

La guitarra académica rioplatense en la primera mitad del siglo XX. Un itinerario desde los márgenes al centro

Introducción

En la transición del siglo XIX al XX en el Río de la Plata, la guitarra estaba sólidamente asociada a la música popular constituyendo, además, un virtual emblema del gaucho (Plesch, 1998: 234). Sin embargo existía un importante número de guitarristas que desarrollaban una intensa actividad interpretativa y compositiva dentro de la música académica. Este movimiento que se remontaba al siglo XIX, recibió a principios del XX la incorporación de Domingo Prat y Miguel Llobet, discípulos del fundador de la nueva escuela española, Francisco Tárrega y también la visita frecuente de destacados guitarristas clásicos como Regino Sainz de la Maza, Andrés Segovia, Antonio Jiménez Manjón, etc. Tales aportes se tradujeron en el incremento de ese movimiento pedagógico y artístico. Los guitarristas y la guitarra, sin embargo, no eran aceptados como miembros del círculo de músicos académicos consagrados pues no se consideraba al instrumento digno de su círculo, al ocupar el piano ese rol con exclusividad.¹ Lo apuntado es evidente por la circunstancia que ninguno de los compositores consagrados dedicó obra alguna a la guitarra, aunque la evocaban frecuentemente en sus obras pianísticas (Plesch, 1998:234).

Coherentes con esa conducta, compusieron para el piano, Alberto Williams sus milongas con el clásico bordoneo y Julián Aguirre sus tristes, acórdicamente guitarrísticos. Conducta análoga a la de Isaac Albéniz y Enrique Granados, exponentes del nacionalismo musical español, cuyas obras, admiten, en general, la transcripción literal a la guitarra, dada su total adecuación a la extensión y a las peculiaridades técnicas del instrumento.

¹ El primer día de clase de la cátedra de armonía, en el Conservatorio Nacional a comienzos de la década de 1940, solía comenzar con la presentación de cada alumno y mención del instrumento al cual se había consagrado. Cuando éste era guitarra, el profesor Athos Palma, doctor en Filosofía y Letras e inspector del Ministerio de Educación, agregaba: “guitarrero”. Comunicación personal de Fanny Amanda Castro de Cittadini, ex profesora y ex vice-rectora del Conservatorio Nacional. Debe destacarse que el sustantivo guitarrero aunque se refiere al fabricante o vendedor de guitarras, en el Río de la Plata adquirió el significado de instrumentista popular, constituyéndose, casi en un antónimo de guitarrista.

Es lógico entonces que aquellos músicos marginados de aquél círculo desearan revertir esa situación. Ansiaban ser admitidos como pares por esas personalidades que ocupaban cargos en la docencia oficial, componían obras que se editaban y además se estrenaban en el teatro Colón de Buenos Aires, firmaban críticas en los principales medios de Buenos Aires y Montevideo, ganaban concursos para componer obras (por ejemplo para los festejos del Centenario argentino), etc. El ingreso a ese mundo significaba para los músicos la posibilidad de:

- Participar de la vida musical académica de las dos capitales del Río de la Plata, actuando en los principales ciclos de conciertos y en las salas oficiales (por ejemplo en el teatro Colón). Si bien los guitarristas accedían a algunos espacios, incluso al Colón, el repertorio que en ese ámbito componían e interpretaban, no era el de música académica. Como afirma Plesch, a propósito de un concierto de Juan Alais en el viejo teatro Colón:

“El repertorio enumerado indica claramente que no fue un concierto de música académica, al menos no para los estándares de la época. Aunque el formato de potpurri de concierto y la alternancia entre pequeñas representaciones teatrales y música fue una de sus características en las primeras décadas del siglo XIX, los conciertos en Buenos Aires durante la década de 1880 ya exhibían un formato “moderno”, prefiriéndose un repertorio integrado por obras, del así llamado canon de la música occidental. Ciertamente “Jota” y “Aires españoles” habrían estado completamente fuera de lugar en tal programa.” (Plesch, 1998: 279)²

- Recibir críticas en los principales medios periodísticos como las que se publicaban sobre los conciertos de música sinfónica, de ópera y solística de piano y violín. La revista *El Hogar* que albergaba las críticas de Julián Aguirre en una columna fija, sólo registra entre 1920 y 1926, la

²... the repertory listed clearly indicates that it was not a concert of art music, at least not to the standards of the time. Even though the format of the pot-pourri concert and the alternation between light theatre plays and music was a characteristic of the first decades of the nineteenth-century, concerts in Buenos Aires during the 1880s already exhibited a “modern” format, and favored a repertory composed by works of the so-called canon of Western music. Certainly. Jota and “Aires Españoles” would have been completely out of place in such program.

mención de la guitarrista María Luisa Anido, más como excusa para reflexionar sobre la condición de niña prodigio de Anido y el inevitable paso del tiempo que le había hecho perder ese estado, que al hecho artístico en sí³.

- Integrar los cuerpos docentes en la enseñanza oficial. Una vez graduados, a los guitarristas no se les facilitaba el ingreso a la docencia. Las designaciones de los profesores, hasta la aprobación de la ley 14473 (Estatuto del Docente), eran provistas directamente por el Poder Ejecutivo Nacional, prefiriéndose los pianistas, ya que los salones de música de las escuelas primarias y colegios secundarios solían tener el piano como única dotación instrumental. Como el rol de maestro o profesor estaba indisolublemente asociado al acompañamiento de las marchas escolares y el Himno Nacional, y no resultaba fácilmente accesible la tecnología de amplificación, el guitarrista no podía cumplir ese rol⁴. También les estaba vedada la enseñanza terciaria de su instrumento pues, el Conservatorio Nacional, creado en 1924, recién incorporaría a la guitarra como especialidad instrumental en 1934.

Los guitarristas y guitarristas-compositores⁵ imposibilitados de incorporarse al círculo de la actividad artística académica y a la enseñanza oficial tenían la alternativa de ingresar, entonces, al mundo de la música popular, el cual, gracias al desarrollo de la radiofonía y la producción discográfica ofrecía abundantes puestos de trabajo. En efecto, esa conducta observaron Aníbal Arias y Edmundo Rivero, quienes iniciaron sus carreras como guitarristas clásicos, tocando el repertorio habitual para la primera mitad del siglo XX: Tárrega, Federico Moreno Torroba, Isaac Albéniz, Juan Sebastián Bach (a través de transcripciones), etc. Sin embargo, como lo expresó el mismo Arias: “Hice dos o tres conciertos y ¿después qué? Me di cuenta que tenía que acompañar a cantantes para poder vivir de la música”⁶. Así inició una carrera destacada que culminó como solista

³ Consultado en *La música en la prensa periódica argentina*, Equipo de Investigación UBACyT F-831.

⁴ Mucho tiempo después (1975) la situación no parecía ser muy diferente, pues el funcionario del Distrito Escolar 3° del Consejo Nacional de Educación de la ciudad de Buenos Aires a quien consulté a fin de “anotarme” para ejercer la docencia en escuelas de esa jurisdicción, al saber que era guitarrista, formuló esta pregunta retórica: “¿cómo va enseñar las canciones escolares y el himno con la guitarra?”

⁵ Es harto frecuente a comienzos del siglo XX que tanto los pianistas como los guitarristas destacados fueran también compositores, siendo, en algunos casos, sólo interpretes de sus propias obras.

⁶ Apuntes de clase, *Clínicas de Guitarra-Tango*. Morón: Conservatorio “Alberto Ginastera”. 1996.

y referente de la guitarra-tango.⁷ Rivero, antes de ser uno de los más importantes cantantes de tango, se desempeñó como guitarrista-acompañante.⁸

Aquellos que no podían o no querían introducirse en la música popular, luego de haber descollado como guitarristas clásicos terminaron viviendo de un empleo en la administración pública. Tal es el caso de Severo Rodríguez Falcón quien se desempeñó como guarda de aduana hasta su jubilación, después de una brillante carrera como solista, que incluyó conciertos con orquesta⁹. Jorge Martínez, que fue el primer argentino que interpretó el concierto para guitarra y orquesta de Mario Castelnuovo-Tedesco en la Argentina, dirigido por Luis Gianneo, se jubiló como bibliotecario en una escuela de música donde había llegado luego de la desactivación por carencia de matrícula de la institución educativa de adultos en donde coordinaba talleres de guitarra.¹⁰

El desafío de ingresar a ese grupo consagrado resultaba enorme para unos pocos individuos; se requería, entonces, esfuerzos conjuntos, por lo cual el asociacionismo se impuso rápidamente. *La guitarra*, revista dirigida por Juan Carlos Anido, además de resaltar la figura de María Luisa (*Mimita*), la hija del director, constituyó una avanzada en esa batalla. Para ello informaba sobre la actividad exclusivamente académica de la guitarra en Buenos Aires y Montevideo. Encontramos ahí numerosos artículos que ponen de relieve las figuras de Andrés Segovia, Miguel Llobet, Domingo Prat y Francisco Tárrega. Debe destacarse que esta publicación reservaba un importante espacio (más del 40 %) a artículos sobre literatura, teatro, canto lírico, etc., como si la contigüidad con la cultura clásica acercara la guitarra a ese mundo. También tal publicación admitía en sus páginas partituras que buscaban enriquecer el repertorio para el instrumento. En el número 3 aparece *El Homenaje a Debussy* de Manuel de Falla, prestigioso compositor no guitarrista. Otra publicación, *Tárrega* dirigida por Carlos Vega, llevaba a cabo una línea editorial despreocupada de esos

⁷ Me refiero a la guitarra que cumple funciones solísticas o de acompañante en las interpretaciones del repertorio tanguístico, que no sólo incluye al tango propiamente dicho sino también al vals criollo, la canción y la milonga.

⁸ Especialidad muy difundida en el ambiente del tango, que exige una enorme versatilidad para adaptar los distintos acompañamientos a todas las tonalidades, ya que los cantantes frecuentemente la cambian para adaptarla mejor a su tesitura.

⁹ Conocimiento personal fruto de mi relación laboral con la Administración Nacional de Aduanas.

¹⁰ Conocimiento personal fruto de mi relación laboral en la Escuela Nacional de Música “Juan Pedro Esnaola”.

requerimientos, exaltando, en cambio la ligazón de la guitarra con la música nativista. Las únicas referencias a la música académica son elogios para el virtuosismo de *Mimita*.

Para aquellos artistas, no resultaba suficiente destacar los logros de los guitarristas académicos, había que señalar a aquellos que se desviaban del camino correcto. Así *La guitarra* descalifica a los guitarristas-compositores que no se alineaban con su prédica. Tal es el caso de Agustín Pío Barrios. En efecto, este guitarrista paraguayo había decidido agregarse a su nombre y apellido el de Mangoré, tomado del jefe aborigen que luchó contra los españoles. Se fotografiaba caracterizado como indígena y se hacía llamar “El Paganini de las salvajes selvas paraguayas”. Es de esperarse la reacción que provocaba con tales actitudes en el acartonado ambiente de la música académica argentina; *La guitarra* reflejaba esa repulsa.

Tampoco fue aceptado Abel Fleury, pues su relación con la cultura popular, que llegaba al punto de acompañar al recitador criollo Fernando Ochoa, lo marginaba automáticamente de esa lucha. No le quitaba esa mácula el haber estudiado composición con Honorio Siccardi, integrante del Grupo Renovación y personalidad aceptada de la música académica, y guitarra con Domingo Prat, introductor de la escuela Tárrega en la Argentina. Tampoco tuvieron éxito las dedicatorias de sus obras a los guitarristas más destacados de la época. Es lógico que su nombre no apareciera en *La guitarra* ni que fuera recomendado a Andrés Segovia para que satisficiera la exigencia contractual de tocar una obra de autor argentino en sus conciertos con una pieza de su autoría. Tal recomendación si existió con la música de Jorge Gómez Crespo y de Julián Aguirre (a través de transcripciones del mismo Segovia).

No fue diferente la situación de Adolfo V. Luna, quien siendo hermano del que fuera vicepresidente de la nación, Pelagio Luna, y habiendo estudiado con un reconocido compositor, Armando Schiuma, no logró ser aceptado como referente para conseguir el tan ansiado ascenso. El caso de Luna fue más notable ya que a diferencia de otros guitarristas-compositores de la época, escribió obras de forma (sonatas, sonatinas) y compuso para guitarra y formaciones camarísticas.

La evolución de la guitarra en la primera mitad del siglo XX puede ser entendida como la lucha por obtener la admisión dentro del mundo de la música académica. Las publicaciones dedicadas al instrumento, los conciertos y la producción compositiva contenían en mayor o menor

medida acciones enderezadas a ese objetivo. Parecería que todas esas acciones tuvieron resultado positivo pues a partir de la década del 60 empezaron a destacarse guitarristas como compositores (que no sólo componen obras para su instrumento), directores de orquesta y coro, musicólogos, educadores musicales, etc. Llegando a ocupar posiciones importantes en el mundo académico: direcciones de conservatorios, becas, encargos oficiales de obras, etc.

Estado de la cuestión

El punto de partida ineludible lo constituyen las investigaciones de Melanie Plesch sobre la guitarra en la Argentina en el siglo XIX, coronadas con su tesis de doctorado. Habida cuenta que ese trabajo se extiende hasta la primera década del siglo XX, la presente investigación propone tomar ese punto como el inicio del marco temporal a considerar. En aquel documentado trabajo la autora demuestra que la guitarra comparte la suerte del gaucho. Cuando éste a partir del *Facundo* es establecido como la quintaesencia de la barbarie, su guitarra es descripta como un instrumento desafinado que sólo puede producir sonidos desagradables. Pero con la organización nacional y el consiguiente desarrollo inusitado de la inmigración, la situación cambia diametralmente.

El arribo de masas trabajadoras desde regiones empobrecidas de Europa para participar como mano de obra barata, en el proceso de incorporación de la Argentina al mercado mundial, trajo consecuencias no deseadas. Las *élites*, que se habían asegurado la posesión de la tierra y el control de todos los sectores más rentables de la economía de un país en rápida modernización, descubrieron que esa inmigración, necesaria para sus objetivos, no aceptaba pasivamente el rol que le habían asignado en la sociedad. El incendio del Colegio del Salvador en 1875, como consecuencia de un atentado atribuido a anarquistas, les anunció que con la mano de obra, también habían entrado gérmenes revolucionarios e ideologías contrarias al sistema capitalista: anarquismo, socialismo y sindicalismo. Ricardo Rojas, agudo analista de tal situación, resume el giro en el pensamiento de las clases dominantes desde la asociación civilización-ciudad y barbarie-campo a la antítesis.

“La antigua lucha entre civilización y barbarie, no ha terminado, ha cambiado simplemente de escenario y de forma, su teatro es la ciudad, ya no el campo y el montonero, ya no emplea el caballo sino la electricidad: Facundo va en tranvía.”
(Rojas, 1924:292)

Se ve a los extranjeros como los responsables de la disolución de la argentinidad:

“Los enemigos de esa vieja raza argentina, médula de nuestra raza futura están entre los mismos hombres de afuera que han venido a pedir su hospitalidad. Son los clientes y los bastardos de la estirpe del Plata.” (Rojas, 1941:150)

Las huelgas y el activismo político fueron combatidos con la Ley de Residencia y la represión policial, pero esas medidas debían ser acompañadas con una lucha equivalente en el campo cultural. En ese terreno el enaltecimiento del gaucho como símbolo de la cultura nacional resultaba oportuno:

“En un mundo cambiante, la identidad era considerada como instrumento de cohesión necesaria, la única manera de conservar un espíritu nacional que supuestamente estaba diluyéndose. Este ethos nacional encarnado en la figura del gaucho, fue dotado en consecuencia de todas las virtudes y los valores de los cuales los inmigrantes presuntamente carecían.” (Plesch, 1998: 217/8)¹¹

Los ideólogos de las clases gobernantes, como Rojas, afirman que para evitar la inminente disolución de la nacionalidad a manos de los extranjeros había que generar una cultura nacional que vindicando la tradición no rechazara la alta cultura europea. Para llevar a cabo tal empresa había que despertar el espíritu del pueblo, el que sería la piedra basal de una cultura nacional sincrética de las aportaciones del indio, el español y el extranjero. La guitarra, ligada al gaucho, es involucrada en ese rol emblemático, completando y enriqueciendo la figura del hombre de la pampa.

¹¹ In a world undergoing whirling changes, identity was regarded as a necessary instrument of cohesiveness, the only way of preserving a national ethos which was supposedly being diluted. This national ethos was embodied in the figure of the gaucho, who was accordingly endowed with all the virtues and values the immigrants allegedly lacked

Paradójicamente, este rol de emblema de la argentinidad que asume la guitarra, termina agotando su significación y trascendencia. Por ende deja de ser percibida como un instrumento capaz de transitar la música clásica. Los compositores que escriben música académica nacionalista aluden incesantemente a ella pero no componen para ella; así lo sintetiza Plesch:

“El rol de la guitarra en la obra de los compositores nacionalistas argentinos aparece como una paradoja. En efecto, a pesar de ser un requisito indispensable para la evocación de la identidad nacional en la literatura y artes visuales, la guitarra no recibe la atención de los compositores que crearon el primer canon musical de la Argentina moderna.” (Plesch, 1998: 279)¹²

El resto de la bibliografía sobre música argentina ignora el problema de la aceptación de la guitarra como instrumento académico por cuanto ésta ni siquiera es mencionada. *La Historia de la Música en la Argentina* de Vicente Gesualdo (1962) y la obra homónima de Rodolfo Arizaga constituyen un panorama muy sucinto, con mayor acopio de fuentes primarias consultadas en el caso de la primera obra. Sin embargo no hay referencia al tema. La obra de Mario García Acevedo, *La música Argentina en el siglo XX*, (1973) parte de las mismas premisas constituyendo además una enumeración minuciosa de los principales estrenos de la música académica, por lo cual no hay mención alguna a la guitarra. Sin embargo en *La Música Argentina Durante el Período de la Organización Nacional*, (1961) García Acevedo menciona a Alais, quizás el guitarrista-compositor más importante del fin del siglo XIX y comienzos del XX, como un precursor del nacionalismo musical argentino, caracterización que será analizada más adelante.

La Música Nacional Argentina (1989) de Juan María Veniard analiza la emergencia de elementos provenientes de la música popular en el ámbito académico, pero -además de haber sido refutado por Melanie Plesch en sus principales afirmaciones- no se extiende mayormente sobre el siglo XX. La bibliografía por otra parte no se ha ocupado sino sólo muy tangencialmente de la educación musical, con lo cual el vacío con relación a las tensiones para imponer la guitarra dentro

¹² The role of the guitar in the work of Argentine nationalist composers appears as a paradox. While it is an indispensable requisite for the evocation of the national identity in literature and the visual arts, the guitar has not received the attention of the composers who constructed the first musical canon of modern Argentina.

de ella es absoluto. Ese silencio se extiende al terreno de la enseñanza no oficial de la música, ámbito en donde, como queda dicho, se formaban la inmensa mayoría de los guitarristas a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

Marco teórico

El tema presenta aristas paradójicas. Primariamente no se trata de un conflicto entre músicos provenientes de la cultura popular que quieren ingresar en el círculo de la cultura clásica, como podría parecer en una primera aproximación, sino la lucha de músicos a priori caracterizados como académicos que al ser marginados pugnan por ser aceptados en el conjunto de los consagrados. Es necesario, en consecuencia, caracterizar ambos grupos de compositores e intérpretes:

- Uno, constituido por los músicos que la historiografía clásica caracterizó como músicos profesionales y clasificó en generaciones, justamente a partir de la primera, que integraban entre otros, Alberto Williams, Julián Aguirre y Arturo Beruti, compositores, que según Plesch, crearon el primer canon de la música argentina y además establecieron (en especial Williams) una línea historiográfica vigente durante casi cien años.

- El otro, excluido de la bibliografía prácticamente hasta la actualidad, integrado no sólo por guitarristas sino también por pianistas, ignorados hasta tal punto que fueron caracterizados en una investigación reciente como músicos olvidados.¹³

Para afrontar el problema utilizaremos algunos conceptos centrales a saber:

- La invención de la tradición basándonos en Eric Hobsbawm.
- El sincretismo cultural como lo enunció Jorge de Carvalho.
- El nacionalismo musical a partir de textos de Malena Kuss
- La acepción de musicalidad y profesionalismo de acuerdo a la conceptualización de Henry Kingsbury

Expresa Hobsbawm:

“...el desarrollo del nacionalismo suizo concomitante con la formación de un moderno estado federal en el siglo XIX, ha sido brillantemente estudiado por Rudolf Braun, (...) en un país donde la modernización no ha sido frenada por la asociación con los abusos nazis. Las tradicionales prácticas de costumbres ya existentes, como las canciones populares, las competiciones físicas y el tiro, fueron modificadas, ritualizadas e institucionalizadas para nuevos propósitos. Las tradicionales canciones populares fueron provistas de nuevas melodías en el mismo idioma, a menudo compuestas por maestros de escuela y transmitidas a un repertorio coral cuyo contenido era patriótico progresista.” (2002: 12)

En otras palabras, los sectores dominantes ante el desafío de consolidar un estado nacional, promueven acciones que se desarrollan en el terreno cultural. Tal como se señala en el ejemplo, la

¹³ Massone, Manuel (Director). La Música para Piano del Romanticismo en la Argentina del Siglo XIX. Generaciones Olvidadas de Compositores nacidos entre 1820 y 1855. *Jornadas de Investigación en Investigación en Artes Musicales*. IUNA. 2012

necesidad de generar una conciencia patriótica en un país de marcada diversidad lingüística lleva a procesar tradiciones a fin de homogeneizar lo naturalmente diverso. De esta manera las canciones y danzas populares e incluso las prácticas de tiro¹⁴ son útiles para esos objetivos. Estas operaciones se producen en un contexto histórico de consolidación de estados-naciones, como lo explica el mismo historiador en otro lugar:

“...La nación moderna, ya sea como estado o como conjunto de personas que aspiran a formar tal estado, difiere en tamaño, escala y naturaleza de las comunidades reales con las cuales se han identificado los seres humanos a lo largo de la mayor parte de la historia, y les exige cosas muy diferentes.

Utilizando la útil expresión de Benedict Anderson, diremos que es una “comunidad imaginada” y sin duda puede hacerse que esto llene el vacío emocional que deja la retirada o desintegración, o la no disponibilidad, de comunidades y redes humanas reales, pero sigue en pie el interrogante de por qué la gente, después de perder las comunidades reales, desea imaginar este tipo concreto de sustituto. Puede que una de las razones sea que en muchas partes del mundo los estados y los movimientos nacionales podían movilizar ciertas variantes de sentimientos de pertenencia colectiva que ya existían y que podían funcionar, por así decirlo, potencialmente en la escala macropolítica capaz de armonizar con estados y naciones modernos.”

(Hobsbawm, 2000:8)

Tales sentimientos son suscitados por diversos medios, entre ellos por la exaltación de tradiciones no necesariamente arraigadas en ese país:

“La «tradición inventada» implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado.

¹⁴ Recordemos la leyenda de Guillermo Tell y la narrada en *Der Freischütz* para comprender la raigambre popular de esas prácticas.

De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado.” (Hobsbawm, 2002:8)

Así mismo, en el marco de la música académica, aparece en el segundo tercio del siglo XIX una tendencia estética conocida como nacionalismo musical, cuyo rasgo distintivo consistía en incluir en las composiciones elementos melódicos, armónicos y rítmicos provenientes de la música popular o folklórica. Con estas características surgieron movimientos, por ejemplo, en Bohemia y Moravia, donde existían tendencias independentistas¹⁵ o en Finlandia y Noruega, países formalmente independientes, que buscaban librarse de la gravitación de sus poderosos vecinos, Suecia y Rusia. Debe destacarse que la incorporación de esos elementos provenientes de la música popular o folklórica se hubo verificado en toda la música europea, no sólo en aquellas naciones que buscaban consolidarse o constituirse y no únicamente en la época mencionada sino desde las postrimerías de la Edad Media. Sin embargo en el caso de Alemania, Francia e Italia la musicología tradicional ignoró tales influencias otorgándole a sus músicas carácter universal, negándose, en cambio a los restantes países, al rotularlos bajo el nombre de Escuelas Nacionales.¹⁶

Este proceso según Benedict Anderson fue paralelo al de la consolidación de la lengua:

“Tampoco debemos olvidar que en la misma época [El último tercio del siglo XIX] ocurrió el cambio al modo vernáculo de otra forma de escritura impresa: la partitura. Después de Dobrovsky vinieron Smetana, Dvorák y Janáček; después de Aasen, Grieg; después de Kazinczy, Béla Bartók, y así sucesivamente, hasta bien entrado el siglo XX.” (1993:113)¹⁷

Sintetizando, el nacionalismo musical es paralelo a los intentos de consolidación de naciones en estados o a su instauración como tales. Los grupos dominantes valiéndose de

¹⁵ Pertenecieron hasta 1918 al imperio Austro-Húngaro.

¹⁶ Carl Dahlhaus afirma que los países centrales producen música y los periféricos sólo nacionalismos. (1980:88/89).

¹⁷ A propósito de Dvorák, un conflicto con su editor Simrock, sintetiza tal paralelismo. Al compositor le desagradaba que su nombre apareciese como Anton (en alemán, una de las dos lenguas oficiales del imperio Austrohúngaro, al que pertenecía su tierra natal Bohemia) y como Antonín (Checo) aconsejándole a Simrock que abreviara Ant. De tal manera no veía su nombre escrito en alemán.

tradiciones vivas en los sectores populares, o reviviéndolas y transformándolas e incluso, literalmente inventándolas, promueven la identificación con esa estado-nación todavía en ciernes. Las danzas, melodías, vestimentas, etc. transvasadas en manifestaciones de alta cultura como la música académica, pueden ser encuadradas en la caracterización de Jorge de Carvalho, quien afirma que ambas caras de la tradición (la clásica y la popular) pueden fundirse en una única cultura, tal como aconteció en torno al Fausto de Goethe

“...en ese modelo clásico de la esfera perfecta de la cultura (la cual no deja de ser una extensión de las ideas de Herder acerca del avance de la “humanidad” individual a través de la pertenencia a una comunidad concreta), corresponde a la cultura popular mantener vivo el espíritu colectivo, fuente constante de inspiración y estímulo; mientras la cultura erudita, al partir de lo popular-particular, lo trasciende y permite así el desarrollo aún más pleno del espíritu individual” (Carvalho, 1995: 139)

Su comunión las enriquece mutuamente:

“... la cultura popular es también capaz de establecer una alianza con una parcela del público (aquella que se dispone a ir más allá de la mera gratificación espontánea) y con ella reproducir la misma relación entre productor y consumidor que caracterizaba el modelo de las culturas folk y clásicas” (Carvalho, 1995: 143)

Y más adelante postula la posibilidad de que la cultura popular adquiriera atributos considerados inherentes a la clásica, como la universalidad:

“La cultura popular consigue trascender su función catártica inmediata, de mero entretenimiento, para lograr reproducir la dimensión de universalidad que siempre se le atribuyó a la música clásica.” (Carvalho, 1995: 142).

En lo atinente a la caracterización del nacionalismo musical, la bibliografía no es unívoca pues mientras la musicología tradicional generaliza casos muy disímiles, cobijándolos dentro del rótulo de *Escuelas Nacionales*, autores más recientes como el ya citado Dahlhaus y Malena Kuss consideran notables diferencias entre ellas a partir de complejizar el análisis, principalmente en las cuestiones estructurales y de la recepción. En efecto, para la musicóloga, la palabra nacionalismo, por demasiada extensión de significado carece finalmente de alguno. En consecuencia luego de rastrear su evolución semántica en la bibliografía musicológica, propone una redefinición del término. Ésta incluye una enumeración, aunque no explícita como tal, de los requisitos que debe tener una obra para que la consideremos nacionalista, a saber:

- a. La identificación del autor con una música popular determinada, que él percibe como auténtica.
- b. La intención del compositor de crear una obra musical nacional.
- c. El consenso colectivo entre los receptores de su obra para considerarla un símbolo nacional.
- d. Una verificación analítica de la penetración de los elementos folklóricos en la estructura de la obra.

Asumiremos que el grupo consagrado desarrolló su labor creativa dentro del nacionalismo musical y que esa decisión estética es consecuencia de su alineamiento con los grupos dominantes preocupados por las consecuencias no esperadas e indeseadas de la inmigración. El mismo guía e ideólogo de la generación, Williams se autotituló su fundador:

“Al volver a Buenos Aires, después de esas excursiones por las estancias del sur de nuestra Pampa concebí el propósito de dar a mis composiciones musicales, un sello que las diferenciara de la cultura clásica y romántica, en cuyas ricas fuentes había bebido las enseñanzas sabias de mis gloriosos y venerados maestros. Mis cotidianas improvisaciones de ese tiempo parecían envueltas en los repliegues de lejanas brumas de amaneceres y de ocasos en las sabanas pampeanas. Y de esas improvisaciones surgió, en aquel mismo año de 1890 mi obra "El rancho abandonado" que puede considerarse como la piedra fundamental del arte musical

argentino.[...] La técnica nos la dio Francia y la inspiración los payadores de Juárez.” (En la pampa) (1951:19). (El subrayado es nuestro)

Obsérvese que este texto, uno de los más citados de la bibliografía musicológica reciente, constituye un verdadero manifiesto. No obstante haber sido escrito décadas después del “nacimiento del nacionalismo musical argentino”, nos permite vislumbrar el canon que perdurará hasta bien entrado el siglo XX. La técnica que le dio Francia es la del Conservatorio de París y la de César Franck, compositor con el que tomó clases particulares, en el conservatorio recibió el consejo de su maestro de piano y también compositor George Mathias, discípulo de Frédéric Chopin, de componer música en un lenguaje europeo, pero con inspiración en la música popular de su tierra¹⁸. Como veremos ese canon no respondía a los supuestos de Kuss, como sí, los cumplían la música de los marginados como Alais, quienes sólo podían cumplir la función de precursores a pesar de ser contemporáneo de los presagiados. La no penetración estructural de los materiales tomados de la música popular o folklórica no se consideraba una carencia sino una virtud:

“Recorred los llanos y montañas, los ríos y los mares, las ciudades y desiertos, los talleres y los ranchos de vuestros países respectivos, prestando atento oído a lo que cantan y danzan las masas populares. Conservad en la memoria, como en un disco de fonógrafo, las ingenuas melodías que escuchasteis. Al recordarlas después, cuando regreséis a vuestro cuarto de trabajo, procurad inspiraros en ellas al improvisar y al componer. Tratad que los motivos característicos y originales de esos aires populares formen la atmósfera de vuestro espíritu, y lo saturen, y se transformen en generadores de vuestra inspiración. No hagáis transcripciones de esos cantos y danzas, inspiraos en ellos; no reproduzcáis la imagen de la flor, aspirad su perfume; no dibujéis imitando, sino glosando el original; no repitáis, metamorfosead; no calquéis, cread recordando” (Williams, 1951: 72)

Lo expuesto precedentemente se relaciona con la naturaleza del repertorio de los grupos contrapuestos y podría explicar aunque sea parcialmente el problema. Pero es necesario analizar un

¹⁸ Agregaba además que debía tomar el mismo camino que había iniciado su maestro con la música polaca. (Pickenhayn: 32)

concepto que campea en la historiografía: el del profesionalismo. Cuando se estableció el sistema de generaciones ya mencionado, debió zanjarse la dificultad de asignarle el ordinal primero a un grupo de compositores nacidos en la década de 1860, dejando en la prehistoria a una cantidad importante de músicos, entre ellos algunos de indudable importancia como Juan Pedro Esnaola y Francisco Hardgreaves. El socorrido recurso fue denominar a la de Williams, primera generación de músicos profesionales, pretiriendo a los otros como precursores.

Sin embargo asignarles el carácter de aficionados a músicos como Esnaola o Hardgreaves resulta muy difícil de sostener. Para entenderlo debemos recurrir a Henry Kingsbury. En su trabajo de campo en un conservatorio coronado en el doctorado en Antropología, considera la música una metáfora de la sociedad en donde este arte tiene lugar (Kingsbury, 1988: 8). En línea con ese pensamiento realiza una investigación etnográfica en un conservatorio y pregunta a alumnos y profesores qué significa para ellos la música. Analizando sus respuestas advierte que para definirla hablan menos de ésta que de sí mismos, ya sea como individuos o como grupos, organizados formalmente o informalmente. Concluye, que aquellos no pueden escindir cualquier consideración sobre la música de las relaciones sociales dentro de las cuales ésta tiene lugar (1988: 26).

Partiendo también de sus observaciones de la vida en el conservatorio, considera los estándares de excelencia en la producción musical menos dependientes de su estructura o de la de la obra que de las relaciones de poder. Es decir, los valores ,por ejemplo de musicalidad y profesionalidad, devenían, de su atribución por parte de un profesor o profesores, dependiendo más del lugar del otorgante que en cuestiones formales de la ejecución. Es casi siempre una evaluación de la acción social o un comentario sobre el rango social. (Kingsbury, 1988: 165). De esta manera podemos colegir que el reconocimiento o aceptación de un músico y de su música no respondería a los valores de la obra en sí, a los de su estructura, sino en gran medida a cuestiones de poder social y autoridad. Como afirma Kingsbury

“La sabiduría musicológica tradicional sostendría que los asuntos sociológicos deben permanecer inevitablemente en la periferia del análisis de la música misma. Tal visión, no obstante, desdeña la fundamental importancia de los músicos y maestros de música.” (Kingsbury: 178).

La atribución de profesionalismo (a los integrantes de la Primera Generación de Músicos) o amateurismo (A los excluidos de aquella) contraría cuestiones irrefutables como que el aficionado estrenó cinco óperas en Italia o el profesional fue embajador durante todo el período de creación de sus obras, obteniendo reconocimiento sólo en la corte cerca de la cual ejercía su misión diplomática. Únicamente puede entenderse a partir de la posición de autoridad del otorgante.

Objetivos

Como consecuencia de lo expresado precedentemente nos proponemos demostrar:

- La emergencia en las postrimerías del siglo XIX, en el Río de la Plata, de un grupo de músicos sólidamente formados en Europa que lograron enunciar y plasmar un proyecto de nacionalismo musical. Tal proyecto estético estaba en absoluta sintonía con los lineamientos que los grupos dominantes pergeñaron para neutralizar las tendencias disolventes y cuestionadoras del orden social imperante, atribuidas a la inmigración masiva.
- La afirmación de tal proyecto como dominante y la discriminación como aficionados o precursores de los músicos que llevan a cabo cualquier tendencia estética discordante con él. Tal consolidación fue asegurada por la hegemonía de ese discurso en la crítica y la historiografía, verificándose su persistencia hasta bien entrado el siglo XX.
- Las operaciones del grupo de excluidos para dejar de serlo, que concomitantemente con la pérdida de vitalidad del nacionalismo musical, ante la creciente influencia de las nuevas tendencias ya triunfantes en Europa, motivaron su paulatino ascenso y reconocimiento. Tal proceso a mediados del siglo XX está prácticamente concluido con la aceptación de los guitarristas en un pie de igualdad con los otros instrumentistas.

Metodología y plan de actividades

- Conformación de un corpus de documentación que permita comprobar o refutar la existencia de las mencionadas operaciones. Dicho corpus se compondrá de:
 - a) De un cuerpo bibliográfico conducente a la ampliación del marco teórico y metodológico enunciado. En especial se procurará reunir bibliografía en torno a las relaciones entre los campos llamados culto y popular, las estrategias de legitimación académica, las políticas epistemológicas de validación del saber y la lucha por el poder en los medios institucionales.
 - b) Confrontación de las manifestaciones de los miembros del *establishment* en las publicaciones periódicas, rechazando la guitarra como instrumento académico como así también los argumentos correspondientes y las reacciones de los guitarristas procurando neutralizar sus argumentos, convenciéndolos de que merecían un lugar en la música académica.
 - c) Catalogación de las partituras más representativas de los guitarristas-compositores para realizar un análisis tendiente a seguir los cambios que gestaban en su escritura para adaptarse a los modelos legitimados.
 - d) Relevamiento de las publicaciones periódicas especializadas en cultura popular para detectar la aparición de artículos en donde aparecen guitarristas no aceptados por el círculo académico ya que con su ubicación en la música popular no coadyuvaban al objetivo de legitimación.
 - e) Catalogación y clasificación de las fuentes enumerando las actividades artísticas, periodísticas asociacionistas, etc., relacionadas con los grupos analizados a saber: *La Guitarra* (1924/8), *Tárrega* (1924/30), *El Hogar* (1920/4), *Sintonía* (1930/45), *Antena* (1930/50), *Radiolandia* (1930/50), *Buenos Aires Musical* (1946/55), *Noticiero Ricordi* (1937/50), *Ricordiana* (1951/55), *La Mujer* (1935/43), etc. Consulta en fondos de publicaciones periódicas a saber: Equipo de Investigación UBACyT F-83. Facultad de Filosofía y Letras. UBA, Biblioteca del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Biblioteca del Instituto de Investigaciones Musicológicas “Carlos Vega”. UCA, Biblioteca de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales.

UCA, Biblioteca del Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo”. IUNA, Biblioteca Nacional. Hemeroteca, etc.

- Redacción de historias de vida de guitarristas de actuación descollante en este proceso: Andrés Segovia, Domingo Prat, Agustín Barrios, María Luisa Anido, Abel Carlevaro, Abel Fleury, etc.
- Entrevistas a guitarristas que fueron partícipes de este proceso. Análisis de las publicaciones tanto del grupo de los guitarristas académicos, como así también las de los referentes legitimados.
- Contextualización histórica, política y cultural de las disputas que se manifestaron entre los campos culto y popular en torno a la guitarra.

Bibliografía

Anderson, Benedict

1993 *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica. México.

Arizaga, Rodolfo

1963 *Juan José Castro*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Arizaga, Rodolfo

1968 *Enciclopedia de la Música Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Arizaga, Rodolfo - Camps, Pompeyo

1987 *Historia de la Música en la Argentina*. Buenos Aires: Ricordi.

Boero De Izeta, Carlota

1978 *Felipe Boero*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Caamaño, Roberto

1969 *La historia del Teatro Colón: 1908-1968*. Buenos Aires: Cinetea 3 vols.

Carvalho, J. J de.

1995 *Las dos caras de la tradición. Lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana. Cultura y pospolítica*. El debate sobre la modernidad en América Latina, editado por Néstor García Canclini. Pp. 125. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Casares Rodicio Emilio (dir)

1999/2002 *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE (10 volúmenes)

Corrado, Omar

2001 *Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945: una aproximación*, Revista *Música e Investigación* n° 9, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

2005 *Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones*”, *Revista Argentina de Musicología* n° 5-6, Buenos Aires: AAM, , 17-44.

Donozo Leandro

- 2006 *Diccionario bibliográfico de música argentina y de música en la Argentina.* Buenos Aires: Ediciones del Gourmet Musical.

Dahlhaus Carl

- 1980 *Between Romanticism and Modernism.* Los Angeles: University of California Press.

García Acevedo, Mario

- 1961 *La Música durante el período de la Organización Nacional.* Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- 1972 *La Música argentina en el siglo XX.* Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

García Morillo, Roberto

- 1984 *Estudios Sobre Musica Argentina.* Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

García Muñoz, Carmen

- 1970 *Julián Aguirre.* Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

García Muñoz, Carmen

- 1988 Materiales para una historia de la música argentina. La actividad de la “Sociedad Nacional de Música” entre 1915 y 1930, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, N° 9*, pp. 149-194.

Gesualdo, Vicente

- 1962 *Historia de la Música en la Argentina.* (2 tomos) Buenos Aires: Beta.

Hobsbawm, Eric

- 2002 1. Introducción: La Invención de la Tradición. En Eric Hobsbawm Y Terence Ranger (Eds.) *La Invención de la Tradición.* Barcelona: Crítica.

2000 *Naciones y nacionalismos desde 1780*. Barcelona: Crítica.

Illari, Bernardo

2005 *Ética, Estética, Nación*. Las canciones de Juan Pedro Esnaola. *Separata de Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Kingsbury, Henry

1988 *Music, Talent, and Performance*. A Conservatory Cultural System. Philadelphia: Temple University Press.

Kuss, Malena

1998 Nacionalismo, identificación, y Latinoamérica. *Cuadernos de música iberoamericana* 6 (1998): 133-149.

Lynch, Ventura R.

1925 *Cancionero Bonaerense*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Olmello, Oscar

1989 *El pensamiento Nacionalista de Ricardo Rojas*: Tesis de licenciatura en historia. Facultad de Filosofía y Letras. UBA.

2008 *El guitarrista compositor Abel Fleury, un caso original y sincrético de nacionalismo musical*. Tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

2009 Abel Fleury, un músico entre dos culturas. *Revista Argentina de Musicología*. N°9. Buenos Aires: AAM.

Otero, Higinio

1970 *Música y Músicos De Mendoza*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Pickenhayn, Jorge

1982 *Luis Gianneo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

1977 *Alberto Williams*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Plesch, Melanie

1992 El rancho abandonado de Alberto Williams: una reflexión en torno a los comienzos del nacionalismo musical, Buenos Aires: *Jornadas del 5º Centenario del Descubrimiento de América, UBA*.

1996 Algunas precisiones en torno al concepto de identidad musical en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XIX. *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, 1998, 1-11.

1998 La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. p. 57-68. *Revista Argentina de Musicología*. Córdoba: AAM.

1998 *The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of Argentine Musical Emblem*. Melbourne: Faculty of Music.

1999 La silenciosa guitarra de la barbarie: Aspectos de la representación del otro en la cultura argentina del siglo XIX. p. 57-68. *Música e Investigación*. Bs.As.: INM.

Rojas, Ricardo

1924 *Discursos*. Buenos Aires: La Facultad. (Obras completas; v. 6)

1941 *Blasón de plata*. Buenos Aires: Losada.

Scarabino, Guillermo

2001 *El Grupo Renovación*. Buenos Aires: Instituto de Investigación musicológica Carlos Vega, UCA.

Suarez Urtubey, Pola

1967 *Alberto Ginastera*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Vega, Carlos

1926 Disertación sobre la guitarra Cultura General y Artística. *Boletín de la Universidad Nacional de la Plata*.

1963 *Los instrumentos musicales. La guitarra 1. Orígenes del instrumento*. Folklore.

Veniard, Juan María

1989 *La música nacional argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Williams, Alberto

1951 *Orígenes del arte musical argentino en Obras completas, Vol. 4*, Buenos Aires, La Quena.