensa periódica. La revista *Lyra*, en el mencionado número homenaje a Santa Cecilia de septiembre-octubre de 1949, incluyó también un artículo dedicado a la “Realidad de la música argentina”, firmado por C. Saúl Villar que vale la pena considerar para un análisis de la idea de música nacional durante este período que, si bien continúa la tradición iniciada por sus fundadores hacia fines del siglo XIX, enfatiza la espiritualidad herderiana que liga la cultura al terruño, paradigma afín a la política cultural del peronismo. Dice Villar:

La música argentina es una presencia y una realidad. No la realidad hecha con teorías y con cálculos en el pentagrama. Su riqueza vital se debe a la claridad de su dibujo y a la persistencia de sus ritmos. No obedece a modas pasajeras. No se atormenta con sutilezas de armonización ni con especulaciones de cenáculo (VILLAR, 1949, s/d).

En clara alusión a las corrientes compositivas modernizadoras de la segunda posguerra, ligadas al racionalismo y contrarias a la sensibilidad romántica, Villar postula el carácter de verdad que precede cualquier especulación para la llamada “música argentina”. Poseedora de las virtudes de *ser* y *estar*, se sugiere una esencia que viene del pasado, que sería intrínseca a la sustancia musical y que tiene raíces superadoras de aquellas tendencias consideradas “extranjerizantes”.

La metáfora naturalista abona la representación de las manifestaciones de la tierra y sus tradiciones más prístinas. Así “nuestra música retiene los elementos inmateriales del paisaje” avanza Villar, y continúa: “tiene la calidad afirmativa que muestra en la

¹⁹ Por ejemplo: la *Sonata* para piano de Lita de Spina ganadora de la quinta categoría (Para un solo instrumento) en el I Salón Nacional de Música de 1937, permaneció inédita por razones que desconocemos (XXX, 2014, pp. 7-8).

plenitud de los frutos logrados, la perfección de lo que da el árbol sin injertos, con los buenos oficios de la tierra, de los vientos y de la lluvia mansa de nuestros campos” (Ibídem). Contra toda artificiosidad retórica, es invocada una naturalidad poética cuya pureza y autenticidad son los forjadores de una tradición ligada a los orígenes.

Del territorio al paisaje e inmediatamente a la Nación: “¿se olvida acaso que si la música romántica floreció en el siglo XIX ello se debió a que se apoyaba en un nacionalismo bien entendido?”, interpela el autor y fundamenta:

Entre nosotros, el impulso expresivo que domina y organiza la materia sonora produce composiciones fuertemente estructuradas que si por su técnica recuerdan a las de otros países muestran en cambio bajo las variaciones regionales una fisonomía constante que lleva la marca de un estilo único de vida. (Ibídem).

Celia Torr a representa este “nacionalismo bien entendido” sin asperezas ni contradicciones: contaba con una formación realizada en Europa de sólidas bases técnicas en la tradición clásico-romántica; oriunda de una provincia del interior del país (Entre Ríos); y se manifestó fiel evocadora de la música regional (de Argentina y de América) en la mayor parte de su producción. La misma confluencia entre la técnica europea con la sustancia entendida como nacional se observa en la *Suite* aquí estudiada, cuya caracterización varía entre *Suite para orquesta* o *Suite incaica*.

A pesar de no contar con ningún registro fonográfico de la pieza y del hecho de considerar que un análisis pormenorizado de la partitura excede los límites de este estudio, resulta necesario reponer algunos de sus rasgos de factura en aras de contribuir en la comprensión de su estilo compositivo. En cuanto a los aspectos del lenguaje musical, *Suite para orquesta* presenta tres movimientos con una organización tonal del repertorio de alturas en la citada tradición clásico-romántica. Los centros de cada movimiento son: Do mayor para el primero, Sol menor para el segundo y nuevamente Do menor/mayor para el tercero.²⁰ Se percibe una diferencia de factura entre el último movimiento y los dos anteriores, posiblemente adjudicable a los distintos momentos de composición mencionados anteriormente. En primer lugar, “Fiesta indígena” resulta más extenso; presenta una estructura formal episódica articulada por cambios de tempo y carácter a partir de la yuxtaposición de cuatro secciones (ABA’B’) que difiere de la estructura ABA’ de los dos números anteriores. Al mismo tiempo, los materiales temáticos también son más profusos en el último número. Los recursos armónicos

²⁰ Para un análisis minucioso de todos los aspectos técnico-musicales ver Lucas Méndez 2017. Deseo agradecer al autor la generosidad de haber compartido los resultados de este trabajo en etapas previas a la finalización y, especialmente, el haberme facilitado sus propias transcripciones de la obra completa. Ante la ausencia de grabaciones, estas versiones midi fueron mi única referencia auditiva, facilitando en gran parte el análisis.

presentan una complejidad relativa mayor dada por la ambigüedad en el modo y una funcionalidad armónica desdibujada en pos de las sucesiones de acordes con una estructura particular fija. De todas maneras, es importante destacar que recursos tales como el movimiento en bloque de los acordes, las progresiones armónicas sin lógica funcional, la yuxtaposición de tonalidades sin resolución de las tensiones armónicas está presente especialmente en el primer movimiento; el segundo presenta un ritmo armónico lento y un notorio estatismo armónico con secciones contrastantes, de importante cromaticidad sin centro tonal reconocible.

En cuanto a los elementos programáticos, *Suite incaica* no presenta ideas fijas ni hace uso del *leitmotiv*, sino que se trata más bien de asociaciones directas, de la representación de ambientes, situaciones y estados ánimo descriptos por el programa (MÉNDEZ, 2017, p. 44). En este sentido, es evidente la utilización de la escala pentáfona que organiza casi la totalidad de los materiales temáticos de la obra para aludir al mundo incaico, o los recursos armónicos disonantes para evocar situaciones de conflicto, amenaza o tensión. Podemos concluir entonces, que *Suite para orquesta* de Celia Torr a manifiesta los rasgos de un nacionalismo musical representado en su vertiente conocida como “americanismo” o “indigenismo”.

Bendita t  eres

Junto a la cuestión identitaria que hace de Torr a un sujeto de la música argentina, cubre el acontecimiento un símbolo religioso que permite profundizar la problemática de género. En este punto nuevamente resuena la política gubernamental en tanto sería ingenuo soslayar la presencia de representantes del nacionalismo católico en las filas del peronismo, y la innegable utilización de sentidos asociados al catolicismo para sacralizar la cultura nacional.

Si bien la portada de la edición especial que *Lyra* dedicó al Día de la Música reproduce una acuarela de Orfeo, variadas imágenes representan a Santa Cecilia interpretando distintos instrumentos a lo largo de la publicación [Figs. 4 y 5]. Además la nota editorial le está especialmente dedicada:

A modo de un alto justificativo de la razón de ser de nuestro homenaje de hoy en que *Lyra* dedica su entrega al Día de la Música, permítanos ceder la palabra a los hermosos párrafos que registra la **Historia** acerca de la pura y extraordinaria mujer que es venerada bajo el nombre de Santa Cecilia, [...].

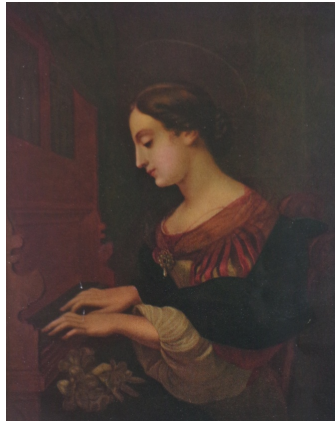


Fig. 4: Representación de Santa Cecilia que ilustra una publicidad de Casa Breyer Hnos (Lyra sep.-oct. 1949).²¹

Es importante observar que esta nota editorial fue íntegramente reproducida en el programa de mano del concierto del Teatro Colón que nos ocupa. En este sentido, enfatizar el carácter *histórico* de los aspectos más cercanos al mito, en lo que se refiere a Santa Cecilia, introduce la tensión sobre las significaciones que pesan sobre el cuerpo de una mujer, y resultan aún más relevantes en su puesta en relación con lo musical.



Fig. 5: Representación de Santa Cecilia que antecede a la nota Editorial (Lyra, sep.-oct. 1949).

A continuación se transcribe el intercambio entre Cecilia y Valeriano, el joven pagano con quien fue obligada a casarse: “- Mira, Valeriano, que tengo a mi lado un Ángel

²¹ El epígrafe de la reproducción en la publicación indica “Carlo Dolci [Florencia 1616-1686] (atribuido) propiedad de la Sra. Matilde M. de Breyer”. (Lyra, sep.-oct. 1949).

encargado de velar por mi virginidad; por lo cual cuídate muy bien de tocarme porque te atraerías la ira de Dios...”.

Según el relato, Valeriano se convirtió a la fe católica y “vio junto a su virginal esposa, un Ángel radiante de divinos resplandores...”, acerca de lo cual la editorial concluye:

¿Puede imaginarse un simbolismo más acabado para lo que es – ¡y debiera ser siempre!– la música? La Pureza impecable custodiada por un Ángel: pureza cuya turbación atrae la ira divina y pureza, en fin, cuyo Ángel protector, solo están llamados a ver los verdaderamente ‘iniciados’...! (*Lyra*, sep.-oct. 1949).

Lo que el texto de la editorial soslaya es que al tiempo que se sentencia un imperativo para la música, se vehiculiza un mandato sobre el deber ser de las mujeres. Premios y castigos en torno a una cautiva. La politización del cuerpo de una mujer virgen hace de su adjudicada “pureza” el punto de máxima identificación con la música. “Pura”, “extraordinaria”, casi inaccesible. Metaforizada por el cuerpo de una mujer santa, que además necesita custodia para no ser corrompido, la música se revela ante unos pocos aunque el público crezca en número.

El anacronismo del idealismo espiritualista desafía cualquier instancia de progreso (y de verdadera democratización) para la música tanto como sigue omitiendo la presencia de las mujeres como sujetos activos de la historia, aunque resulten invitadas ocasionales.

Algunas conclusiones

Los atributos ligados al misticismo acerca del carácter inmaterial, trascendente y sublime de la música, que el nacionalismo musical reelabora en sus postulados, colaboran con la representación de una mujer mitificada en su ausencia. Pero aquel año de 1949, una mujer real se transformó en invitada de la “fábrica histórica” produciendo un nuevo quiebre en la trayectoria de invisibilidad (FRAISSE, 2005, p. 5).

En la particular coyuntura que significó la transformación del Teatro Colón durante el peronismo y el impulso renovado que recibió el nacionalismo musical argentino agenciado por las políticas culturales, la música nacional celebrada a partir de este momento en honor a Santa Cecilia necesita de la inclusión de alguna mujer que cumpla con el paradigma ejercido por una comunidad históricamente masculina.

No solo el Teatro Colón le hace un lugar en el podio de los directores de orquesta, sino que la prensa periódica le da una atención privilegiada enfatizando su carácter

excepcional. La mencionada edición especial de *Lyra* en el Día de la Música publicó una nómina de diez compositores argentinos y entre nueve compatriotas varones se destaca una vez más y mediante otra paradoja, la presencia de Celia Torr  [Fig.6]:

Una intensa labor docente y la constante entrega de sus mejores energías a la gran obra de su vida – los conciertos de la Orquesta Sinfónica Femenina, fruto lozano de su constante dedicación y de su esfuerzo inspirado– han impedido hasta ahora a Celia Torr  realizar en cantidad la obra que pudiese exigirse a su comprobada capacidad creadora (*Lyra*, sep.-oct. 1949).²²



Fig. 6: Nómina de los diez compositores representativos de la música argentina según la revista *Lyra*, edición especial en el Día de Santa Cecilia (*Lyra*, sep.-oct. 1949).²³

Aquel 22 de noviembre de 1949, en la celebración más importante dentro de los festejos del Día de la Música, dos mujeres confluyeron por mediación historiográfica en la sala del Teatro Colón (si consideramos la presencia de Evita en la implementación de las nuevas políticas culturales, serían tres). Del pasado era invocada Santa Cecilia y en un momento posterior, con intenciones compensatorias, sería resaltada la figura de Celia, implícitamente reunidas por los atributos que la hegemonía masculina consideraba ponderables. Sacrificadas, virtuosas, con manifiesto desinterés respecto de lo mundano, Celia y Cecilia se emparentan con una diferencia de grado: Celia es diminutivo de Cecilia, una versión a menor escala: es casi una santa, canonizada por la historia por el que se considera el mayor mérito del desempeño musical: la composición;

²² “Dio sus primeros pasos en música como discípula en composición como en el dominio del instrumento por ella elegido: el violín. En su producción se escalonan con real mérito varias composiciones sobre temas nativos, una interesante sonata para piano, varias canciones llenas de interés, algunas composiciones corales en las que prueba que su destreza contrapuntística no excluye en modo alguno la existencia de una singular inspiración, y una sugestiva “Suite” en tres movimientos que fue estrenada por la autora al frente de la Orquesta Sinfónica Femenina. Juan Manuel Puente: “Compositores argentino”, *Lyra*, Año VII, septiembre-octubre de 1949, N  73-74.

²³ La nómina de compositores según el orden sucesivo de las fotografías es el siguiente: Alberto Williams, Pascual de Rogatis, Gilardo Gilardi, Celia Torr , Juan José Castro, Carlos Suffern, Roberto García Morillo, Carlos Guastavino y Alberto Ginastera (*Lyra*, sep.-oct. 1949).

(aún cuando los mayores alcances de su carrera estaban ocurriendo en su desempeño como directora de orquesta).

Considerando esta diferencia de grado y aquella de orden que señalaría García Morillo décadas más tarde (la inversión de las iniciales de su nombre respecto de las del Teatro Colón), se evidencia el modo como el relato historiográfico sobre la música no logra trascender la valoración de las mujeres sino como un objeto del cual apropiarse. Así, hacia el pasado transformó su cuerpo en sustancia musical, y en un momento posterior asimiló su nombre al del teatro. Y porque el nombre de Celia Torr  se presenta como un *Otro* frente a una comunidad de iguales, la excepción solo confirma la regla y aquella glorificación no hace más que subrayar la diferencia (BARRANCOS, 2001). En este sentido y en términos De Certeau, la presencia de Celia Torr  en el Teatro Colón reactualiza las posibilidades y prohibiciones que organizan el orden espacial pero no es percibido como un desplazamiento de la trama de sus trayectorias (DE CERTEAU, 2000, p. 17).

Su presencia en aquella sala resultó consecuente con el espiritualismo subyacente a la nacionalización de un lenguaje que se consideraba universal, y con el carácter de templo al que se aferraba el teatro para intentar contrarrestar la secularización que estaba ocurriendo a nivel social y cultural de sus propios dominios.

Bibliografía

ARIZAGA, Rodolfo B. *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971.

BACCI, Claudia. "Historia, feminismo y política: una entrevista con Joan Wallach Scott", *Rey Desnudo* (II) 4, pp. 99-112, 2014.

BARRANCOS, Dora. *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

_____. *Inclusión/Exclusión. Historia con mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

CAAMAÑO, Roberto. *La historia del Teatro Colón 1909-1968*. Buenos Aires: Cinetea, 1969.

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

COUTO, Claudio Daniel. *Genio musical y política: los alemanes no comunes en el Teatro Colón 1933-1955*. Buenos Aires: Biblos, 2014.

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, v.1. Mexico: Universidad Iberoamericana, Instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente, 2000.

DEZILLIO, Romina. "Rapsodia de una entrerriana: estudio sobre la primera obra sinfónica de Celia Torr ", *Avances* 24, pp. 133-149, 2015.

_____. “La Sonata para piano de Lita Spena: un lenguaje para ‘sensaciones nuevas’”. Ponencia presentada en el 2º Congreso Internacional de Piano. Buenos Aires: DAMus, UNA, inédito, 2014.

FERNÁNDEZ WALKER, Gustavo. *Colón: teatro de operaciones*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.

FOUCAULT, Michel. “Espacios otros”, *Versión. Estudios de comunicación y política*, 9, pp. 15-26, 1999.

FRAISSE, Geneviève. “Los contratiempos de la emancipación de las mujeres”, *Pasajes*, 19, 2005 [2001]. Traducción de Rafael Tomàs disponible en: <http://www.revistas culturales.com/articulos/24/pasajes/533/1/los-contratiempos-de-la-emancipacion-de-las-mujeres.html> [último acceso 17/05/2019].

FREGA, Ana Lucía. *Mujeres de la música*. Buenos Aires: sb, 2011.

GARCÍA MORILLO, Roberto. “Personalidad artística y obra de Celia Torr  ”: conferencia inédita, ca. 1995 (Gentileza de Marcela M  ndez).

_____. *Estudios sobre m  sica argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1984.

MEYER-SERRA, Otto. “Celia Torr  ”. En *M  sica y m  sicos de Latinoam  rica*, pp. 990-991, 1947.

M  NDEZ, Lucas. *La m  sica sinf  nica en la producci  n compositiva de Celia Torr  *. Trabajo realizado en el marco de una Adscripci  n en Investigaci  n para la c  tedra de Texturas, Estructuras y Sistemas II bajo la direcci  n de la profesora Ver  nica Pittau. Santa Fe: Instituto Superior de M  sica, Universidad Nacional del Litoral, inédito, 2017.

M  NDEZ, Marcela. *Vida y obra de Celia Torr  *, 2da edici  n. Paran  : la autora, 2010.

PUENTE, Juan M. “Los conciertos”, *Lyra*, Ação VII, N   75-76, 1949.

SALA, Juan A. “En versi  n de concierto se escuch   ‘Dido y Eneas’ de Henry Purcell”, *Buenos Aires Musical*, portada, 1948.

Fuentes

II Sal  n Nacional de M  sica. Reglamento. Buenos Aires: Comisi  n Nacional de Bellas Artes, 1938.

“Audici  n de la Asociaci  n Sinf  nica Femenina y de la Asociaci  n Coral Argentina”, Informaciones teatrales, musicales y cinematogr  ficas, *La Prensa*, 27/11/1937, p. 14.

“Celebraci  n del D  a de la M  sica”, *Polifon  . Revista musical argentina*, Ação IV, N   35, p. 1 dic., 1949.

Bucci, Armida Luc  a. *Asociaci  n Sinf  nica Femenina y Coral Argentina. Comentarios, en el 15   aniversario de su fundaci  n, sobre la forma y el esp  ritu de una Instituci  n Art  stica*. Buenos Aires: Asociaci  n Sinf  nica Femenina y Coral Argentina, 1946.

“Celebr  se con brillo el D  a de la M  sica. Concierto de m  sica argentina en el Col  n”, Informaciones teatrales, musicales y cinematogr  ficas, *La Prensa*, 23/11/1949, p. 9.

“Concierto de la orquesta sinf  nica femenina y de la Asociaci  n Coral Argentina”, Informaciones teatrales, musicales y cinematogr  ficas, *La Prensa* (29/11/1937), p. 18.

“Editorial”, *Lyra*, Ação VII, septiembre-octubre de 1949, N   73-74.

“El jurado del Sal  n Nacional de M  sica de 1938 dio ayer su fallo”, *La Prensa*, (20/09/1938), p. 14.

“Finaliz   ayer la temporada oficial del Teatro Col  n”, *La   poca*, 23/11/1949, p. 10.

- FONTOVA, Jose M. “La temporada oficial del Colón”, *Lyra*, Año VII, N° 73-74, 1949.
- “Fue celebrado el Día de la Música con varios actos”, Espectáculos, *La Nación*, 23/11/1949, p. 7.
- MAZOCCO, Ángel R. “La función cultural del Distrito Federal”, *Lyra*, Año VII, N° 75-76, 1949.
- “Música argentina en el Colón”, *Polifonía. Revista musical argentina*, N° 35, dic-1949, p. 7.
- “Se realizará una audición sinfónico-coral el domingo”, Teatros, Música, *La Nación*, 26/11/1937, p. 11.
- “Una obra de C. Torr a”, *Buenos Aires Musical*, 15/07/1946, p. 3.
- TORR A, Celia. *Suite para orquesta* [partitura] Buenos Aires: Ricordi Americana, 1944.
- _____. “En piragua” [partitura]. Transcripción y edición a cargo de Patricio M tteri, Patricio y Lucio Bruno-Videla. Buenos Aires: Instituto de Investigación en Etnomusicología, 2016.
- VILLAR, C. Saúl. “Realidad de la música argentina”, *Lyra*, Año VII, N° 73-74, 1949.