

La soprano Isabel Marengo y su contribución en la formación del canon musical argentino a través de *Vidalita*, de Alberto Williams

Silvina Martino

<https://orcid.org/000-0001-5331-6672>

sil_martino@yahoo.com.ar

Universidad Nacional de las Artes / Pontificia Universidad Católica Argentina

Resumen

Este artículo investiga la trayectoria de la soprano argentina Isabel Marengo como pedagoga y legitimadora del canon de la canción de cámara argentina. Para ello, se realiza primero un breve recorrido por su actividad como intérprete de ópera, para continuar con su influencia en la divulgación del repertorio nacionalista. Interesa particularmente el caso de *Vidalita*, de Alberto Williams, y su circulación a través de un registro fonográfico realizado en 1931 y de emisiones radiofónicas. En segundo término, se indagan sus inicios como profesora de canto en el Teatro Colón y en el Conservatorio de Música de La Plata, inaugurado en 1949, con el propósito de verificar que su intervención desde la pedagogía especializada convalidó el repertorio de la canción argentina e influyó en una consolidación canónica. Se confronta la información obtenida de distintos documentos con una entrevista realizada a una de sus alumnas, la soprano Irma Zaffino. Así, si bien la recopilación de datos no se pretende exhaustiva por el estado actual del conocimiento, se pueden proponer dos conclusiones. La primera: que *Vidalita*, de Wi-

lliams, potenció su posición central dentro del repertorio nacionalista gracias a la confluencia de la grabación de Marengo, la intervención del sello Victor y el crecimiento de la radio como medio divulgativo. La segunda: que la labor pedagógica de la soprano, que aún se debe indagar, promovió el repertorio local, produciéndose sucesivos eslabones de circulación, prestigiados por su trayectoria, su paso por el Teatro Colón y su capacidad para transmitir aspectos técnicos vocales, interpretativos y artísticos.

Palabras clave: Marengo, vidalita, grabación, pedagogía, canon.

Abstract

This article investigates the trajectory of Argentine soprano Isabel Marengo as an educator and legitimizer of the canon of Argentinian art songs. To do this, we begin with an overview of her activity as opera performer, moving on to her influence on the propagation of nationalist repertoire. The case of *Vidalita*, by Alberto Williams, is particularly interesting because of its circulation via a phonographic recording from 1931, and of radio broadcasts. Furthermore, this article investigates her beginnings as voice professor at the Colón Theatre and the Music Conservatory of La Plata, founded in 1949. To verify the fact that her intervention with the use of specialized pedagogy validated the repertoire of the Argentinian art song —influencing the creation of a consolidated canon— this article compares the information obtained from different documents with an interview with one of her students, soprano Irma Zaffino. In this way —although the compilation of data does not claim to be exhaustive within the current state of knowledge— two conclusions can be

proposed. The first, that *Vidalita*, by Williams, strengthened its central position within nationalist repertoire thanks to the convergence of Marengo's recording, the intervention of Victor recording label, and the growth of radio as a channel for information. The second, that the educational work of the soprano, which requires further research, fostered the local repertoire, producing successive instances of circulation legitimated because of her trajectory, her time at the Colón Theatre, and her ability to transmit technical, interpretative, and artistic aspects of vocal performance.

Keywords: Marengo, vidalita, recording, pedagogy, canon.

Introducción

El presente trabajo investiga la figura de la soprano argentina Isabel Marengo como pedagoga, colaboradora y legitimadora del canon de la canción de cámara nacionalista. Indago particularmente algunas de sus interpretaciones de la célebre *Vidalita* opus 45, de Alberto Williams (1862-1952), y su circulación a través de algunos conciertos, registros fonográficos y emisiones radiofónicas.¹ Además, examino sus inicios como profesora de canto en el Teatro Colón y su labor pedagógica, a través de una entrevista personal que pude realizar a la soprano Irma Zaffino, alumna de la cátedra de canto de Marengo en el Conservatorio de Música y Arte Dramático de la ciudad de La Plata inaugurado en 1949. Tomo también otros datos sobre el repertorio de música académica argentina más frecuentado por Marengo durante su carrera.²

En sus trabajos sobre la *Canción al árbol del olvido* y la *Canción del carretero*,³ Silvina Mansilla manifiesta que «poco se ha estudiado la influencia de los modos de circulación y las variantes de recepción estética que tuvo la canción de cámara escrita a lo largo del siglo XX»⁴. Motivada por esa vacancia y

por el hecho de que Isabel Marengo registró para el sello Victor en la década de 1930 esas dos canciones, surgieron algunas preguntas de investigación. Una, relacionada con el rol de la docencia musical en la circulación del repertorio vocal de cámara y en la formación del canon. Otra, enfocada hacia el papel de ciertas intérpretes mujeres como colaboradoras, mediante sus conciertos y registros fonográficos, en la formación de futuros cantantes.⁵ ¿Podría considerarse que haciendo circular estas obras se formó, en consecuencia, una verdadera cadena legitimante, cuyos eslabones fueron replicando la divulgación de canciones hoy llamadas canónicas?

Canon y nacionalismo musical en Argentina son discusiones y categorías que han sido problematizadas en la musicología desde distintas perspectivas. Para este trabajo utilizo algunas de esas investigaciones previas como marco teórico, puesto que me permiten comprender los procesos que han sido necesarios para que ciertas canciones de cámara argentinas sean consideradas modélicas, paradigmáticas. Como propone Omar Corrado citando a Gorak: «El canon puede convertirse en foco de debate en cualquier período en el que artistas, críticos, filósofos o teólogos traten de adaptar un cuerpo heredado de textos, prácticas o ideas a sus necesidades culturales percibidas, presentes y futuras»⁶.

Con el propósito, entonces, de establecer la importancia de la inter-

1 *Vidalita* pertenece al ciclo *Canciones incaicas* (en el estilo popular), opus 45, de Alberto Williams. La primera publicación de este ciclo en el año 1909 se tituló *Canciones incásicas*.

2 Agradezco a quienes me facilitaron con su ayuda la obtención de algunos documentos para este artículo: Silvia Lobato, Javier Jacobi y Gerardo Guzmán; a mis directoras de tesis Dra. Vera Wolkowicz y Dra. Silvina Luz Mansilla por su guía.

3 Silvina Luz Mansilla, «La cambiante biografía de una canónica canción argentina del siglo XX. *El carretero*, de López Buchardo», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, año 30, n.º 30 (2016): 101-128.

4 Silvina Luz Mansilla, «Canción al árbol del olvido de Alberto Ginastera. Una música, muchas músicas», en *Malambo, truculencia y legado. Apuntes para el análisis de la obra de Alberto Ginastera*, compilado por Gerardo Guzmán (La Plata: Ediciones CGG, 2019), 16.

5 Sobre la presencia femenina, véase el capítulo «Música y mujer», en Virginia Sánchez Rodríguez, *La soprano María Barrientos y sus epístolas de juventud (1905-1906)* (Málaga: Universidad de Málaga, 2018).

6 Gorak, Jan citado en Omar Corrado, «Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones», *Revista Argentina de Musicología* n.º 5-6 (2004/2005): 19.

pretación musical en los procesos de legitimación artística, en este artículo tomo el caso de la *Vidalita*, de Alberto Williams, canción canónica argentina, grabada en la voz de Isabel Marengo para el sello Victor en los años 30, deteniéndome en algunas muestras de cómo circuló la obra en la voz de esta soprano en diferentes ámbitos.⁷ Previamente, realizo una breve presentación de su trayectoria en el ámbito de la lírica y de su desempeño pedagógico.

Marengo y la canción de cámara argentina

Isabel Marengo (1894-1977), soprano argentina nacida en Buenos Aires, estudió canto, piano y violín.⁸ Debutó en 1926 en el Teatro La Fenice, Venecia, interpretando el rol de Margherite de la ópera *Fausto*, de Gounod.⁹ De allí, pasó

7 Hay varios estudios musicológicos sobre la *Vidalita*, de Alberto Williams. De ellos, mis referencias principales son dos: Silvina Luz Mansilla, «La Vidalita opus 45 n.º 3 de Alberto Williams como caso paradigmático de canonización en el nacionalismo musical argentino», *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología* n.º 68 (2013): 28-43. Silvina Luz Mansilla, «Travesías de la recepción musical. Una emblemática canción de cámara de Alberto Williams en versión para dos guitarras de Jorge Gómez Crespo», *Música e Investigación* n.º 22. (2014): 19-31.

8 Esta aproximación biográfica se basa principalmente en cuatro fuentes secundarias que, en orden cronológico, son las siguientes: Otto Mayer Serra, *Música y músicos de Latinoamérica* (México: Atlante, 1947), 588; Rodolfo Arizaga, *Enciclopedia de la música argentina* (Buenos Aires: FNA, 1971), 212-213; Enzo Valenti Ferro, *Las voces. Teatro Colón 1908-1982* (Buenos Aires: Gaglianone, 1983), 139; Héctor Goyena, «Marengo, Isabel», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, vol. 7 (Madrid: SGAE, 2002), 161.

La fecha de nacimiento tiene una discrepancia de tres años, desde 1894 hasta 1897, según la fuente consultada. 1894 se indica en Valenti Ferro y Goyena. Mayer Serra y Arizaga mencionan 1897. Los datos censales de 1895 la identifican con un año de vida, por lo cual la supongo nacida en 1894 (si bien podría ser 1893 también).

9 Así se afirma en un libro realizado para las Bodas de Plata del Teatro Colón. Véase Ernesto de la Guardia y Roberto Herrera, *El arte lírico en el Teatro Colón* (Buenos Aires: Zea y Tejero, 1933), 405. Por otra parte, el diccionario alemán *Grosses Sängerlexicon* indica que

a Milán, donde actuó bajo la batuta de Arturo Toscanini en el Teatro Alla Scala.¹⁰ Estos inicios la llevaron a expandir su carrera al plano internacional para desarrollarla en los teatros más reconocidos de la lírica, que abarcaron desde otras salas de Italia y Francia hasta el Covent Garden, en Londres. En la Arena de Verona, actuó ante un público de treinta mil personas junto a Beniamino Gigli.¹¹ A lo largo de su trayectoria, participó en varios estrenos de óperas argentinas en el Teatro Colón de Buenos Aires, entre las que pueden citarse *La Magdalena*, de Juan Bautista Massa; *La sangre de las guitarras*, de Constantino Gaito; *La novia del hereje*, de Pascual de Rogatis; *Lin Calel*, de Arnaldo D'Espósito y *Pablo y Virginia*, de María Isabel Curubeto Godoy.¹²

En los años 30, Marengo realizó algunos registros fonográficos, entre los que se encuentran tres canciones de cámara argentina consideradas actualmente —siguiendo los estudios de Mansilla— piezas canónicas: *Canción al árbol del olvido*, de Alberto Ginastera y Fernán Silva Valdés; *Canción del carretero*, de Carlos López Buchardo y Gustavo Caraballo; y *Vidalita*, de Alberto Williams.¹³ Además, en su producción discográfica

el debut habría sido con la Ópera *Carmen* de Bizet, interpretando a Micaela. Karl Kutsch, *Grosses Sängerlexicon*, Band 3 (München: Saur, 1997), 2215.

10 La actividad de Marengo no fue aislada. Sobre otra figura estelar, si bien con una trayectoria breve, puede verse Silvina Martino, «La soprano Juana Capella. Primeros apuntes para una historia de la interpretación vocal femenina operística en la Argentina de inicios del siglo XX», en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, vol. 33, n.º 2 (2019): 73-89.

11 De la Guardia y Herrera, *El arte lírico*, 405.

12 Pude obtener algunos de estos registros gracias a la colaboración de coleccionistas.

13 *Canción al árbol del olvido* pertenece al opus 3. Es un ciclo de dos canciones que se completa con *Canción a la luna lunanca*. Fue estrenada en agosto de 1939 por la soprano Amanda Cetera y Roberto Locatelli y dedicada a la soprano argentina Brígida Frías de López Buchardo. Mansilla, «Canción al árbol del olvido», 19.

ca se pueden encontrar otras obras de compositores argentinos que tuvieron en comparación una divulgación más acotada: *Serrana o Llueve en el campo*, de Felipe Boero; *Vidalita*, de Juan Bautista Massa; y *Picaflor*, de Emilio Napolitano, que obtuvo el Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires en 1937. Por otra parte, algunos de estos compositores — como Napolitano y Massa— dedicaron a Isabel Marengo esas obras.¹⁴

La Vidalita y su registro fonográfico

El primer trabajo de Mansilla sobre la *Vidalita* de Williams propone que «la inclusión [de esta obra] en *La mejor música del mundo* de 1918 permitiría hacer sospechar de otros canales de circulación, paralelos y no europeos»; y cita como referencia la grabación de Marengo RCA Victor (4221-A, 78 rpm) realizada en Buenos Aires.¹⁵ Tomando esta mención y corroborándola en el catálogo *Discography of American Historical Recordings*, se puede observar que dentro de la música grabada por Isabel Marengo existe, efectivamente, un registro de la *Vidalita* de Williams, del año 1931, para el sello Victor.

Indagando en el mundo del coleccionismo, el Dr. William Ponce, de Colombia,

colaboró con esta investigación permitiéndome acceder a una copia del disco 4221 grabado por la soprano. Así, he podido confirmar que corresponde al llamado «Sello Rojo» y que la *Vidalita*, presente en el lado A, se acompaña, del otro lado, con *Serrana*, de Felipe Boero. Al mismo tiempo, se corrobora que el acompañamiento fue de orquesta. En entrevista con el mencionado pude saber que contaba con más de un ejemplar de esa grabación por la misma intérprete. De esta manera, para sorpresa de ambos, observamos que las copias reflejan una diferencia que permite deducir una reedición —o al menos, una reimpresión— del disco 4221 [Figura 1]. Mi conjetura sostiene que, en su momento, fue necesaria la reimpresión de discos, posiblemente por causa de la demanda. Ponce señala que, como se puede ver en las fotografías, los discos tienen grabados —además del número que los identifica en el centro rojo—, otro número diferente, que mostraría que el segundo fue reimpreso desde la matriz.



Figura 1: discos 4221-A de RCA Victor, original y reimpresión.¹⁶

14 *Picaflor*, de Emilio Napolitano, y *Coplas indígenas*, de Juan Bautista Massa, contienen dedicatorias a Marengo.

15 Mansilla, «La 'vidalita' de Alberto Williams», 40.

16 Gentileza del Dr. William Ponce.

La *Vidalita* en LU7, de Bahía Blanca

La radiofonía como nueva tecnología de la época era utilizada para la difusión y circulación de las músicas. Como afirma Andrea Matallana, «en la relación entre el medio y el oyente se articula una dimensión importante referida a la función de la radio como formadora de cultura»¹⁷. La música era un elemento esencial para la programación de este medio. La radiofonía contó con la difusión de música grabada o la actuación en vivo de artistas y orquestas.

Desde el 27 de agosto de 1920, con la primera emisión de la ópera *Parsifal* de Wagner desde el teatro Coliseo de Buenos Aires, la lírica y por consiguiente la música académica, fue considerada en diferentes emisiones a través del tiempo. Al inicio, la industria radiofónica tenía como desafío crear un mercado —la importación de aparatos, la propaganda y la difusión— y al mismo tiempo, crear a los consumidores.¹⁸ Como describe Matallana:

Pueden distinguirse dos etapas en el desarrollo de la radiofonía: una primera dedicada a la experimentación y una segunda, a mediados de 1920, de expansión en términos comerciales y técnicos. Más tarde, durante los años treinta, la radio sería ‘el nuevo medio de comunicación’ polifuncional, capaz de educar, cultivar y entretener.¹⁹

En la década de 1930, la ciudad de Bahía Blanca —situada en la región sud de

la provincia de Buenos Aires— contaba con dos radios: LU2 y LU7. Ambas emisoras estaban ligadas a instituciones culturales. La primera se la vinculaba con la Asociación Bernardino Rivadavia y la segunda, con la Asociación Cultural. Como describe Noelia Caubet, desde 1919 la Asociación Cultural era la principal promotora de audiciones musicales en Bahía Blanca. Su programa de actividades también incluía, en menor medida, espectáculos de danzas y conferencias sobre temas literarios y artísticos. A diferencia del período inicial en el que prevalecía la actuación de artistas extranjeros, en la etapa de su reorganización se incrementaron las contrataciones de intérpretes argentinos.²⁰ Por otra parte, en lo que hace a los tipos de públicos, manifiesta Caubet:

[...] mientras que la conducción de ambas asociaciones era monopolizada por los reductos tradicionales de la sociedad bahiense, el público destinatario era más restringido en la Asociación Cultural que en la Asociación Bernardino Rivadavia. La gratuidad de los conciertos de esta última contrastaba con la exclusividad de las presentaciones de la Asociación Cultural.²¹

La visita de Marengo a la ciudad de Bahía Blanca en 1935 permitió que se presentara en vivo en la radio LU7 de esa ciudad. Según refleja la prensa, las dos radios *bahienses* publicitaron el concierto de la soprano lo que provocó un problema contractual. Finalmente, fue

17 Andrea Matallana, “Locos por la radio”. *Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1949* (Buenos Aires: Prometeo, 2006), 72.

18 Matallana, “Locos por la radio” ..., 73.

19 *Ibidem*, 33.

20 María Noelia Caubet, «“Civilizar el oído”. Asociacionismo cultural y consumos musicales académicos en Bahía Blanca (1930-1959)», *Estudios del ISHIR*, vol. 10, n.º 27 (2020): 11.

21 Caubet, «“Civilizar el oído”...», 21.

LU7, radio General San Martín, la que logró —con el auspicio de la empresa General Motors Argentina SA— la actuación de Marengo en sus estudios. El representante de la empresa fabril pronunció unas palabras referidas a la cantante, para el diario *La Nueva Provincia* del 22 de agosto de 1935; aclaró que, en este caso en particular, la soprano venía invitada por la Asociación Cultural y la radio LU7.

Marengo realizó en esa oportunidad un concierto para la Asociación Cultural en la sala de la Asociación Bernardino Rivadavia y otro, en la radio LU7. El 21 de agosto de 1935 a las 21:30 horas se presentó en vivo en LU7, acompañada por el pianista Roberto Locatelli. El repertorio estuvo conformado por arias, canciones de cámara francesas e italianas y dos canciones argentinas: *Copla*, de Ana Carrique, y *Vidalita*, de Alberto Williams [Figura 2].



Figura 2: programa publicado en *La Nueva Provincia*, 21 de agosto de 1935, 12.

La crítica reflejó lo acontecido esa noche y destacó, entre otras, las obras interpretadas fuera de programa, que fueron las dos canciones argentinas. Leemos la repercusión:

Ante lo insistente de los aplausos del público, Isabel Marengo repitió la breve y expresiva pieza de Paisiello y fuera de programa cantó dos veces "Copla", de la señorita Carrique, y "Vidalita", de Williams; esta última, en verdad con el hondo, pero al mismo tiempo noble sentimiento que satura y confiere carácter a las expresiones líricas más características del cancionero autóctono, así haya sido sometido a una labor de estilización para conferirle jerarquía musical.²²

Se evidencia entonces que no solo la radio contaba para ese entonces con una grabación de la *Vidalita* para ser escuchada en cualquier programación radial, sino que también existía la posibilidad de contar con la presencia de los músicos en las emisoras. Es que hacia mediados de la década de 1930 era muy habitual la contratación de artistas para programas en vivo, en este caso, para destacar la canción de cámara argentina.²³

Inicios de Marengo como profesora de canto

La participación de Marengo interpretando repertorio argentino durante los años 30 en diferentes emisiones radiales favoreció, junto con otros intérpretes de la época, en la cir-

²² *La Nueva Provincia*, 21 de agosto de 1935, 9.
²³ Dezillio ha estudiado el caso de Brígida Frías. Esta cantante no llegó a grabar comercialmente, lo cual marca una distancia importante en el alcance de su intervención respecto de Marengo. Romina Dezillio, «Brígida Frías de López Buchardo. De 'cantatrice' a 'folklorista': una operación radiofónica», *Lis. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, n.º 17 (2017): 215-233.

culación y legitimación de un grupo de canciones de cámara argentinas que conformaron el llamado canon musical. Como propone Corrado:

Los espacios institucionales son decisivos en la conformación y perpetuación de las normas y los valores que presiden el canon. En primer lugar, el espacio académico lo establece y lo preserva a través de los repertorios de las obras analizadas, de las selecciones, cortes y filtros en los programas de historia y/o de análisis, de los modelos compositivos que instauro —con sus reglas y exclusiones—, de los programas recurrentes de las cátedras de instrumento. En estas últimas se consagran no sólo repertorios, sino tradiciones interpretativas también canónicas.²⁴

Como mencioné al comienzo de este trabajo, me valgo de estos préstamos teóricos para observar a través del análisis de la trayectoria de Marengo como docente, su colaboración en la legitimación y consolidación de un grupo acotado de obras, dentro del Conservatorio de Música y Arte Escénico de la ciudad de La Plata.

En 1937, con la idea de formar nuevos artistas, fue creada la Escuela de Ópera del Teatro Colón, que posteriormente se denominaría Escuela de Ópera y Arte Escénico. La organización estuvo a cargo de Erich Engel (1891–1966).²⁵ Su objetivo era formar

artistas que se incorporaran al ámbito profesional del teatro. Ya en esa época, el Colón dependía de la Municipalidad de Buenos Aires. En una publicación de la revista *Lyra*,²⁶ Erich Engel hacía referencia a los diferentes espacios de formación, conservación y difusión del Colón y expresó que la escuela, no era «la única empresa» que dependía del teatro; también contaba con la radio municipal y el museo–biblioteca. La Escuela de Ópera contó con varios cantantes destacados como maestros, entre ellos las sopranos María Barrientos, Isabel Marengo e Hina Spani.²⁷ Con la información recabada hasta el momento, puedo decir que este fue el primer espacio formativo en el que Isabel Marengo inició su desarrollo como profesora de canto.



Figura 3: revista *Lyra* n.º 2 (1943).

tas Líricos, Escuela de Coristas y Escuela de Baile. En 1942, se produce una modificación con la creación de la Escuela de Canto y Arte Escénico, creada para formar artistas de ópera. En 1960 esta escuela se reestructuró dando origen al Instituto Superior de Arte del Teatro Colón (ISATC), como se lo conoce hasta hoy. Guillermo Stamponi, *El Instituto Superior de Arte del Teatro Colón* (Buenos Aires: el autor, 2016), 147–158.
26 Revista *Lyra* n.º 2 (1943).

27 En la Escuela de Coros contaron con la soprano Hina Spani (1896–1969) como maestra de canto y Arnaldo D'Espósito (1907–1945) como profesor de Teoría y Solfeo.

24 Corrado, «Canon, hegemonía y experiencia estética», 24. El énfasis me pertenece.

25 La Escuela de Ópera, según el reglamento Funcional ISATC, contaba con tres secciones: Escuela de Artis-

Las escuelas del Colón eran, según lo expresado por Engel en la revista *Lyra*, fundamentalmente distintas a todas las otras escuelas, academias y conservatorios [Figura 3]. En lo referente a la formación lírica, la Escuela de Canto y Arte Escénico fue considerada la primera academia de ópera en Sudamérica. Además, era gratuita, lo que la hacía única tanto en América como en Europa. Su creación permitió el afianzamiento de varios estudiantes en el ámbito profesional provocando, además, que se redujera la cantidad de cantantes extranjeros contratados para las nuevas producciones de la época.²⁸

El Conservatorio Provincial de Música y Arte Escénico en la ciudad de La Plata

En 1948, Alberto Ginastera inició la organización del Conservatorio Provincial de Música y Arte Escénico, en la ciudad de La Plata, capital de la Provincia de Buenos Aires (Ley 5322, 25/10/1948). Con la presencia de los profesores fundadores, el 18 de mayo de 1949 se realizó el acto inaugural en la sede ubicada en la calle 7 N.º 1141.

Entre las personas participantes de aquel acto, se contó con la asistencia del Gobernador Domingo Mercante, el arzobispo de La Plata Monseñor Tomás J. Solari, funcionarios, profesores, alumnos y público en general. Luego de los discursos programados, hubo interpretaciones musicales a cargo de los maestros Humberto Carfi, Washing-

ton Castro, Isabel Marengo y Celia S. de Font.²⁹

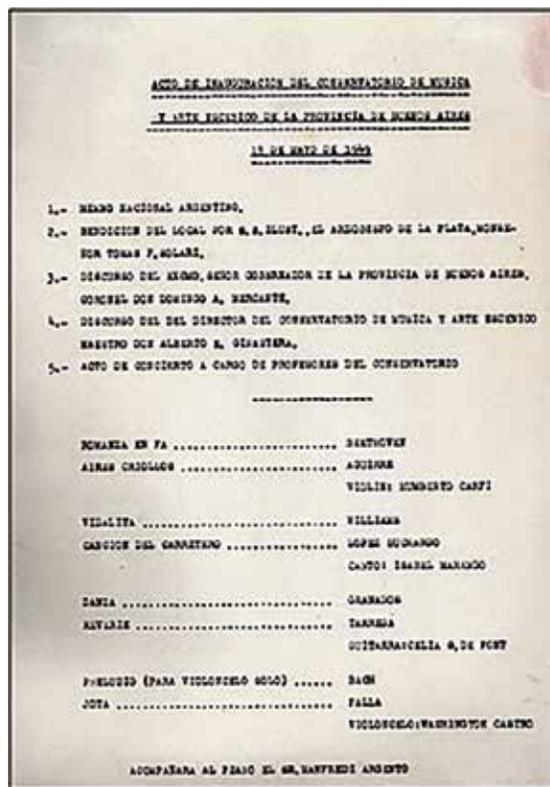


Figura 4: programa de mano del acto inaugural del Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Provincia de Buenos Aires.³⁰

Cabe destacar que las obras ofrecidas por Marengo en aquella ocasión pertenecían a dos compositores argentinos que fueron referentes como directores de instituciones de formación musical [Figura 4]. Uno de ellos, Alberto Williams, creador de su propio conservatorio con más de un centenar de sedes distribuidas por el país. El otro, Carlos López Buchardo, director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación fundado en 1924 y fallecido un año antes de este evento. Isabel Marengo

²⁸ La Escuela de Ópera y Arte Escénico contaba también con los cursos a cargo de Editha Fleischer.

²⁹ Talía Gutiérrez y Silvia Lobato, «Alberto Ginastera y su proyecto de formación musical integral: El Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata (1948 -1952)», en *Malambo, trifulencia y legado: apuntes para el análisis de la obra de Alberto Ginastera*, compilado por Gerardo Guzmán (La Plata: Ediciones CGG, 2019).

³⁰ Programa preservado en la Biblioteca del Conservatorio de Música Gilardo Gilardi de la ciudad de La Plata.

interpretó en esa oportunidad la *Vidalita*, de Williams, y la *Canción del carretero*, de López Buchardo, gesto que no admite otra lectura que la de un homenaje a esas dos figuras de la música académica argentina y, al mismo tiempo, una contribución a la consolidación de esas dos canciones en el repertorio. Como ya he mencionado, en la década de 1930 Marengo realizó registros fonográficos para el sello Victor de ambas obras. Esto da cuenta del repertorio abordado por ella y de su rol como intérprete de la música argentina en diferentes ámbitos y medios de difusión.

La esposa de López Buchardo, Brígida Frías (1896-1979), otra eximia soprano de reconocida trayectoria como intérprete de la música de cámara argentina, estuvo presente en el evento inaugural, tal como lo refleja el libro de oro que atesora en La Plata el hoy Conservatorio Gilardo Gilardi, con los autógrafos de quienes asistieron.

Puede afirmarse entonces que Isabel Marengo fue una de las primeras profesoras de canto del Conservatorio de La Plata. Convocada por Alberto Ginastera para integrar el primer cuerpo docente, se desarrolló allí como formadora de nuevas generaciones de cantantes y, a través de la enseñanza del repertorio de compositores locales, se produjeron eslabones de circulación de la música de cámara argentina.

La prensa periódica de la época señaló la inminente inauguración del Conservatorio de Música y Arte Dramático de la ciudad de La Plata. Se publicó durante varios días información referente a la institución [Figura 5]. Se anunciaron las fechas en que se realizarían los exámenes de ingreso a las dife-

rentes carreras, quiénes conformarían las mesas evaluativas, como así también se difundió el programa previsto para el acto inaugural y los artistas participantes.



Figura 5: diario *El Argentino*, 12 de mayo de 1949, 8.

Desde el ámbito oficial, la política educativa fue expresada por el mismo Domingo Mercante en aquel primer evento del Conservatorio. La prensa reprodujo el discurso del gobernador, quien mencionó la posibilidad de una salida laboral para los nuevos músicos a través de una titulación y explicó:

[...] Un título que el gobierno se preocupará de que les sea de utilidad. Con él podrán obtener cátedras en los establecimientos de enseñanza, podrán los instrumentistas ingresar a la orquesta de nuestro Teatro Argentino,³¹

31 El Teatro Argentino es un teatro lírico situado en la ciudad de La Plata, ciudad capital de la provincia de Buenos Aires. Está a unos 60 km de distancia de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, donde se encuentra el Teatro Colón. Fue inaugurado en 1890. El 18 de octubre de 1977 se produjo un incendio que condujo a la desaparición del edificio. En 1999 se inauguró el nuevo Teatro Argentino. Su arquitectura es de vanguardia, de arquitectura «brutalista». Cuenta con tres salas. La sala principal se llama Alberto Gi-

obtener plazas en las bandas militares y, los que terminen el profesorado de Arte Escénico, servirán de plantel para nuestro Teatro Provincial de la Comedia [...].³²

Posteriormente a su discurso, pronunció unas palabras el flamante director Alberto Ginastera, quien dijo:

Será un Conservatorio argentino, y no es ésta una redundancia, pues quiero que desde el comienzo el joven alumno se familiarice con los grandes maestros de todas las épocas y al mismo tiempo aprenda a conocer a nuestras cosas y a respetar a nuestros creadores.³³

Dentro del Departamento de Interpretación Musical, la carrera de canto del Conservatorio de La Plata pertenecía a la sección «Canto y Arte lírico» y contaba con una duración de seis años divididos en dos ciclos: básico y superior. A este último correspondían las dos especializaciones: «Arte lírico» y «Lied, cantata y oratorio». El plan de estudios consistía en Canto I, II y III para el ciclo básico. El ciclo superior se dividía en Especialización «Arte Lírico», con tres años complementando Canto IV, V y VI, y Especialización «Lied, Cantata y Oratorio», también con tres años de duración y complementando hasta VI año de canto.

nastera y tiene una capacidad de dos mil doscientas localidades. También está la sala Astor Piazzolla, con una capacidad para aproximada de trescientas localidades y la sala Emilio Pettoruti, utilizada para muestras y exposiciones.

³² *El Argentino*, 19 de mayo de 1949, 4.

³³ *El día de La Plata*, 19 de mayo de 1949, 3.

Ser alumna de Marengo en el Conservatorio de Música y Arte Escénico

Una entrevista realizada a la soprano Irma Zaffino, quien estudió canto con Isabel Marengo en el Conservatorio de La Plata, permite conocer desde otra perspectiva su actividad pedagógica. Actualmente Zaffino es prosecretaria en la misma institución, hoy denominada Conservatorio de Música Gilardo Gilardi.³⁴ Le pregunté:³⁵

SM: ¿Cómo era Marengo como maestra?

IZ: Marengo era exigente, ¡demasiado!, pero aprendimos un montón de cosas. Las «cosas» que uno no se imagina por qué: vos vas al teatro, te sentás y los oís cantar y uno no conoce todo lo que pasa, el entorno, la preparación que ha tenido esa gente. Tuve la suerte de tenerla siempre de profesora.

SM: En la carrera de canto, ¿tenían la materia Repertorio? ¿Quiénes fueron sus maestros?

IZ: Mis maestros fueron Vicente La Ferla, Carlos Berardi (director del Teatro Argentino), Juan Carlos Zorzi, Alfredo Rossi y un maestro alemán para música de cámara.

SM: ¿Recuerda qué repertorio le daba para estudiar Marengo?

³⁴ Acerca de la trayectoria de la entrevistada, quiero destacar que luego de su formación en el Conservatorio, ingresó por audición, en 1964, al coro del Teatro Argentino de La Plata como soprano primera. Desarrolló su carrera en esa institución como coreuta y participó como solista en algunas óperas por más de veinticinco temporadas. Nunca se dedicó a la enseñanza del canto.

³⁵ Realicé la entrevista en formato virtual, por lo que conservo registro tanto filmado como grabado (Buenos Aires, 19 de noviembre de 2021).

IZ: En la formación básica se cantaban las arias antiguas de Parisotti. Después, Mozart, dúos, conjuntos y en el profesorado se estudiaban los roles que correspondían a cada uno según el registro.

SM: ¿Los roles los estudiaban en Repertorio o en Canto?

IZ: Los estudiábamos en Repertorio, pero era lo que la Sra. Marengo nos mandaba.

Conociendo la trayectoria de Marengo como intérprete del corpus académico de música argentina, quise indagar si difundió parte del repertorio de ella y de ser así, cómo lo habría hecho circular entre sus estudiantes:

SM: Además de roles de ópera, ¿le daba material de música de cámara argentina?

IZ: Ella nos traía partituras, porque en las casas de música no estaba todo; y menos en La Plata. No eran fotocopias, nos traía partituras sobre todo a los hombres que no conseguían material. Por ejemplo, de las canciones argentinas *Lluvia en el campo*, de Felipe Boero; *Picaflor*, *Álamo serrano*, *La canción del carretero*. De Ginastera, [Canción al] *árbol del olvido*. Música argentina había en programa.

Zaffino rememora y comenta:

Una vez nos trajo el *Ave María* de [la ópera] *Lin Calel*, de D'Espósito. Esa la habíamos cantado todas las chicas. Otra no recuerdo... eran las canciones que se cantan hasta el día de hoy.

SM: ¿Recuerda si Marengo les hizo escuchar alguna de sus grabaciones?

IZ: No recuerdo.

Con el tiempo, durante la entrevista, la Sra. Zaffino recordó: «Marengo llevó al conservatorio un 'disquito'. Cantó... *Aquellos ojos verdes*... una belleza de canción» [Figura 6].³⁶

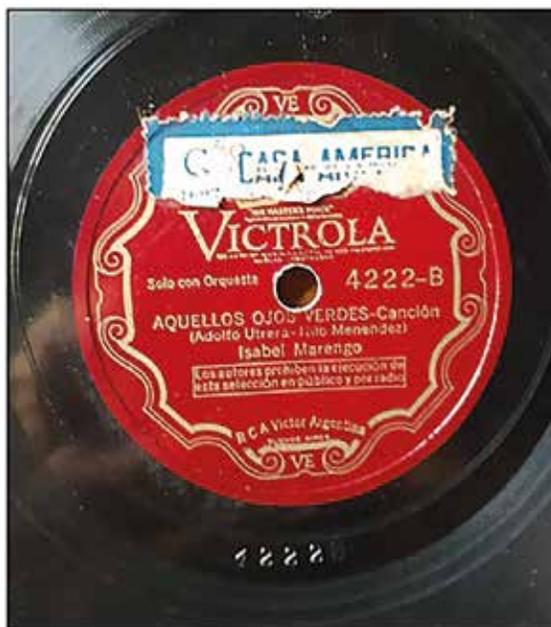


Figura 6: disco n.º4222 de sello Victor, lado B.³⁷

El rol del docente de canto en instituciones musicales formativas colabora con la conformación de un repertorio para cada alumno, el que se amplía a lo largo de su trayecto pedagógico, acorde a las características vocales de cada cantante. Las obras sugeridas en particular por quienes fueron los primeros en ocupar cargos en instituciones de formación musical, como los conservatorios de música, han pervivido en parte, gracias a la promoción de ciertos repertorios. De hecho, el fomento de la música argentina parece haber estado específicamente pautado dentro de las clases de canto, si nos atenemos a lo que consta en un documento como el libro de firmas de profesores [Figura 7].

³⁶ Disco grabado por Isabel Marengo para el sello Victor n.º4222. Del lado A, está *Dónde estás corazón* y en el lado B, *Aquellos ojos verdes*.

³⁷ Gentileza del Dr. William Ponce.



Figura 7: libro de firmas de docentes, años 1952-1953, preservado en la Biblioteca del Conservatorio Gilardo Gilardi, en la ciudad de La Plata.

Otro ejemplo que permite verificar cómo se produjeron los procesos de transferencia es el concierto llevado a cabo el 15 de octubre de 1958, organizado por el Departamento de Extensión Cultural Filial n.º 3 del Conservatorio de Música y Arte Escénico en la Asociación Artística Chivilcoy. En ese acto participó, entre otras personas, la soprano Nelly Rossini, profesora de canto en ese conservatorio, que había estudiado con Isabel Marengo en La Plata. En el programa de mano [Figura 8] se encuentran canciones de compositores argentinos, entre ellas, las canónicas *Canción al árbol del olvido*, de Alberto Ginastera y *La rosa y el sauce*, de Carlos Guastavino.

A modo de conclusión

De esta primera aproximación a la figura de Isabel Marengo, se desprende cierta dificultad para deslindar en una única faceta su labor, si bien se podrían identificar dos épocas de su vida: la primera, marcada por la actividad artística; la segunda, por el énfasis en la pedagogía especializada. Reconocida por sus diferentes interpretaciones en teatros de ópera internacionales, protagonizó títulos tanto del repertorio europeo como del argentino, estrenando óperas de compositores locales. Asimismo, fue una referente de la canción de cámara argentina. Sus registros fonográficos de los años 30 colaboraron en la circulación de esas músicas, no solo en su país, sino también en otros sitios de Latinoamérica —como se logró detectar a

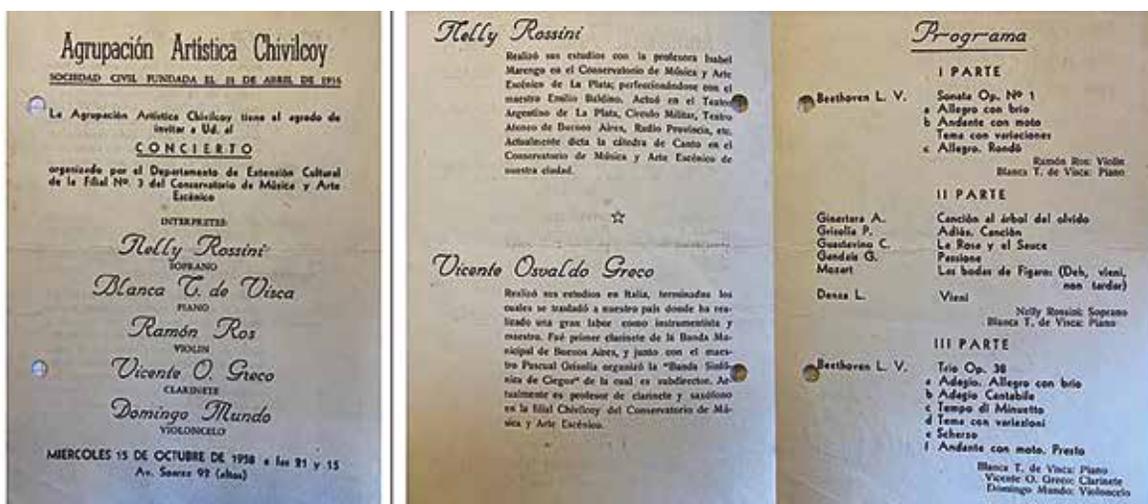


Figura 8: programa de mano resguardado en la Biblioteca del Conservatorio Gilardo Gilardi.

través de coleccionistas—. Su camino en la docencia artística a comienzos de los años 40 en la Escuela de Ópera del

Teatro Colón, formando nuevos cantantes líricos, fue seguido de su retiro de los escenarios en 1949.³⁸ Ese mismo año, Marengo comenzó a ejercer como profesora de canto en el Conservatorio de La Plata. Allí continuó, en tiempos de imposición oficial del repertorio argentino, impulsando la circulación de estas músicas entre jóvenes cantantes en formación. Muchos trabajarían como solistas o se incorporarían a los cuerpos estables del Teatro Argentino de La Plata, como así también se convertirían en los nuevos docentes de cantantes en otros conservatorios de la provincia de Buenos Aires. Se evidencia, entonces, la réplica de la divulgación de canciones hoy llamadas canónicas, como es el caso de *Vidalita*, de Williams.

Adicionalmente, se corrobora que los medios de propagación como la radiofonía fueron espacios de circulación de la música de cámara argentina en los cuales colaboraron las voces de referentes de la lírica. Esta mediatización ocurrió no solo a través de la difusión de interpretaciones grabadas, sino también mediante recitales en vivo, potenciándose así la formación del oyente, consumidor de esas expresiones culturales. Asimismo, gracias al aporte de coleccionistas, se han podido hacer evidentes procesos como la reimpresión del disco 4221 que contiene la canción *Vidalita*, de Alberto Williams, interpretado por Isabel Marengo para el sello Victor, lo que habla de una circulación doméstica que demandaba, además de la mediatizada.

³⁸ Según la *Enciclopedia de la música argentina* de Rodolfo Arizaga, Marengo se retiró en 1946. Sin embargo, fue en 1949 en el Teatro Colón, interpretando la ópera *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini.

Considero que este acercamiento parcial a la figura de Marengo y los indicios aportados sobre su colaboración en la formación del canon musical ameritan una continuidad de nuevos estudios que, con diferentes tipos de documentación, puedan dilucidar otras travesías que hacen a las distintas variantes de recepción estética que tuvo la canción de cámara argentina en el siglo XX.

Bibliografía

- Arizaga, Rodolfo. *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: FNA, 1971.
- Caubet, María Noelia. «'Civilizar el oído'. Asociacionismo cultural y consumos musicales académicos en Bahía Blanca (1930-1959)». *Estudios del ISHIR*, Vol. 10, n.º 27 (2020): 01-27, <https://ojs.rosario-conicet.gov.ar/index.php/revistaISHIR/article/view/1133/1248>
- Corrado, Omar. «Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones». *Revista Argentina de Musicología*, n.º 5-6 (2004-2005): 16-44.
- De la Guardia, Ernesto y Roberto Herrera. *El arte lírico en el Teatro Colón*. Buenos Aires: Zea y Tejero, 1933.
- Dezillio, Romina. «Brígida Frías de López Buchardo. De 'cantatrice' a 'folklorista': una operación radiofónica». *Lis. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, n.º 17 (2017): 215-233.
- Goyena, Héctor. «Marengo, Isabel». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido por Emilio Casares Rodicio. Vol. 7. Madrid: SGAE, 2002, 161.
- Gutiérrez, Talía y Silvia Lobato. «Alberto Ginastera y su proyecto de formación musical integral: El Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata (1948

- 1952)». En *Malambo, truculencia y legado: apuntes para el análisis de la obra de Alberto Ginastera*. Compilado por Gerardo Guzmán, La Plata: Ediciones CGG, 2019, 87-106, <https://gilardogilardi.files.wordpress.com/2019/05/e-book-ginastera-ediciones-gg-1.pdf>
- Kutsch, Karl J. *Grosses Sängerlexicon*, Band 3. München: Saur, 1997.
- Mansilla, Silvina Luz. «La Vidalita opus 45 N.º 3 de Alberto Williams como caso paradigmático de canonización en el nacionalismo musical argentino». *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología* n.º 68 (2013): 28-43.
- . «Travesías de la recepción musical. Una emblemática canción de cámara de Alberto Williams en versión para dos guitarras de Jorge Gómez Crespo». *Música e Investigación*, n.º 22 (2014): 19-31.
- . «La cambiante biografía de una canónica canción argentina del siglo XX. El carretero, de López Buchardo». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, año 30, n.º 30 (2016): 101-128.
- . «Canción al árbol del olvido, de Alberto Ginastera. Una música, muchas músicas». En *Malambo, truculencia y legado. Apuntes para el análisis de la obra de Alberto Ginastera*. Compilado por Gerardo Guzmán. La Plata: Ediciones CGG, 2019, 15-32, <https://gilardogilardi.files.wordpress.com/2019/05/e-book-ginastera-ediciones-gg-1.pdf>
- Martino, Silvina. «La soprano Juana Capella. Primeros apuntes para una historia de la interpretación vocal femenina operística en la Argentina de inicios del siglo XX». En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, vol. 33, n.º 2 (2019): 73-89.
- Matallana, Andrea. «Locos por la radio». *Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1949*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.
- Mayer Serra, Otto. *Música y músicos de Latinoamérica*. México: Atlante, 1947.
- Sánchez Rodríguez, Virginia. *La soprano María Barrientos y sus epístolas de juventud (1905-1906)*. Málaga: Universidad de Málaga, 2018.
- Stamponi, Guillermo. *El Instituto Superior de Arte del Teatro Colón*. Buenos Aires: el autor, 2016.
- Valenti Ferro, Enzo. *Las voces. Teatro Colón 1908-1982*. Buenos Aires: Gaglianone, 1983.

Fuentes primarias

- CD Isabel Marengo. Homenaje, 1997.
- Datos del Segundo Censo Nacional de Argentina, realizado el 10 de mayo de 1895. Obtenido por suscripción, de la base de datos <https://www.myheritage.es>
- Hemerografía de La Plata: *El Argentino*; *El Día de La Plata*. De Bahía Blanca: *La Nueva Provincia*.
- Libros históricos de firmas del personal y documentos iniciales del Conservatorio Gilardo Gilardi, conservados en su Biblioteca, en la ciudad de La Plata.
- Martino, Silvina. Entrevista electrónica al Dr. William Ponce, de Colombia, 17 de agosto de 2020.
- . Entrevista electrónica a la soprano Irma Zaffino, 19 de noviembre de 2021.
- Programa de mano de un concierto en el Conservatorio de Música de Chivilcoy, obrante en la Biblioteca del Conservatorio Gilardo Gilardi.
- Williams, Alberto. *Canciones incaicas (en el estilo popular)* (partitura). Buenos Aires: La Quena, s/d.