

## Anotaciones y resúmenes bibliográficos

Gerard Béhague. *Music in Latin America: An Introduction*. New Jersey: Prentice Hall, 1979, XI, 369 pp. Prentice Hall History of Music Series, H. Wiley Hitchcock, editor.

El alto nivel de la creación musical latinoamericana y el desarrollo de los estudios monográficos, de investigadores de nuestro continente tanto como de otras regiones, ha hecho necesaria una visión sintética y global que permita establecer una perspectiva general sobre nuestra cultura musical. El Dr. Béhague está calificado para emprender esta tarea dada su fructífera gestión como editor de la sección de música del *Handbook of Latin American Studies*<sup>1</sup>, del *Yearbook for Inter-American Musical Research*, por el importante papel que le cupo como autor de artículos sobre música latinoamericana en el *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (sexta edición), y por su visión general de la música latinoamericana del siglo XX en *The New Oxford History of Music*, vol. X, *The Modern Age*, 1890-1960<sup>2</sup>.

En esta obra el autor nos entrega una visión muy completa de la historia de la música docta latinoamericana, y la divide en tres partes. La primera, abarca el período colonial, subdividido en los siguientes capítulos: Música Sacra de Hispanoamérica (cap. I); Música Secular de Hispanoamérica (cap. II), y Música en Brasil (cap. III). La segunda, abarca el nacimiento del nacionalismo y enfoca los siguientes aspectos: Antecedentes Decimonónicos del Nacionalismo (cap. IV); El Siglo XX: México y el Caribe (cap. V); El Siglo XX: el Area Andina (cap. VI); El Siglo XX: Brasil y el Río de la Plata (cap. VII). Finalmente, en la tercera parte, considera las corrientes opuestas al nacionalismo en las décadas comprendidas entre 1910-1920 (cap. VIII); 1930-1940 (cap. IX) y desde 1950 en adelante (cap. X).

El enfoque metodológico es sintético. En líneas generales, evita la información biográfica de los compositores en detalle y otro tanto ocurre con la historia de las instituciones musicales o las actividades de las asociaciones musicales. Aporta, en cambio, un examen mucho más profundo de algunas de las principales obras y tendencias de los compositores de mayor representatividad en los diversos períodos. Ha equilibrado, dentro de lo posible, la descripción del medio histórico y cultural en que se enmarca un determinado repertorio y ofrece el análisis estilístico correspondiente.

Los tres primeros capítulos constituyen una buena síntesis de los estudios publicados por diferentes investigadores, entre los que descuella el Dr. Robert Stevenson. El tercer capítulo (dedicado al Brasil) es el más extenso, y aporta una interesante visión estilística del compositor José Maurício Nunes

<sup>1</sup> Véase reseña en *R.M.C.H.*, XXX/133 (enero-marzo 1976), pp. 71-72.

<sup>2</sup> Véase reseña en *ibid.*, pp. 72-74.

García, que recoge el aporte de la destacada musicóloga Cleofe Person de Mattos. Tanto en esta sección como en el resto de la obra, incluye notas bibliográficas que orientan al lector para que profundice los temas tratados.

El estudio del nacionalismo y de las corrientes opuestas durante el siglo XX es de gran valor tanto por la documentación que aporta como por el análisis de obras musicales representativas, ilustrado con abundantes ejemplos musicales. De gran calidad son los estudios sobre la música de compositores como Carlos Chávez, Heitor Villa-Lobos, Juan Carlos Paz y Alberto Ginastera, entre otros.

Este amplio enfoque despeja muchas incógnitas, pero a la vez plantea un desafío a la musicología latinoamericana, porque incita a la creación de una metodología capaz de enfocar el amplio espectro estilístico presente en la producción de la gran mayoría de los compositores de nuestro continente. El Dr. Béhague demuestra que el así llamado "nacionalismo" juega un papel muy importante en este espectro y nos entrega la base para una definición operante del término, que debe contemplar el *cómo* y el *por qué* se busca el acervo vernáculo como base de la creación artística; cuál es el contexto socio-cultural de esta búsqueda y cuáles son los otros aspectos que directa o indirectamente inciden en el fenómeno. Del estudio del Dr. Béhague se desprende, además, que existen otros caminos para llegar a una expresión artística genuinamente latinoamericana que guarda poca o ninguna conexión con lo folklórico o lo étnico. Por lo tanto, una metodología para el estudio de la música artística de nuestro continente debe superar la aparente antinomia entre el "nacionalismo" y el "universalismo", abocándose más bien al enfoque de los patrones generales diacrónicos de permanencia y cambio estilístico, sobre la base de preferencias estéticas, motivaciones creativas y el contexto socio-cultural. Cabe recordar, a manera de ejemplo, los iluminadores planteamientos formulados en el número 148 de nuestra Revista por los destacados compositores Marlos Nobre y Jorge Sarmientos. Ambos demuestran fehacientemente que los así llamados "nacionalismo" y "universalismo" de manera alguna resultan antinómicos cuando, individualmente o en conjunto, están al servicio de la intención expresiva del compositor latinoamericano. Este planteamiento resulta muy fecundo para el análisis del presente y del pasado musical de nuestro continente, porque define la empatía como un factor crucial del lenguaje del compositor.

Esto último aflora con gran nitidez en el capítulo X, que cubre la música compuesta desde 1950 en adelante. De gran interés y penetración es el estudio del proceso de asimilación y elaboración de los elementos culturales foráneos usados por los compositores latinoamericanos conforme al medio y a sus necesidades expresivas. Constituyen un acierto los comentarios sobre creadores como el panameño Roque Cordero (pp. 304-308) o el uruguayo José

Serebrier (p. 341). Al finalizar el capítulo, hace referencia a conceptos planteados por Gustavo Becerra, en relación al "sotaque" latinoamericano, el que, en un sentido amplio, constituye el aporte más significativo a la música contemporánea del continente. Puntualiza, el Dr. Béhague, que "si bien es difícil indicar con exactitud dónde y cómo se manifestó el *sotaque* en la considerable producción musical desde 1950, no puede negarse que existe" (p. 354).

A manera de síntesis, esta nueva publicación de la serie Prentice-Hall, sobre la historia de la música, puede considerarse como una contribución fundamental a la docencia y a la investigación en el campo de nuestro valioso legado musical, específicamente el contemporáneo.

L. M.

"Un Homenaje al Centenario de Guillermo Uribe Holguín". Eliana Duque. *Guillermo Uribe Holguín y sus "300 trozos en el sentimiento popular"*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1980, 124 pp.

La autora de esta monografía es una joven y destacada musicóloga colombiana. Realizó sus estudios de musicología en los Estados Unidos y obtuvo el Bachelor of Arts en la Universidad de Indiana (Bloomington) en 1971. Seis años más tarde completó el Master of Arts en la Universidad de California, Los Angeles. Desde que regresó a Colombia, Eliana Duque se ha desempeñado como colaboradora de la Fundación Guillermo Uribe Holguín, del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, como profesora asistente del Departamento de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia y como asesora musical del Instituto Nacional de Cultura. En la actualidad es Directora del Centro de Documentación Musical dependiente de este Instituto.

Esta monografía es una versión revisada de su tesis para el grado de Magister, y constituye uno de los muchos homenajes tributados por Colombia a Guillermo Uribe Holguín, con ocasión del centenario de su nacimiento (1880-1971). El trabajo se divide en tres partes. La primera, es una introducción que incluye una biografía de Guillermo Uribe Holguín, la descripción general de su obra de compositor y una revisión de los escritos que sobre él se han publicado y sobre su obra.

La biografía es un estudio sucinto, pero certero, de la vida de Uribe Holguín. Su permanencia en Nueva York en 1903, sus estudios en la Schola Cantorum de París con Vincent d'Indy, entre 1907 y 1910, gracias a una beca otorgada por el Gobierno de Colombia, y su importante labor como promotor de la cultura musical colombiana entre 1910 y 1935: primero, como Director

de la Academia Nacional de Música, la que elevó al rango de Conservatorio, y como director de su orquesta en seguida, la antecesora de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. Después de 1935 se retira de las actividades públicas para dedicarse, prioritariamente, a la creación musical y a los negocios cafeteros. No obstante la importancia de Uribe Holguín en Colombia, y en nuestro continente, no ha podido substraerse a uno de los problemas endémicos del creador latinoamericano: la comunicación insuficiente de su música. Según Eliana Duque, "en su propio país rara vez se interpretan composiciones suyas" y permanece "inérita la mayor parte de su obra". (p. 11).

La intensa dedicación a la composición permitió a Uribe Holguín configurar una producción bastante fecunda, que abarca 120 opus. Eliana Duque entrega (pp. 23-27) un catálogo completo de la obra pianística de Uribe Holguín, complementado en el apéndice A con un catálogo detallado de los 300 trozos. Este último contempla los siguientes rubros: número, opus, fecha de composición, tonalidad, indicación de tiempo y número de compases. Para ello se basa en el estudio acucioso de los manuscritos de los trozos, su contenido, las dedicatorias y la datación, con que inicia el capítulo II (pp. 31-36), segunda parte de la monografía. En seguida, hace un análisis estilístico de los 300 trozos. La autora los considera afines a la pieza de carácter francés del siglo XIX. Entre los rasgos musicales destaca la sutil unidad y variación motivica, la carencia de contrapunto, la escritura tonal tanto como modal, la armonía de raigambre romántica, pero con algunos toques impresionistas y el tratamiento de la forma en base a estructuras cerradas tanto como abiertas.

La tercera parte de la monografía enfoca el manejo de los elementos del folklore en los 300 trozos. Estos provienen fundamentalmente del acervo de raigambre hispánica vigente en la región andina central de Colombia y, en especial, de tres grupos: el bambuco, el pasillo y el joropo. Por lo general, el compositor evita las citas textuales, busca más bien la estilización de ciertos rasgos comunes a todos ellos o bien peculiares de cada uno. Entre los primeros destacan dos rasgos omnipresentes de estos trozos, el predominio del tono mayor y el encuadre de la métrica en los compases de 3/4 y 6/8, manejados de manera simultánea o alternada. El estudio concluye con una bibliografía, el catálogo ya mencionado, y la edición de cuatro de los trozos.

Esta monografía arroja nuevas luces sobre un compositor colombiano de proyección continental. Hacemos votos para que muy pronto se publique un estudio integral de la obra creativa de Guillermo Uribe Holguín, que incluya el catálogo de la totalidad de sus composiciones y que su música sea editada en partitura y en disco, a fin de que su legado sea conocido a través de nuestro continente.

L. M.

Susana de Herz. *Viajes y mutaciones de una danza del Renacimiento*. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias de Colombia, 1976, 132 pp.

Este opúsculo constituye el noveno volumen de una serie publicada por el Colegio Máximo de las Academias de Colombia, que dirige Joaquín Piñeros Corpas, y que recoge selecciones de los programas de cultura general que auspicia el Colegio y que se transmiten por radio, prensa y televisión. La monografía de Susana de Herz es el único trabajo sobre música que se edita dentro de la serie, por lo menos hasta 1976.

La médula de este trabajo es una síntesis sobre el apareamiento, auge y decadencia de la danza del "canario" en Europa entre los comienzos del siglo XVI y fines del siglo XVIII, concretamente en España, Italia, Austria, Alemania, Francia e Inglaterra. Con gran acuciosidad la autora analiza el canario en sus aspectos musicales, coreográficos y en su interacción con la sociedad europea de ese período, basándose en una amplia gama de referencias literarias y dramáticas, entre otras las de Miguel de Cervantes y William Shakespeare, en diccionarios, edictos religiosos, tratados musicales y coreográficos, en colecciones de música y otras fuentes primarias y secundarias.

No obstante, para el musicólogo latinoamericano, el máximo interés que encierra este trabajo radica en la transcripción de un "Villancico al Nacimiento Negro", seguido de un canario, que se conserva en el Archivo de Música de la Catedral de Bogotá y que en el manuscrito especifica como fecha de composición el año 1704. En "The Bogota Music Archive", el eximio investigador Robert Stevenson descubrió esta obra entre las composiciones anónimas que se encuentran en el archivo (*Journal of the American Musicological Society*, XV/3 [otoño, 1962], p. 311), trabajo en el que destaca el persistente manejo de un *basso ostinato* en el villancico y el canario, conjuntamente con la imitación constante de giros de lenguaje de procedencia africana. Al respecto, Susana de Herz (p. 95) acota lo siguiente: "Este testimonio adicional de las peregrinaciones de una danza renacentista estudiada tan detenidamente en su contexto europeo confirma las numerosas generalizaciones que he hallado sobre la existencia de dicho género en la literatura musical hispanoamericana".

La transcripción del villancico y el canario se realizó con la colaboración de Egberto Bermúdez y la asesoría de Monseñor José Ignacio Perdomo Escobar, Director del Archivo de la Catedral. Según declara Susana de Herz, la transcripción fue hecha de manera tentativa y agrega (p. 96) que "en lo referente a la notación musical de la época colonial, aun partimos de unas bases bastante limitadas con respecto al lenguaje musical y a la práctica

de interpretación correspondientes a la época y a nuestra situación geográfica y cultural en el Mundo Nuevo".

A pesar de que no tenemos a la vista un facsímil completo del manuscrito original, con la excepción del tiple II, se advierten en la transcripción algunas disonancias desacostumbradas en el estilo, por ejemplo el tratamiento de las séptimas y novenas (p. 101, último sistema, compás 2; p. 102, primer sistema, compases 1, 3 y 5; p. 102, segundo sistema, compases 2 y 4; p. 102, tercer sistema, compás 2) además de cuartas (p. 102, primer sistema, compases 2 y 4; p. 102, segundo sistema, compases 1, 3 y 5), las que tanto en su preparación como en su resolución se apartan del lenguaje de la época. Parecen ser errores del manuscrito original vertidos literalmente a notación contemporánea. Tampoco nos parece apropiada la reducción de valores en la proporción de 2:1 en relación al original. Sería recomendable, tal vez, una reducción en la proporción de 4:1 a fin de reflejar adecuadamente el ritmo vivaz del villancico y el canario.

Una situación similar se plantea con respecto al canario. Se canta dos veces: la primera por tiple II y bajo (p. 104), y la segunda por tiple I y bajo (p. 106), pero las líneas vocales son idénticas en ambas presentaciones. No obstante, en la transcripción de la primera presentación, el tiple II comienza en la última negra del segundo compás, mientras que en la segunda presentación el tiple I comienza en la última negra del primer compás. La segunda presentación es más eufónica que la primera, desde el punto de vista de la consonancia y la disonancia. En la primera, aflora nuevamente un tratamiento desusado de la cuarta, séptima y novena, por razones similares a las apuntadas anteriormente. Proponemos, de manera tentativa, que el tiple II se inicie en el último tiempo del primer compás de la p. 104, y que la duración del Do (primer tiempo del tercer compás en el último sistema de la misma página), se prolongue a la de blanca con punto ligada a otra blanca.

De esta manera se podrían corregir los aparentes errores del manuscrito original.

El texto del villancico y canario se entrega con notas explicativas sobre los cambios fonéticos del castellano que son tan peculiares de los negros. No obstante, existen algunas discrepancias en el caso de la frase "Pulque flacica senpiese", transcrita por Robert Stevenson como "Pulque la ficca se enpiese". Sería deseable buscar la asesoría de un lingüista que pudiera despejar eventuales dudas sobre la transliteración e interpretación del texto. De sumo interés es la alusión a "El Afonxe de Mudarra" (p. 109). Según Susana de Herz, constituye una "importantísima referencia al famoso tratado para la vihuela de Alonso de Mudarra", o sea, a los *Tres libros de música en cifras para vihuela* (Sevilla: Juan de León, 1546). De ser así, atestiguaría la vigencia de su música en Colombia hasta, por lo menos, los comienzos del siglo XVIII,

y constituiría un caso análogo al de otros grandes vihuelistas españoles del Siglo de Oro, cuya música fue transmitida a Iberoamérica, Luis Milán (1535), Luis de Narváez (1538), Enríquez de Valderrábano (1547), y Esteban Daza (1576), de acuerdo a las referencias citadas por José Torre Revello, en "Algunos Libros de Música Traídos a América en el Siglo XVI", *Boletín Interamericano de Música*, Nº 2 (noviembre 1957), pp. 9-17.

Esperamos que las instituciones pertinentes de Colombia apoyen y estimulen el interés de Susana de Herz y Egberto Bermúdez por la música colonial latinoamericana. Nuestro continente necesita un cuerpo de investigadores nacionales idóneos que puedan realizar una labor metódica y paciente en los archivos coloniales, siguiendo el ejemplo luminoso del Dr. Robert Stevenson.

L. M.

Dale A., Olsen. *Doce Conferencias en Etnomusicología para iniciar el estudio de un Atlas Musical del Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, Escuela Nacional de Música, 1979, 41 pp.

La publicación incluye un ciclo de charlas ofrecidas por el etnomusicólogo Dr. Olsen entre el 5 de junio y el 12 de julio de 1979, en Lima, Perú, bajo el auspicio del programa Fulbright (Comisión para el Intercambio Educativo entre los Estados Unidos y el Perú). El Dr. Olsen residió en ese país entre mayo y septiembre de 1979.

El proyecto del Atlas Musical del Perú se enmarca dentro de un amplio programa de investigación de la rica y multifacética cultura musical peruana que realiza el Instituto Nacional de Cultura. Como primer e importante fruto de este plan se editó el *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* (Lima: Oficina de Música y Danza, 1978), sobre el que publicamos una reseña en la *Revista Musical Chilena*, XXXIII/148 (octubre-diciembre 1979), pp. 97-99.

El propósito fundamental de las charlas del Dr. Olsen es analizar los fundamentos de la Etnomusicología, sus premisas, métodos, técnicas, valores y conceptos, para que sean el cimiento del Atlas Musical del Perú. El autor establece la diferencia entre "Atlas" y "Mapa", dentro de un planteamiento similar al realizado por el profesor Manuel Dannemann en su trabajo "Estudio preliminar para el Atlas Folklórico Musical de Chile", *Revista Musical Chilena*, XXIII/106 (enero-marzo 1969), pp. 7-10. El Atlas no se limita al mero registro cartográfico-descriptivo de un conjunto de fenómenos; constituye, en cambio, un instrumento de investigación que aborda en forma flexible e integral un determinado fenómeno como marco de referencia para estudios ulteriores.

Este trabajo del Dr. Olsen consta de dos partes. La inicial abarca desde la primera a la octava conferencia y la segunda desde la novena hasta la duodécima. La primera parte es una síntesis sobre la Etnomusicología, de gran utilidad, que abarca su historia, definición, escuelas de pensamiento, bibliografía, campo de acción, propósitos, métodos musicológicos y antropológicos, procedimientos y técnicas para la recolección de datos y material de terreno, y organología, para terminar con las técnicas de grabación y transcripción.

En seguida, aborda una metodología para la realización del Atlas Musical del Perú, basándose en un enfoque genérico que abarca los diversos estratos musicales, vale decir, la música docta o artística, la popular, la folklórica de raigambre hispana y la indígena. Como punto de partida individualiza los diversos repertorios musicales e instrumentales, basándose en doce criterios:

- 1) El período histórico de vigencia de los diferentes repertorios musicales e instrumentales;
- 2) Los grupos étnicos que los cultivan;
- 3) La región correspondiente;
- 4) La subregión;
- 5) La localidad o tribu a que pertenece cada grupo;
- 6) Su entronque lingüístico;
- 7) La clase, y 8) subclase o género a que pertenecen los diferentes trozos musicales y los instrumentos;
- 9) El origen, 10) el sexo, y 11) el nombre del músico informante, y
- 12) Denominación específica del instrumento o trozo musical en estudio.

Estos doce criterios deben manejarse con flexibilidad y en concordancia con los diversos rubros que conforman la tradición musical del Perú. Por lo tanto, los rubros 9, 10 y 11 no son aplicables a la individualización de instrumentos musicales, pero sí lo son cuando se trata de los repertorios musicales específicos, sean éstos autóctonos del país o el resultado del sincretismo con elementos musicales extranjeros.

La pauta 8ª contempla, además de la subclase o género, el uso u ocasionalidad de un determinado repertorio vocal o instrumental. La información que se obtenga a través de la aplicación consistente de estos criterios servirá de base para el estudio de las características musicales propiamente tales, como ser, el sonido, ritmo, melodía, dinámica, timbre, sistema de afinación, escalas y otros rasgos que definen a los diferentes lenguajes y estilos musicales existentes en el Perú.

Hacemos votos para que la semilla que el Dr. Dale Olsen siembra con este trabajo fructifique y se transforme en un proyecto irrestrictamente apoyado por el Estado peruano, en el que se aúne el esfuerzo de historiadores,



etnólogos, geógrafos, lingüistas, antropólogos y etnomusicólogos, con el objetivo prioritario: el estudio de la Música como elemento determinante de la identidad cultural peruana.

L. M.

Pablo Garrido. *Historial de la Cueca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979, 245 pp.

Se le puede decir, y se le ha dicho a menudo a Pablo Garrido, que es disperso, que su inquietud lo ha llevado de aquí para allá, viajando, escribiendo, dictando charlas y cursos, ejecutando y componiendo. Vida pletórica de acción, en la que ha recorrido viejos y nuevos continentes. A veces, reprochándole, se ha dicho que su dispersión le ha impedido llegar en profundidad a la creación musical (sin embargo lleva escritas desde música de cámara hasta sinfonías, ballets y una ópera), o como investigador. No obstante, innumerables conferencias y trabajos publicados en toda América, y sus dos libros sobre la Cueca, afirmarían lo contrario.

Para quienes le miramos con amistad, teñida de admiración por su rica existencia de esfuerzo y pasión artística, hay una constante en todo su quehacer: su amor a Chile, su comprensión y cariño por la expresión popular. De ella, el baile nacional por excelencia, la cueca, es —para él— fruto preciado y deleitoso.

Después de años de su primera contribución al estudio de la cueca\*, nos regala ahora, en edición numerada bajo el patrocinio de la Secretaría de Relaciones Culturales y realizada por Ediciones Universitarias de Valparaíso, este "Historial de la Cueca". Documento vital y palpitante de sus búsquedas en torno a las bases raciales, sociales, literarias, musicales y coreográficas del baile nacional, que Portales prefería —según su decir— al ejercicio de la Presidencia. Búsquedas de largo tiempo se asocian en el libro y se entregan no en el estilo frío de un cientista de la investigación folklórica, sino, las más de las veces, como el cálido relato de un testigo de la epopeya coreográfica, en que la cueca va tomando forma desde un origen en que se entrecruzan negros, indígenas, hispanos y criollos, pueblo raso, tanto como damas linajudas, próceres y enjovados caballeros de salón. Así nos muestra, conformándose, la danza que creció con la República y que en el Chile de hoy alcanzó reconocimiento oficial como Danza Nacional, por decreto ley reciente.

\* *Biografía de la Cueca*, 2ª edición corregida. Santiago: Editorial Nascimento, 1976.

Y Pablo Garrido, arrebatado en su pasión por el tema, nos entrega su "Historial". Apoyándose en su vasta y variada bibliografía, recorre los más variados aspectos, siguiendo el rastro de la danza que va y viene entre Argentina, Chile y Perú; entra, sale, vuelve a entrar y vuelve a salir, adoptando variantes locales, pero hermanándonos siempre a los tres países con un lazo tan fuerte como el idioma que hablamos.

El libro, editado con lujo, alterna así el relato histórico con el esquema científico y la crónica sabrosa; pareciera a veces que, trabajando su tema, el compositor que hay en Garrido arriesgara "modulaciones" que nos alejan y hasta hacen olvidar la idea inicial. Pero, para nosotros, este libro es trasunto de un amor sincero por Chile y su pueblo, de un cariño del que Pablo Garrido ha dado pruebas innumerables en una vida entera dedicada a divulgar estas materias que, por otra parte, ha investigado en visitas a las "chinganas" bulliciosas tanto como a las austeras bibliotecas de las capitales sudamericanas. ¡Y qué bello complemento da a su obra la recopilación de una iconografía monumental, donde figuran las primeras zamacuecas editadas, las estampas de los viejos grabadores y viajeros que contemplaban, asombrados, el baile contagioso en lugares de "caramba y zamba"! También están las fotografías del Chile de ayer y los cuadros, como los de Caro y Lobos, en que la pincelada enérgica recoge el ritmo y el clima de la euforia popular.

Lo dijimos; para nosotros, obra de cariño de un hombre cuya inquietud polifacética se vuelca generosa en una bella entrega documental.

*Daniel Quiroga*