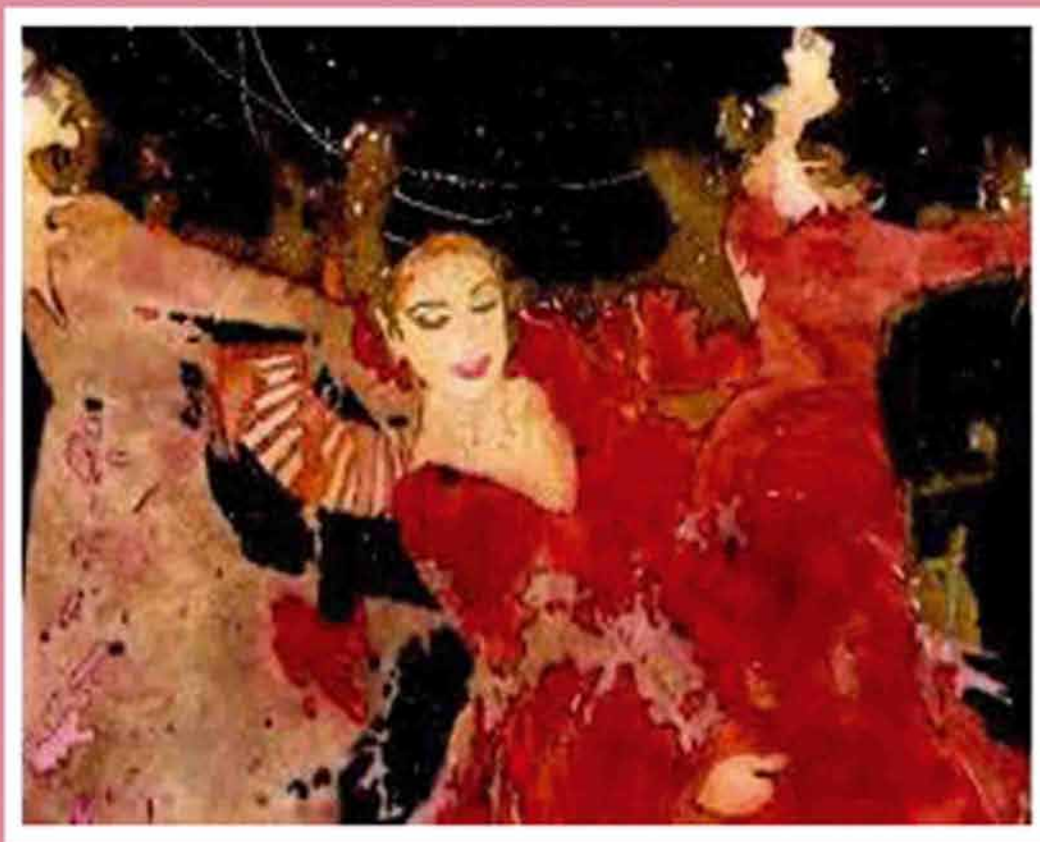


# REVISTA

del Instituto de Investigación  
Musicológica "Carlos Vega"

# 29



Abras Contel  
Botella Nicolás  
Carrizo Rueda  
Cetta  
del Río Riande  
Diederle  
Fernández Calvo  
Fernández Maxi-  
miano  
González  
Lucero  
Mansilla  
Rossi  
Veniard  
Vercesi  
Vineis  
Wiman



Instituto de Investigación  
Musicológica "Carlos Vega"

PREMIO KONEX 2009

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA ARGENTINA SANTA MARIA DE LOS BUENOS AIRES



**UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA**  
**SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES**  
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

**FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES**  
Decana: Dra. Diana Fernández Calvo

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA**  
**“CARLOS VEGA”**  
Director: Dr. Pablo Cetta

**Editora:**

Lic. Nilda G. Vineis

**Consejo editorial:**

Dr. Antonio Corona Alcalde (Universidad Nacional de México), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Universidad Católica Argentina), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Luisa Vilar Payá (Universidad de California, Berkeley, EEUU y Columbia University, New York, EEUU).

**Referato**

Dr. Enrique Cámara de Landa (Universidad de Valladolid, España), Dr. Oscar Pablo Di Lisica (Universidad Nacional de Quilmes), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Universidad Católica Argentina)

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

**Diseño:** Dr. Julián Mosca

**Imagen de tapa:** "La zarzuela", Madrid, estampilla alusiva

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert.

L'Institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 1515-050X

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 ♦E-mail: [iim@uca.edu.ar](mailto:iim@uca.edu.ar)

[www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iiimecv](http://www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iiimecv)

**Moldavsky, Sergio. *El árbol del olvido*. CD. Buenos Aires: Acqua Records (345), 2012.**

**SILVINA LUZ MANSILLA**

---

Es éste el resumen de los conceptos principales de la disertación ofrecida en el marco de la presentación del disco *El árbol del olvido*, del guitarrista Sergio Moldavsky, realizada el 24 de septiembre de 2012 en la Ciudad de Buenos Aires, en la Casa Nacional del Bicentenario.<sup>1</sup>

Dicha presentación, que correspondió al séptimo disco producido por el guitarrista, coincidió con la clausura de la Muestra "Música en Argentina. 200 años", vigente por varios meses del año 2012 en dicha institución y que propuso una revisión de la historia musical que se desarrolló en nuestro país.<sup>2</sup> Iniciativa de la entonces Dirección Nacional de Artes de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, la exhibición (que incluyó fotografías, partituras, instrumentos musicales, ejemplos auditivos para ser apreciados en puestos de escucha, entre otros formatos, algunos interactivos) circuló posteriormente en forma itinerante por varias provincias, permitiendo difundir diferentes aspectos y aproximaciones a las músicas que han acompañado la vida de las sucesivas generaciones argentinas.

El texto mantiene la oralidad de lo que fue: una conferencia de divulgación, a la que siguió la interpretación por parte del protagonista de algunas de las obras incluidas en el disco.<sup>3</sup> Solo he agregado algunas notas,

---

<sup>1</sup> Moldavsky, Sergio. *El árbol del olvido*. CD. Buenos Aires, Acqua Records (345), 2012.

<sup>2</sup> Se pudo en estos meses dar lugar a numerosas visitas guiadas, sobre todo de estudiantes de todas las edades, y a una verdadera y amplia divulgación del conocimiento que se viene produciendo, con enorme esfuerzo, desde la musicología. Destacados musicólogos argentinos participaron en el asesoramiento y textos de la muestra, bajo la curaduría de José Luis Castiñeira de Dios.

<sup>3</sup> Moldavsky interpretó las siguientes piezas para guitarra sola: *Milonga del árbol*, de Alberto Williams; *Gato santiagueño – Vidala – Cuándo*, de Gilardo Gilardi; *Estilo*, de Honorio Siccardi; *Aire criollo N° 1*, de Julián Aguirre; *Bailecito*, de Carlos Guastavino; *Variaciones camperas*, de María Luisa Anido; *Zamba de la tardecita*, de Pascual Quaratino y *Procesión de los Allis*, de Adolfo V. Luna.

con el objeto de ampliar algunos aspectos y ofrecer alguna fuente secundaria.<sup>4</sup>

### **Olvido: Metáforas no metafóricas**

La presentación de un disco de nombre *El árbol del olvido* causa, para los que tenemos cierta preferencia por la música argentina, sea del ámbito que sea, una inmediata atracción. Los que estamos enculturados más en la música de tradición escrita o también llamada ‘académica’, inmediatamente pensamos en la celeberrima canción del opus 3 de Alberto Ginastera (1916-1983),<sup>5</sup> que con textos del escritor uruguayo Fernán Silva Valdés (1887-1975), representante del nativismo literario por antonomasia, frasea unos poemas románticos en un entorno deudor de la milonga.<sup>6</sup> Para los que han sido aficionados en cambio a la canción popular latinoamericana y ya no son tan jóvenes, *El árbol del olvido* les recordará quizá al chileno Víctor Jara o al uruguayo Alfredo Zitarrosa, trayendo a colación un mundo de sentidos en el que las palabras exilio, desarraigo y soledad, tienen fuertes connotaciones. Como estudiara hace un tiempo, la canción de Ginastera adquirió numerosos significados en esas múltiples ‘vidas’ que le tocó recorrer, sea como canción de cámara o como canción popular latinoamericana.<sup>7</sup> Hoy, aquí, se le agrega un significado nuevo: dar nombre a un disco de Sergio Moldavsky, dedicado a repertorio argentino del siglo XX para guitarra solista.

---

<sup>4</sup> Asumí la temática de esta presentación desde las ideas, marcos y conceptos que me aporta la participación en el Equipo Colaborador de un proyecto PICTO de la Universidad Nacional de San Juan, financiado por la ANPCyT, que se denomina “La música en San Juan entre Centenarios (1910-2010)”.

<sup>5</sup> La *Canción al árbol del olvido* es el N° 2 del opus 3, junto con la *Canción a la luna lunanca*. Ambas son canciones de cámara, pensadas para las salas de concierto.

<sup>6</sup> El poeta representó en el ámbito de las letras, el movimiento “nativista” que, como lo explica Daniel Vidal, si bien no tiene visos de ruptura con el movimiento anterior, constituyó el inicio de la vanguardia literaria de ese país pues tuvo por sello una renovación estética que impactó por su originalidad respecto de la poesía que le precedía. Vidal, Daniel. “Fernán Silva Valdés (1887-1975)”, en *Tradiciones Rurales. Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 2009: 30.

<sup>7</sup> Tanto Jara como Zitarrosa realizaron versiones de esta obra y las grabaron durante los años 70. Sobre esto véase Mansilla, Silvina Luz. “La *Canción al árbol del olvido* de Alberto Ginastera. Cruces y entrecruces en el canon de la música ‘nacionalista’ argentina”, en *Actas del Congreso Internacional “Artes en Cruce II”*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2010. Disponible en <http://artesencruce.filo.uba.ar/sites/artesencruce.filo.uba.ar/files/28-Musica-Mansilla.pdf> Último acceso: 09-12-2014.

## Repertorio, patrimonio y puesta en valor

El arco de compositores representados en el disco abarca un periodo muy amplio de la historia musical argentina. Desde Alberto Williams, uno de los iniciadores hacia fines del siglo XIX de esa tendencia que dio en llamarse ‘nacionalista’, hasta Jorge Martínez Zárate, un maestro de guitarristas que desarrolló su actividad en la segunda mitad del siglo XX, se encuentran presentes figuras indiscutiblemente consagradas como Julián Aguirre, Carlos López Buchardo, María Luisa Anido y Carlos Guastavino y otras, menos difundidas, como Jorge Gómez Crespo, Honorio Siccardi, Pascual Quaratino, Adolfo Luna, Ángel Lasala y Gilardo Gilardi.

Hablar de todos estos compositores, escaparía al tiempo disponible. Propongo entonces como introducción, una serie de reflexiones sobre el patrimonio musical guitarrístico de nuestro país y luego, algunas consideraciones sobre la tendencia estética mayoritaria a la cual se le dedicó atención desde ese instrumento, que fue, la que convencionalmente se ha dado en llamar ‘nacionalismo musical argentino’.

Importa primero resaltar que por patrimonio musical de la guitarra clásica argentina, se entiende el corpus de obras correspondientes a la tradición de la música escrita producido en nuestro país. Como lo ha señalado André Guerra Cotta, el musicólogo brasileño, el patrimonio musical es tangible e intangible al mismo tiempo.<sup>8</sup> Tangible porque se necesita de la partitura, aquella primera mediación que ha quedado entre el compositor y el intérprete; intangible, o inmaterial, porque obviamente, como todas las artes del espectáculo, la música sucede efímeramente, en el tiempo.

En esta línea de pensamiento, entonces, son bienes patrimoniales, en lo que a la música escrita se refiere, tanto la partitura como la interpretación, sea ésta en vivo o en registro fonográfico. Por lo tanto, constituiría un proceso que podría calificarse como ‘a medio camino’, la mera salvaguarda de la partitura en sí misma, así, en la soledad de un estante, por más que esto sucediera con todas las normas adecuadas de preservación. Está entonces, un tema crucial, que tiene que ver con lo que nos convoca: preservar un patrimonio musical no puede ser concebido solo en términos de conservación física, sino que es imprescindible lo que se suele denominar la ‘puesta en valor’.

---

<sup>8</sup> No debe olvidarse que este investigador es pionero en estos temas, dado su tratamiento del Acervo Francisco Curt Lange, de la Universidad Federal de Mina Gerais. Guerra Cotta, André. “Archivología musical. Conceptos, principios, futuro”. En: Fornaro, Marita (ed.). *Archivos y música. Reflexiones a partir de experiencias de Brasil y Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República, 2011: 15-36.

Sé que hasta aquí, mi argumentación puede sonar redundante, porque ¿quién se opondría, hoy en día, a que todo este circuito que acabo de referir pudiera existir fluidamente? En principio, estoy segura que muchos de nosotros tendemos a creer, con toda sinceridad, que la opinión pública fallaría positivamente sobre mi planteo. Sin embargo, cuando releí al preparar estas líneas, las conclusiones del *III Simposio Latinoamericano de Musicología*, celebrado en Curitiba, Brasil, en 1999, y dedicado a la “Preservación y acceso a la memoria musical latinoamericana”, caí en la cuenta, recorriendo los distintos ítems, sobre cuántos de ellos están hoy, aún, insatisfechos.<sup>9</sup>

### **Sobre la situación del corpus guitarrístico abordado**

La suerte del repertorio de la guitarra clásica argentina es dispar. Algunas obras (y aquí es imprescindible explicitar que me estoy refiriendo exclusivamente a música producida a lo largo del siglo XX), no fueron editadas, por lo que su divulgación, naturalmente, ha sido mucho más escasa. Otras, una buena parte, fueron publicadas pero una única vez: no se re-editaron o pertenecen a empresas actualmente desaparecidas o con ya escasa incidencia en el mercado editorial (por mencionar algunas, Julio Korn, Editorial Argentina de Música, Antigua Casa Núñez o Diego Gracia y Compañía, como se llamó en los primeros tiempos). Unas pocas piezas, realmente pocas al punto que podrían casi enumerarse de memoria, son frecuentadas y existen en el circuito comercial, pudiéndose conseguir tanto partitura como grabaciones.

Veamos un poco más en detalle los casos patrimoniales contenidos en *El árbol del olvido*. Junto a *Norteña*, una de las poquísimas obras de Jorge Gómez Crespo que salieron de una imprenta y que fue muy difundida a causa de la intervención artística del español Andrés Segovia, está en el disco su *Triste*, obra que hasta el momento, permanece inédita.<sup>10</sup> Con un catálogo dedicado 100% a la guitarra, Gómez Crespo publicó en vida solamente su *Norteña*, quedando el grueso de su producción –salvo *Pampeana*, *Canción de cuna*, *Criolla* y *Milongueos*, que tuvieron una edición póstuma, en posesión de su esposa María Herminia Antola. Pero insisto, en manuscritos. Fallecida ella, también notable guitarrista y maestra de varios renombrados intérpretes actuales, el fondo documental Gómez

---

<sup>9</sup> Firmado por diecinueve investigadores y musicólogos de diferentes países latinoamericanos, el documento está ampliamente publicado en internet, en español y en portugués. Está fechado el 24 de enero de 1999, en Curitiba, Brasil.

<sup>10</sup> *Norteña* de Gómez Crespo y otras obras de Anido y Luna han sido estudiadas en la tesis de posgrado *El imaginario norteño en la guitarra académica argentina durante la primera mitad del siglo XX*, defendida en 2009 por Ricardo Jeckel ante la Universidad Nacional de Cuyo.

Crespo continúa en manos privadas, aunque ya no familiares. Se desconocen, casi generalizadamente, las varias decenas de transcripciones de obras de otros compositores que Nelly Menotti afirma hizo Gómez Crespo y que Antola habría guardado con gran prolijidad.<sup>11</sup>

Veamos otro caso, el del riojano Adolfo Victoriano Luna, que vivió entre 1889 y 1971. Estamos aquí ante un guitarrista-compositor ciertamente prolífico, cuya obra para guitarra se editó y circuló hasta aproximadamente la década de 1960, pero que no fue re-editada –las editoriales que le publicaron ya no existen– y en general, no se conoce. Salvo por el anterior disco de Moldavsky, dedicado íntegramente a él (*Luna celeste y blanca* se llama ese disco), y algunos otros escasos intérpretes que la han abordado, puede decirse que en la actualidad es una producción que circula muy escasamente, aunque las partituras publicadas están disponibles, muchas, en bibliotecas y archivos con acceso a los especialistas. Sus partituras inéditas, sobre todo para otros instrumentos o para conjuntos de cámara, se conservan en el Museo Folklórico de la ciudad de La Rioja, no siendo hasta el momento –hasta donde tengo noticias– motivo de interés musicológico. Visité en 2012 ese Museo, encontrándolo en refacciones por lo cual el Archivo-Biblioteca estaba funcionando en una dependencia, en condiciones no muy buenas para la conservación de los materiales. De más está decir que, por más buena voluntad, no pudieron ofrecerme un listado del contenido de las varias cajas de cartón que alojan las piezas inéditas de Adolfo Luna, aunque sí me mostraron los materiales y permitieron observara las músicas. Sin embargo, en materia de piezas para guitarra sola, este sería un caso diferente al del inconseguible Gómez Crespo, puesto que partituras se consiguen, pero no hay demasiados intérpretes decididos a abordarlas. Destaco entonces que las dos obras de Luna presentes en *El árbol del olvido* (*Scherzo y Procesión de los Allis*), publicadas en su momento por Antigua Casa Núñez, no están contenidas en el anterior disco de nuestro intérprete.

El caso de María Luisa Anido no es muy diferente a los anteriores, en los desbalances que se producen entre acceso a partituras y puesta en valor. Su archivo personal está repartido en archivos privados, de sus discípulos, ubicados en las ciudades de San Juan y Buenos Aires.<sup>12</sup> En el disco, la

<sup>11</sup> Menotti, Nelly. “Jorge Gómez Crespo”. Folleto que acompaña al CD *Víctor Villadangos y Sergio Moldavsky interpretan a Gómez Crespo*. Buenos Aires: los intérpretes, 1997.

<sup>12</sup> El grueso del Archivo Anido se encuentra en posesión de Omar Buschiazzo, reputado profesor titular de la cátedra de guitarra en la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan, ya retirado. El guitarrista, dilecto alumno de la guitarrista moronense, grabó la obra integral de Anido, en un disco denominado *Homenaje a María Luisa Anido en el Centenario de su nacimiento* (Buenos Aires: Pretal, 2008).

encontraremos representada en tres obras originales y también a través de las transcripciones para guitarra que ella hizo de la *Milonga del árbol*, de Alberto Williams, y de los *Aires criollos N° 1 y 2*, de Julián Aguirre, que se publicaron por Ricordi Americana.

Hay que considerar estos caminos transversales que tuvo la circulación del repertorio del nacionalismo musical argentino durante la primera mitad del siglo XX. La guitarra, que apareció como un instrumento si se quiere vedado para los nacionalistas de la llamada Generación del 80, tuvo su momento de gloria, varias décadas después, hacia los años 40 y 50, del siglo pasado y durante la segunda mitad del siglo XX. Para entonces, la legitimación como instrumento ‘digno’ de ser escuchado en las salas de conciertos llegó, como final de un proceso multi-causal, en el que no poco tuvo que ver la incidencia en el medio local de varios guitarristas españoles que circularon o se radicaron en Argentina.

Volviendo a María Luisa Anido, su obra ha ido en franco crecimiento en lo que hace a la puesta en valor, desde hace aproximadamente un lustro, a raíz de conmemorarse en 2007 el centenario de su nacimiento.<sup>13</sup> Aunque una buena parte de su patrimonio tangible está inédito y en manos privadas, bueno es reconocer que se ofrecen las partituras a alumnos y guitarristas jóvenes, que se promueve su interpretación incluyéndolas en programaciones de concursos, de seminarios y de instituciones educativas, aunque faltan todavía ediciones críticas bajo el cuidado de personas conocedoras de la guitarra y a la vez, con serio criterio musicológico. En este sentido, vuelvo al documento de Curitiba, 1999, ya mencionado y cito lo que expresa en su octavo punto:

“Es fundamental insistir en la formación de la opinión pública, a través de la concientización y movilización de la comunidad en relación a la importancia de la preservación de la memoria musical, para que ella [la comunidad] pueda reclamar, junto a las autoridades constituidas, políticas efectivas en relación a la creación, mantenimiento y continuidad de las instituciones comprometidas con el patrimonio musical”.

*Bailecito* de Carlos Guastavino y *Canción del carretero* de Carlos López Buchardo, en sus versiones de guitarra, son en este disco dos presencias fuertes, por la representatividad que sus autores alcanzaron en el devenir histórico musical de la Argentina. Ambas piezas además, son obras canónicas del nacionalismo argentino, por reunir esos rasgos definatorios

---

<sup>13</sup> Parte de ese crecimiento se debe a la existencia de una Asociación María Luisa Anido, entidad sin fines de lucro dedicada a la difusión de su actividad artística. Desde ella, se organizaron varios Certámenes Internacionales de Guitarra, desde 2007, en los que han tenido participación central la guitarrista y cantante Cristina Cid y el propio Sergio Moldavsky.



que permiten al oyente la identificación inmediata dentro de esa estética. De Honorio Siccardi, un italiano que se radicó en Dolores, provincia de Buenos Aires, y que integró la primera vanguardia musical argentina nucleada en torno al Grupo Renovación, se ha puesto en valor su *Estilo*, original para piano. La transcripción es de otro dolorense, muy afamado en el ambiente de la guitarra argentina de mediados del siglo XX, como lo fue Abel Fleury.<sup>14</sup> De estas tres obras, salvo *Bailecito*, ampliamente difundido y muchas veces reeditado, el intérprete ha contado para la grabación con sendos manuscritos de los transcriptores: el de María Luisa Anido de la *Canción del carretero*, que Sergio ha arreglado para guitarra sola porque en realidad ella lo hizo para canto y guitarra, y el de Fleury del *Estilo*, publicado pero no disponible, procedentes de sendos archivos privados.

### Sobre la estética de referencia

El segundo punto de la presentación refiere a la tendencia estética que es realmente mayoritaria en la guitarra clásica argentina, que es la corriente del llamado ‘nacionalismo musical argentino’. La guitarra misma, empleada como instrumento protagonista en la música clásica argentina, sugiere en primera instancia, la adhesión a esa estética. La guitarra, que en el siglo XIX había sido asociada en forma denigrante al gaucho considerado un ‘otro’, pasó hacia fines del XIX comienzos del siglo XX, como bien lo señala Melanie Plesch, a considerarse el instrumento emblemático de la argentinidad.<sup>15</sup>

Este punto es importante, a mi modo de ver, porque reflexionar en época de ‘bicentenarios’ sobre algunos procesos históricos que se originaron en torno a los ‘centenarios’, en términos de ‘hitos’ simbólicamente productivos de evocación, balance y proyección, puede ser un aporte válido para una historia socio-cultural de la música de y en Argentina. Resulta sugerente para afinar estas ideas, que encuentran inmediato correlato en el campo musical, la lectura del libro dirigido por Graciana Vázquez Villanueva, que se titula *Memorias del Bicentenario: Discursos e ideologías*.<sup>16</sup>

También influye en esta concepción (que intenta muy brevemente acercar alguna clase de ‘desnaturalización’ de ideas muy fijadas en el

<sup>14</sup> Sobre la obra de Abel Fleury versa la tesis de posgrado de Oscar Olmello, defendida ante la Universidad Nacional de Cuyo.

<sup>15</sup> Plesch, Melanie. “La silenciosa guitarra de la barbarie: aspectos de la representación del Otro en la cultura argentina del siglo XIX”, *Música e Investigación 4*. Buenos Aires: INM, 1999: 57-80.

<sup>16</sup> Vázquez Villanueva, Graciana (dir). *Memorias del Bicentenario: Discursos e ideologías*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2010: 8.

sentido común a lo largo del siglo XX), un texto clásico, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, de Eric Hobsbawm, el historiador británico, cuando nos dice respecto de los procesos de identificación que

“[...] no podemos dar por sentado que para la mayoría de las personas la identificación nacional –cuando existe– excluya al resto de identificaciones que constituyen el ser social o es siempre superior a ellas. Por el contrario, *se combina siempre con identificaciones de otra clase*, incluso cuando se opina que es superior a ellas”.<sup>17</sup>

Hubo entonces, en el ‘nacionalismo musical argentino’ aplicado a la guitarra, unas primeras identificaciones de diverso signo, que se fueron de a poco delineando hacia una progresiva identificación ‘nacional’. Las políticas musicales, como en muchas otras circunstancias, colaboraron, nada ingenuamente, con dicha construcción, abarcativa y con afán homogeneizante. Por ejemplo, poco encontraríamos de local en la *Canción del Carretero*, de 1925, salvo la poesía gauchesca que presenta a un carretero triste, que avanza en la soledad de la pampa, por su camino, abandonado por su amada. La música es romántica, deudora del lied decimonónico, pero la caracterización de esta canción como ‘argentina’ ya no es puesta en tela de juicio a esta altura, toda vez que su autor la presentó como tal, la recepción crítica en la prensa la refrendó y el público finalmente, la aceptó.

Distinto es el caso cuando la rítmica elegida para las obras se refleja claramente en el transcurrir mismo de la música y en el título asignado a las obras. Así, *Gato Santiagueño*, *Vidala*, *Bailecito*, *Zamba de la tardecita*, *Milonga del árbol*, son títulos bastante precisos que ya desde antes que suene la obra, parecen acompañar la métrica de esas danzas argentinas. En muchos casos, se recurre asimismo a golpes de tambora o a rasgueos que refuerzan el aspecto rítmico.

El uso de términos como ‘aire criollo’, ‘campero’, ‘serrano’, son claras sugerencias de la ambientación argentina que se les quiere dar a las piezas. Términos regionales o específicos como ‘guaguas’, ‘Allis’, dan cuenta de una intención programática mucho más precisa en algunas de las composiciones del disco. Alusiones a regiones del país como ‘santiagueño’, ‘norteña’, ‘pampeano’, o al país mismo (“De mi tierra”), refuerzan el carácter local, el énfasis puesto en querer reflejar de alguna manera la propia territorialidad.

---

<sup>17</sup> Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica, 1998: 20. El énfasis es propio.

## Colofón

Finalmente, un tema interesante de destacar en el repertorio guitarrístico nacionalista es que llega algo desfasado temporalmente a la escena de toda esa inmensa ‘red’ nacionalista conformada en torno a la época de los Centenarios. Dicha escena, asentada sobre un tejido institucional que incluyó al Conservatorio Nacional de Música y Declamación, la Sociedad Nacional de Música y la sección Música del Consejo Nacional de Educación, favoreció la formación y la consolidación de la tendencia estética nacionalista. Señalo entonces la recepción misma que se obró dentro de ese repertorio de obras nacionalistas anteriores, ya consagradas. Me refiero al mecanismo de la transcripción y al de la cita. Así como en *Norteña*, de 1940, Gómez Crespo cita el *Triste N° 4* de Aguirre, de 1897, original para piano, la transcripción (o adaptación) a la guitarra de obras nacionalistas, sea vocales o para piano, (tal el caso de los *Aires criollos* de Aguirre o de la *Canción del carretero* de López Buchardo, por mencionar las que aludo en esta presentación) colaboró en favor de una suerte de ‘efecto multiplicador’ del repertorio. Hacia mediados del siglo XX, la transcripción, precisamente, parece haber coadyuvado casi de manera intrínseca a esa voluntad de mayor propagación de las obras.

\* \* \*

**Silvina Luz Mansilla** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Musicóloga graduada de la Universidad Católica Argentina y Profesora Nacional de Piano, por el Conservatorio Nacional “Carlos López Buchardo”. Es investigadora del Instituto Nacional de Musicología y Profesora Titular Ordinaria en el Departamento de Artes Musicales de la UNA. Ha dirigido equipos de investigación, tesis y becarios en la UBA, el FNA y la UNA, e integrado proyectos de la UNSJ. Es Prof. Adjunta en la UBA, actualmente en uso de licencia. Regularmente presenta trabajos en congresos y es requerida como jurado e integrante de Comités Evaluadores. Autora de varios libros, tres de ellos dedicados a Guastavino, coordinó volúmenes colectivos y editó publicaciones periódicas. Docente de posgrado en la UNCUYO, es miembro de la Sociedad Internacional de Musicología y de la Asociación Argentina de Musicología, institución cuya mesa directiva preside en el período 2015-2016.

\* \* \*