

REVISTA

ISSN 1515-050x



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"

Roberto Buffo - Silvia Glocer - Arletí Molerio Rosa - Julián Mosca -
Marcelo Rebuffi - Carmelo Saitta - Juan María Veniard - Ricardo Salton -
Pablo Kohan



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTA MARÍA 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

Decano. Lic. Ezequiel Pazos

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CARLOS VEGA

DIRECTOR

Dr. Pablo Cetta

EDITORES

Dra. Susana Antón Priasco y Dr. Julián Mosca

COMITÉ 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. Antonio Formaro (Universidad Católica Argentina), Lic. Héctor Goyena (Instituto Nacional de Musicología), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Universidad Católica Argentina).

DISEÑO: Mariela Tzeiman //

MAGEN DE TAPA: Folio del manuscrito IIMCV Cusco 157, Archivo de Música Colonial Americana del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires".

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

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 1107AFG Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 E-mail: iimcv@uca.edu.ar

www.iimcv.org

■ LA PROBLEMÁTICA DEL NACIONALISMO MUSICAL ARGENTINO

ROBERTO BUFFO

Universidad Nacional de Tucumán

RESUMEN

En primer lugar, este trabajo de revisión musicológica e historiográfica aborda la problemática del nacionalismo en música en general y a partir de tal discusión, el movimiento nacionalista musical argentino en particular. Presenta las ideas de “nación” y “nacionalismo” y sus concepciones naturalista y determinista, y luego desarrolla la circunstancia histórica y socio-política del nacionalismo argentino. El concepto de “nacionalismo musical” es elaborado en base a las consideraciones emanadas de las teorías dalhausiana y tópica para entonces abordar el mismo circunscripto al contexto argentino, analizando dos obras señeras: la pieza para piano *El rancho abandonado* de Alberto Williams y la ópera *Pampa* de Arturo Berutti. Finalmente lista los factores históricos y las características musicales del movimiento nacionalista argentino.

Palabras clave: nacionalismo, nacionalismo musical, teorías, Argentina.

THE ISSUE OF ARGENTINE MUSICAL NATIONALISM.

ABSTRACT

Firstly, this review paper approaches the issue of nationalism in music and the Argentine musical movement called Nationalism. It presents the ideas of "nation" and "nationalism" and their naturalistic and deterministic conceptions. Then, it develops the historical and socio-political circumstances of the Argentine nationalism. The concept of "musical nationalism" is elaborated based on the Dalhausian and topic theories, to then circumscribe it to the Argentine context based on the analysis of two key works: Alberto Williams' piano piece *El rancho abandonado* and Arturo Berutti's opera *Pampa*. Finally, it lists the historical factors and musical characteristics of the Argentine nationalism.

Keywords: nationalism, musical nationalism, theories, Argentina.



Concepto de Nacionalismo

Intrínsecamente ligado al concepto de "nación" y su proceso constructivo, se encuentra el fenómeno del "nacionalismo". Ya sea que se lo defina como una ideología, una doctrina, una teoría política, un principio, un movimiento o aún un sentimiento, se coincide en que el nacionalismo ha tenido y tiene un fuerte poder apelativo psicológico y emotivo y está fuertemente ligado al sentido de pertenencia e identidad. De acuerdo a la teoría de Ernest Gellner (1925-1995), el nacionalismo extrae su simbolismo de una entidad esencializada e idealizada denominada el *volke* o *volkestrum* al cual pretende defender, proteger, revivir o rescatar. El *volke*, que puede ser definido como "la condición de ser" de una nación en el sentido cultural de "ser un pueblo", surge en Alemania durante la resistencia frente a la hegemonía francesa en tiempos de Napoleón.¹

Teorías: Naturalismo versus Determinismo

El nacionalismo romántico, también llamado "natural", "orgánico" o "de la identidad", es una concepción filosófica en la cual el Estado deriva su legitimidad política como

¹ Véase Plesch, M. 2008: 59

consecuencia orgánica de la unidad de los individuos que gobierna. Esto incluye, dependiendo de la manera particular de cada práctica, factores como la lengua, la raza, la religión y las costumbres de la “nación”, tomando el concepto en su sentido primario de “conjunto de personas ‘nacidas’ dentro de la misma cultura”. Dicha forma de nacionalismo surgió como reacción a la hegemonía dinástica o imperial que proclamaba la legitimidad de un Estado de origen divino, como era por ejemplo el caso de los Luises franceses. Desde sus comienzos en el final del siglo XVIII, este “nacionalismo natural” se basó en la existencia de una cultura étnica histórica, en armonía con el ideal romántico. El concepto de un patrimonio cultural heredado de un origen común pasó rápidamente a ocupar un papel central en la siguiente cuestión romántica: ¿Es una nación unida porque proviene de la misma fuente genética, es decir unida por su raza, o es suficiente la participación en la naturaleza orgánica de la cultura *folke*? Esta problemática está en el centro de disputas que han continuado hasta la actualidad.²

Uno de los principales ideólogos del nacionalismo natural fue Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), quien en 1806 expresó en su célebre discurso *A la nación alemana*:

“Las primeras, originarias y realmente naturales fronteras de los estados son indudablemente las fronteras internas. Aquéllos que hablan el mismo idioma son unidos entre sí por una multitud de lazos invisibles por la misma naturaleza, mucho antes de la aparición de cualquier arte humano; se entienden entre ellos, permanecen juntos y son por su misma naturaleza un foco único e inseparable”.³

A partir de 1980, las ideas del nacionalismo romántico comenzaron a ser severamente cuestionadas. La supuesta “condición natural de la nación” es rechazada en favor de postular su carácter determinista de “construcción histórica”. Autores como Benedict Anderson (n. 1936), Eric Hobsbawm (1917-2012) y el mencionado Gellner han sido los pioneros de este movimiento revisionista y anti-esencialista. Desde tal perspectiva, actualmente se sostiene que la “nacionalidad” no es un atributo inherente a la condición humana y que las naciones no son entidades sociales primarias e invariables; por el contrario, se considera que la idea de “nación” tiene especificidad histórica. Las naciones se construyen o imaginan “desde arriba”, esto es, desde aquellos sectores que detentan el poder o pretenden hacerlo, y no “desde abajo” como postula la visión idealista romántica. En realidad, como lo indica Hobsbawm, las masas populares son las últimas

² Ayrton Almazan, J.M., 2004: 190.

³ *Ibid.* p. 191.

en ser afectadas por el surgimiento de la "conciencia nacional". La construcción discursiva de una nación requiere de la creación de valores simbólicos que la sostengan. Desde este punto de vista, la música, capaz de expresar sentimientos de afirmación colectiva, ocupa un lugar destacado en el conjunto de estos valores.⁴

Tomando entonces elementos de una o varias culturas "bajas", preexistentes, heterogéneas, tradicionales y de transmisión oral, el nacionalismo inventa una cultura "alta", homogénea, letrada y transmitida por especialistas. Los elementos de la cultura folclórica antigua, una vez pasado el proceso de selección y estilización, son modificados sustancialmente cuando no radicalmente transformados. La cultura resultante es impuesta sobre la sociedad, reemplazando y obstruyendo otros fenómenos culturales heterogéneos y tradicionales, y funcionando como un elemento de cohesión entre los individuos anónimos, impersonales y atomizados, característicos de los estados-naciones modernos.⁵

El Nacionalismo en la Argentina

La teoría determinística de Gellner, Anderson y Hobsbawm se puede aplicar en el análisis del fenómeno nacionalista argentino. En efecto, la segunda mitad del siglo XIX se considera el período histórico durante el cual la Argentina fue "inventada" o "imaginada" como un ejemplo claro de la relación existente entre el ingreso a la Modernidad y la construcción de la idea de "nación". El país se institucionalizó y la sociedad pasó de un *modus operandi* localizado y tradicional a una identidad internacional sostenida por una cultura letrada a su vez transmitida a través de un recientemente desarrollado sistema de escolaridad pública. Se adoptó un *volk* idealizado alrededor de la figura del *gaucho* que garantizaba la coherencia cultural, permitiendo la conformación del ideario argentino. Así, el gaucho prestó su cuerpo y su vida en las luchas por la independencia, su trabajo en la estancia, su voz para la literatura gauchesca y su canto, danza e instrumento emblemático, la guitarra, para la construcción de la música nacional. Hasta ese momento había sido, después del indio, el "Otro" por excelencia, portador de la barbarie denostada por Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888). Pero entonces fue rescatado y metamorfoseado como la esencia de la argentinidad en peligro frente al fenómeno inmigratorio. La construcción de este "gaucho mítico" implicaba obviamente un considerable grado de idealización y fantasía, hecho que parece ser común en la fabricación de los llamados "tipos nacionales", pero que en el caso argentino presenta la particularidad de haber sido realizada a la manera de imagen invertida del inmigrante. Los males traídos al país por el proceso de modernización eran en consecuencia depositados en un nuevo "Otro", el inmigrante, quien era visto como el nuevo epítome de

⁴ Plesch, M., 2008: 59

⁵ *Ibid.* p. 60.

la barbarie y considerado el responsable de la incoherencia cultural, la corrupción del idioma y la irremediable pérdida de los valores tradicionales.⁶

En el *Facundo*, Sarmiento construye una “pampa imaginaria” que en verdad nunca había visto. Siguiendo los lineamientos románticos, la caracteriza como una llanura infinita, un vacío. Dicho vacío no es solo de habitantes sino también de sentido, de civilización, un espacio donde no hay lazo social. Y si no hay lazo social es porque la única sociabilidad que exhibe es la de la pulpería, que a la vez no es *res publica* y por lo tanto no cuenta como símbolo de civilización, entendida ésta como derivación de *civitas*, ciudadanía. Sarmiento bogaba porque tal vacío se llenará con la llegada de los inmigrantes, pero entonces surgió un problema impensado: si antes no había “nación” porque no había “pueblo”, ahora no la había porque los habitantes eran extranjeros. Se estableció de este modo una relación directa entre la concepción de la figura del gaucho y los efectos de la inmigración. La culminación de este proceso de valoración se evidenció en los años alrededor del Centenario de Mayo, en particular en los escritos de 1911 de Leopoldo Lugones (1874-1938) consagrando al *Martín Fierro* como “poema nacional”.⁷

La incansable laboriosidad del inmigrante y su denodada determinación por mejorar su situación económica eran descritas como un deseo insaciable por el dinero y un desembozado intento de trepar en la escala social. Peor aún, la militancia obrera y la organización sindical con la emergencia de huelgas y otras formas de protesta social eran consideradas importaciones espuria que podían corromper al, hasta entonces, “honesto trabajador argentino”. El gaucho, cuyo modo de vida había virtualmente desaparecido como resultado de los cambios en la estructura productiva del país, no representaba ya un peligro para la sociedad, a diferencia de lo que ocurría en el siglo XVIII y primera mitad del XIX. Su cultura podía entonces ser apropiada e idealizada como el “ser argentino” pues ya no representaba una amenaza o riesgo dentro del orden establecido.⁸

La centralidad que tienen tanto el gaucho como la pampa en la conformación de un “imaginario colectivo nacional argentino” fue señalada por Adolfo Bioy Casares (1914-1999) en su breve ensayo de 1970 *Memoria sobre la pampa y los gauchos*. Al comienzo del mismo, el autor lanza una observación polémica: “cuando yo era chico, no había gauchos”. A partir de allí intenta reconstruir por un lado la existencia real del gaucho, y por el otro, su configuración simbólica o mítica. Esta primera aseveración de Bioy Casares resulta clave pues deja entrever que el gaucho es una construcción simbólica posterior a su existencia real. Así, su “idealizada figura”, tal como es concebida a partir de

⁶ *Ibid.* pp. 60, 61, 63, 64.

⁷ Fernandez Walker, A., 2013: 109 – 110.

⁸ Plesch, M., 2008: 65.

1910, aparece a posteriori de su "desaparición", mejor dicho, de su transformación en mano de obra salariada: pasa de la estigmatización a la sublimación.⁹

Bioy Casares da cuenta de ello:

"En argentinos de diversas generaciones, el gaucho ha suscitado sentimientos dispares, pero tanto se afianzó el personaje no solo en el cariño sino en el respeto de todos, que hoy recordamos con algún escándalo el desfavor que padeció en otras épocas. Tal vez más correcto sería escribir 'con algún escándalo y con algún peligro' ya que a un estudioso que aventuró en cierta revista ilustrada durante el gobierno de Farrell o el de Ramírez unas disquisiciones que se reputaron desacato a los gauchos, quisieron meterlo preso".¹⁰

20

Pese a todo lo discutido anteriormente en base a la teoría determinística, la visión romántica de la idea de nacionalismo no puede dejarse de lado en lo que respecta al caso argentino. Los comienzos del siglo XX representaron un punto de inflexión en la historia intelectual argentina. Esos años fueron testigos de la emergencia de un movimiento cultural opuesto al positivismo de la Generación del 80 y del PAN de Julio Argentino Roca (1843-1914) que dominó la política argentina de 1880 a 1914. Sus promotores consideraban inaceptable el "excesivo cosmopolitismo" de la sociedad argentina. Estos nacionalistas culturales formaban un heterogéneo grupo de jóvenes intelectuales basados en Buenos Aires. Provenientes en su mayoría de encumbradas familias de provincia, compartían de todos modos la creencia de los integrantes de la Generación del 80 para quienes las influencias extranjeras y la creciente ola inmigratoria representaban una amenaza para la nación. Alarmados por el peligro de desaparición de la "personalidad argentina", promovieron la defensa de las "auténticas tradiciones culturales".¹¹

Apuntaron entonces sus armas contra el positivismo de fines del siglo XIX, tan caro a la Generación del 80, considerándolo "utilitario, materialista y ajeno al verdadero carácter argentino". En las palabras de Manuel Gálvez (1882-1962), uno de los líderes del

⁹ Fernandez Walker, A. 2013: 107 – 108.

¹⁰ Bioy Casares, A., 1986: 29

¹¹ Delaney, J.H., 2002: 625.

movimiento, su generación “estaba comprometida con la heroica lucha contra la atmósfera de materialismo, escepticismo y cosmopolitismo que despreciaba los valores intelectuales y espirituales argentinos”. El reflejo político de tal movimiento fue una reacción conservadora a la inmigración masiva y el activismo obrero, que cuajó en la ultra-católica Liga Patriótica Argentina y el movimiento nacionalista de fines de los años 20 cuyos líderes participaron en el golpe militar de 1930 que derrocó a Hipólito Yrigoyen (1852-1933). Los nacionalistas culturales argentinos se vieron a sí mismos como adalides de un idealismo que culpaba al positivismo de la disolución putativa de la cultura nacional. Esta devoción por lo que ellos definían como “nacionalismo cultural argentino”, profundamente enraizado en la historia, se relaciona sin dudas con la tradición romántica germana de comienzos del siglo XIX y la idea del *volk*.¹²

Central a estas ideas fue la obra de 1909 *La restauración nacionalista* de Ricardo Rojas (1882-1957). Concebida como un estudio del currículo europeizante de las escuelas argentinas para cuya realización recibió un subsidio estatal, se convirtió en realidad en un encendido manifiesto del movimiento nacionalista. En su crítica del sistema educativo argentino, Rojas argumentaba que la raíz de sus problemas era mucho más profunda que “simplemente pobre pedagogía”. La verdadera razón de los inconvenientes del sistema era la intrínseca incoherencia e inmadurez del “alma argentina”. Según Rojas, esta carencia de una personalidad definida había llevado a la adopción de una ecléctica mezcla de métodos educacionales extranjeros que nada tenían que ver con la realidad argentina. La diferencia fundamental entre las viejas naciones europeas y las jóvenes naciones latinoamericanas residía en el hecho de que aquéllas habían “existido espiritualmente” antes de haberse constituido como entidades políticas. La unidad étnica, cultural y espiritual de las nacionalidades europeas se reflejaban en un “núcleo espiritual” que se había formado “como consecuencia de una raza homogénea enraizada en el pasado remoto”. Por el contrario en Argentina, dicha “raza” estaba todavía en formación, y dicho proceso formativo había sido demorado por la excesiva heterogeneidad de la sociedad argentina debido a la masiva inmigración. Bregando por una “restauración educativa”, Rojas conminaba al gobierno a “imprimir un carácter nacionalista al sistema educativo argentino”, enfatizando la historia y literatura argentinas.¹³

Mientras la Generación del 80, incluso aceptando el “carácter distintivo” de la sociedad argentina y consecuentemente un tibio nacionalismo, había asumido o al menos esperado que la Argentina llegara a parecerse a las ricas naciones democráticas europeas, Rojas rechazaba con vehemencia ese camino y criticaba duramente a los intelectuales cuentistas por haber adoptado tal postura. Basándose en el ideario romántico de que una nación debe poseer una personalidad distintiva, reclamó que la emergente Nación Argentina se desarrollase de acuerdo a sus particulares características y siguiendo su

¹² *Ibid.* p. 626

¹³ *Ibid.* p. 629 – 631

propio destino, resultante de la singular mixtura de las razas indígenas y europeas fusionadas para constituir “una nueva identidad racial”.¹⁴

Manuel Gálvez estaba menos interesado en el desarrollo de teorías sobre la nación y su formación y más en la descripción y promoción de las cualidades que, según su entendimiento, definían el “carácter nacional argentino”. Manteniendo de todas maneras el ideal romántico de nacionalidad, Gálvez consideraba a las naciones como entidades únicas que poseían personalidades y destinos distintivos. Lengua y religión constituían las piedras angulares de este carácter colectivo. Central a sus ideas era la convicción de que los latinoamericanos, herederos de la tradición católica latina, o sea española e italiana, nada tenían que ver con las naciones protestantes del norte de Europa. El ansia materialista y el culto por el dinero de las segundas, asociados a un espíritu seco e intolerante, se contraponían a la generosidad y magnanimidad del misticismo de las primeras, de manera tal que la “raza argentina” resultaba de la mixtura de las culturas indígenas y latinas, principal y específicamente la española, y no de las “europeas” en general. Convencido de la crisis de la “raza latina” en Europa, Gálvez sostenía que la gran misión histórica argentina era el dar a la misma un nuevo comienzo. Como la tierra de la “nueva energía”, la Argentina debía llevar adelante “el ideal y la virtud latinas”.¹⁵

Consideraciones sobre el Nacionalismo Musical

Definiciones

Toda reflexión sobre el concepto de nacionalismo musical debe partir de la dimensión histórica del mismo. Una definición característica es la provista por William Apel en la versión 1969 de *Harvard Dictionary of Music*:

“El Nacionalismo es un movimiento de fines del siglo XIX y aún vigente hoy que se caracteriza por un fuerte énfasis en los elementos y recursos nacionales de la música. Está basado en la idea de que el compositor debe hacer de su obra la expresión de los rasgos nacionales y raciales, principalmente tomando como elemento de inspiración las melodías folklóricas y ritmos de danza de su país y

¹⁴ *Ibid.* p. 632.

¹⁵ *Ibid.* pp. 632 – 633.

eligiendo escenas de la historia o la vida nacionales como tema para sus óperas y poemas sinfónicos”.¹⁶

Según Apel, el movimiento adquirió relevancia fundamentalmente entre las naciones europeas “periféricas” como respuesta a la hegemonía alemana, y en menor medida, a aquéllas de Francia e Italia. Comenzó en Rusia y Europa Oriental desde donde se difundió a Escandinavia, Inglaterra, España y el Nuevo Mundo. Los compositores en esos países encontraron ventajoso el empleo del folclore nativo a fin de ganar reconocimiento internacional generalizado de sus obras. Otra era la situación de los creadores de los países “centrales” que no necesitaban echar mano de dichos recursos y consecuentemente produjeron “música universal” que satisfacía a cualquier audiencia.¹⁷

Las objeciones a esta definición son evidentes. La idea de Alemania como un “planeta dominante” alrededor del cual giran las “naciones periféricas” como satélites se debe entender casi incongruentemente dentro del contexto del nacionalismo germánico de fines del siglo XIX, movimiento que de hecho sostuvo la idea de la supremacía de la cultura alemana como un dogmatismo historiográfico central. Así, el nacionalismo se expandía de manera determinística de una región a otra sin considerar la confluencia de factores dinámicos internos que predispusieran a los músicos de cada país a articular un punto de vista sociocultural específico. En consecuencia, la definición falla por carecer de un contexto teórico sólido al negar el significado simbólico de los elementos culturales “intrínsecos” de dicho “nacionalismo”.¹⁸

En el ámbito argentino se encuentran definiciones similares. Así, Carlos Vega (1898-1966), luego de repasar las trayectorias europea y americana de los nacionalismos musicales, señala que “el nacionalismo aspira a expresar en el plano más elevado de las artes y las letras el espíritu del grupo o los grupos nacionales”, si bien admite el empleo de “las técnicas universales” mientras “se busca en el folclore los elementos caracterizadores”.¹⁹ Para Roberto García Morillo (1911-2003) “el nacionalismo está basado en la estilización del folclore vernáculo”²⁰, mientras que para Mario García Acevedo (1926-2013) es “el transparentar, consciente e intencionadamente, las configuraciones rítmicas, armónico-cadenciales y tímbrico-coloristas asociadas con la expresión del canto étnico y tradicional que caracteriza a un pueblo”.²¹

¹⁶ Apel, W., 1969: 564 – 565.

¹⁷ Schwartz-Kates, D., 1997: 2

¹⁸ *Ibid.* pp. 3 – 4.

¹⁹ Vega, C., 1981:15.

²⁰ García Morillo, R., 1984:101

²¹ García Acevedo, M., 1961: 40.

Subyacen en estas definiciones la idea de la inferioridad de los músicos populares, que deben ser llevados a un “plano más elevado” o ser “estilizados”, y la noción de la existencia a priori de técnicas musicales “universales”. Resulta entonces evidente que, aunque la definición tradicional de nacionalismo en música no lo explicita, haría falta algo más que incorporar giros musicales del folclore para producir una obra “nacional”.²²

Teoría Dalhausiana

24

En la imperiosa búsqueda de soluciones teóricas alternativas y la necesidad de revisar la visión tradicional del concepto, el estudio *Música y Nacionalismo* de Carl Dalhaus (1928-1989) constituye un punto de inflexión fundamental. Dalhaus hace una prístina distinción entre el concepto de nacionalismo musical como la auténtica conciencia y expresión del potencial creativo de una nación y las manifestaciones superficiales y circunstanciales de un “estilo nacional” como el agregado de rasgos técnicos resultantes de condiciones “locales” que pueden ocurrir sin tener en cuenta el contexto histórico o la intención ideológica. Afirma que el nacionalismo no se define por la tangible aparición de “hechos musicales” carentes de contexto sino que está esencialmente condicionado por los valores y creencias que la gente de una nación usa para identificarse musicalmente como forma de verdad estética.²³

Un aporte esencial del trabajo de Dalhaus es haber explicitado la falacia que, según la historiografía dominante, el lenguaje musical académico europeo “universal” corresponde, como se mencionó, a las músicas de Alemania, Francia e Italia. En los tratados tradicionales de historia de la música, la producción de los países de la periferia europea y desde luego la de Latinoamérica son mencionadas únicamente bajo el acápite de “escuelas nacionales”. De acuerdo a este paradigma, los países centrales tendrían “música” y el resto “nacionalismo”. Es consecuente con esta tergiversación de la realidad una presunción aún más preocupante por la cual la “universalidad” sería prerrogativa de las “naciones centrales”. Ocurre entonces que, al deconstruir la oposición nacional/universal destacando el hecho de que el llamado lenguaje pan-europeo tiene claras instancias de elementos que pueden denominarse “nacionales” y, viceversa, muchos de los rasgos estilísticos de las llamadas escuelas nacionales son también parte del lenguaje supuestamente “universal”, Dalhaus da el puntapié inicial para un fructífero debate por parte de los estudiosos del nacionalismo, notablemente Malena Kuss (n. 1940) y Gerard Béhague (1937-2005) sobre Latinoamérica.²⁴

²² Plesch, M., 2008:70.

²³ Schwartz-Kates, D. 1997: 4 – 5.

²⁴ Plesch, M., 2008:71.

Además de permitir la especulación acerca del derecho de la periferia a la aspiración a la universalidad, Dalhaus propone una visión anti-esencialista de los nacionalismos musicales y subraya el “carácter constructivo” de los llamados lenguajes nacionales al afirmar que:

“...si un compositor se propone que una obra musical sea de carácter nacional y su audiencia así lo cree, es algo que el historiador debe aceptar como un hecho estético aun cuando el análisis estilístico (es decir, el intento de verificar la premisa estética en referencia a rasgos musicales) no produzca ninguna evidencia”.²⁵

En un párrafo de gran significancia por sus consecuencias ulteriores, que desafía las ideas hasta entonces aceptada respecto de los lenguajes musicales de los nacionalistas, Dalhaus afirma:

“Estéticamente es legítimo llamar a los bordones de cornamusa y las cuartas aumentadas típicamente polacas cuando aparecen en Chopin y típicamente noruegas cuando aparecen en Grieg [...] El color nacional no reside en rasgos separados, aislados, sino en el contexto en el cual se encuentran [...] Si hay un tipo de gente para quienes la música transmitida y que reconoce un cierto tipo de características como específicamente nacional a pesar de la proveniencia de las partes separadas, entonces esa gente constituye una autoridad estética”.²⁶

En síntesis, al señalar el carácter situado del supuesto lenguaje “universal” pan-europeo, mostrar que elementos técnicos claramente objetivables como las cuartas aumentadas han sido usados para evocar la idea de “lo nacional” en dos culturas aparentemente disímiles y alejadas como Polonia y Noruega, y finalmente insistir en la importancia de la voluntad del autor sumada a la comprensión de la audiencia, Dalhaus desmantela por completo la definición tradicional de nacionalismo. Surge entonces el “nacionalismo musical” ya no como una mera combinación del lenguaje académico con

²⁵ Dalhaus, C., 1980:86 – 87.

²⁶ Dalhaus, C., 1980:95.

elementos tradicionales sino como una suma entre intención y recepción. Existe sin embargo un aspecto ausente en la trascendental revisión dalhausiana en cuanto a la articulación del nacionalismo musical con el imaginario político. Además de la suma entre intención y recepción, un factor fundamental para entender la legitimidad de la expresión musical nacionalista y que resulta fundamental a la hora de entender los nacionalismos programáticos como suelen ser los latinoamericanos, es la articulación de la poética de un determinado nacionalismo musical con el proyecto concomitante de identidad nacional que está siendo construido en ese particular momento histórico.²⁷

Teoría Tópica

Posiblemente una de las derivaciones más significativas de los preceptos dalhausianos en el campo de la musicología por su efecto movilizador y generador de nuevos caminos de investigación ha sido el surgimiento de la llamada “teoría tópica” propuesta originalmente por Leonard Ratner (1916-2011) sobre la música del Clasicismo y luego extendida y desarrollada por autores como Kofi Agawu (n. 1955) y Wye Allambrok (1943-2010). Esta teoría propone la existencia de *topos* musicales (*topoi*: del griego “lugar”; plural: *topoi*), es decir, estructuras convencionales dotadas de fuertes asociaciones de sentido. Los *topoi* no deben confundirse con los afectos musicales dado que no afectan al total de una obra, sino que son acciones, fragmentos, incluso motivos en el contexto mayor de la composición. Evidentemente los *topoi* son cualidades naturales de la música inherentes a ella; consisten en convenciones culturales e históricamente situadas, hitos referenciales que solo cobran sentido dentro de su propio contexto.²⁸

Desde un punto de vista estrictamente musical, estos *topoi* pueden adoptar la forma de esquemas melódicos, rítmicos, armónicos, texturales, tímbricos o una combinación de ellos en diversos grados de abstracción, desde la enunciación directa, claramente reconocible, casi “textual”, hasta otra enmascarada, “sublimada”, que podría rotularse como “evocativa”. De hecho, esta última modalidad es la que ha predominado en el nacionalismo musical de la mayoría de los países, tomando distancia al mismo tiempo que incorpora la tradición a su discurso. Lo importante destacar es la característica de recurrencia de un *topos* que atraviesa todo el repertorio nacionalista, apareciendo ya en posición temática ya en posición descentrada. La concordancia con la idea dalhausiana de que un mismo elemento musical, es decir un mismo *topos*, pueda tener significancia de identidad en diferentes culturas, es decir en diferentes “escuelas nacionalistas” de acuerdo al contexto, es evidente. El siguiente ejemplo referido al nacionalismo musical argentino resulta paradigmático y trascendente: se ha afirmado con frecuencia que

²⁷ Plesch, M., 2008:72.

²⁸ *Ibid.* p. 83.

obras como *Campera* de Carlos López Buchardo (1881-1948) o *Jeromita Linares* de Carlos Guastavino (1912-2000) poseen una indefinible "atmósfera argentina" que no puede ser explicada de manera concreta dado que al menos en superficie no presentan ninguna referencia explícita a danzas o canciones tradicionales. Sin embargo, poseen un fuerte poder evocativo de qué constituye "lo argentino" en música. Ocurre que en ambas obras los compositores, de acuerdo a la teoría tópica, utilizan inteligentemente un conjunto apropiado de *topoi*.²⁹

El Nacionalismo Musical Argentino

Consideraciones Generales

A pesar de que el formidable movimiento migratorio que tuvo lugar hacia la Argentina en las décadas de transición entre los siglos XIX y XX fue una necesidad geopolítica esencial para el progreso del país y a la vez consecuencia de la circunstancia mundial de la época, hubo una reacción generalizada de miedo y xenofobia en las clases dominantes frente a la amenaza de perder poder político y económico en manos de los inmigrantes. La elite cultural porteña desairaba socialmente a aquéllos que habían adquirido prestigio cultural y económico; los excluía adrede de las reuniones en el antiguo Teatro Colón y los estereotipaba como vulgares, avaros, materialistas e inescrupulosos. Los voceros de los privilegios de dicha elite lamentaban la pérdida de los "viejos tiempos" en que el liderazgo de la clase alta no era cuestionado; entre ellos figuraban celebridades literarias como Miguel Cané (1851-1905) y Lucio V. Mansilla (1831-1913).³⁰

Como respuesta al desafío inmigratorio, la elite argentina volvió la vista al pasado con nostalgia buscando una manera de preservar su identidad cultural. Intentó así construir un símbolo nacional perdurable a través del cual pudiese promover los valores y creencias "auténticos". Surge entonces la figura del *gaucho* como el habitante prototipo de las pampas; la singularidad de este "gaucho mítico" permitía también distinguir a la Argentina respecto de otros países latinoamericanos y de España. El gaucho era identificado por sus nobles atributos tales como coraje, independencia, individualismo y machismo que la elite podía alabar como virtudes nacionales. En el ínterin las características ostensiblemente negativas del gaucho tales como vagancia, indolencia, salvajismo y criminalidad podían ser ignoradas porque el "gaucho histórico" ya había desaparecido. En definitiva, el simbolismo del gaucho permitía defender las "tradiciones argentinas" en la arena competitiva de los nuevos valores y estilos de vida. Por contradictorio que pudiese haber parecido el ennoblecimiento del gaucho considerando las anteriores

²⁹ *Ibid.* pp. 82, 84.

³⁰ Schwartz-Kates, D., 1997: 75, 79, 80.

medidas represivas de la elite contra él, el fenómeno se explica en la perspectiva de la “identidad” como una respuesta al cambio cultural.³¹

En consecuencia, la práctica musical por parte del gaucho, que en los escritos de la primera mitad del siglo XIX aparecía descrito como un síntoma de desidia y holgazanería, era ahora interpretada románticamente como expresión del espíritu nacional. Desde el siglo XVIII hasta ese momento la música del gaucho se consideraba triste, desentonada y bárbara, y su guitarra representada como sucia, rota y desafinada; sin embargo, al pasar el gaucho de ser la representación misma de la barbarie para convertirse en este heroico, prístino y desinteresado individuo que simbolizaba la esencia íntima de la argentinidad, sus habilidades musicales fueron idealizadas en la literatura, las artes plásticas y aun en la música académica. Un ejemplo al respecto es la figura mítica del payador Santos Vega, que no solo cantaba bien: su voz era “majestuosa”, la emitían “ondulaciones purísimas” y su ejecución en la guitarra no consistía ya en simples punteos sino en “bordoneos maestros”. La nostalgia apareció de manera más abstracta a través de la explotación del *pathos* melancólico tradicionalmente asociado con el habitante de la llanura pampeana. El gaucho era un individuo solitario y melancólico cuya vida había sido arruinada por algún episodio infortunado en un pasado nebuloso. La idea de la tristeza de su existencia se asociaba también con sus actividades musicales. De hecho, los nacionalistas, en la construcción de su retórica musical, eligieron priorizar dicho *pathos* y las imágenes de soledad, abandono y lejanía. La preeminencia de *topoi* como los del triste, la milonga y la vidalita es una consecuencia de tal postura estética. Otra característica del “uso” del gaucho es el “distanciamiento”, constante estética que también aparece en la literatura y las artes visuales.³² La literatura gauchesca no evocaba un mundo perdido sino una “realidad artificial”. Así por ejemplo las obras de Lugones y Rojas construyen una visión romantizada del gaucho tan poderosa que la mitología termina por superar con creces a la realidad. Lo mismo se aplica a la producción del nacionalismo musical argentino que no refleja con fidelidad la música criolla, sino que crea a partir de ella una nueva realidad sonora.³³

Historia

El nacionalismo musical argentino se inició a mediados de la década de 1870 con compositores a los que no se podría clasificar como nacionalistas en un sentido estricto. Estos músicos no abrazaban la causa de la música nacional de un modo integral ya que de la misma manera como componían una obra con elementos extraídos del acervo folclórico, después escribían composiciones europeizantes sin el más mínimo guiño a

³¹ *Ibid.*, pp. 83 – 85.

³² Los conceptos de “uso” y “distanciamiento” se desarrollan con mayor detalle en la página 28.

³³ Plesch, M., 2008: 66 – 68.

esencias locales. De hecho, esta circunstancia y actitud estéticas se observan también en compositores subsiguientes de mayor y confeso compromiso con el nacionalismo, como Alberto Williams (1862-1952) y Julián Aguirre (1868-1924). En términos prácticos solo sirve consignar algunos pocos nombres ya que, frente a la imposibilidad de escuchar o leer su música, el interés sobre aquellas primeras figuras resulta relativo.³⁴

El precursor del nacionalismo musical en la Argentina fue el entrerriano Saturnino Berón (1847-1898), músico militar, veterano de la Guerra del Paraguay, que dirigió diversas bandas del Ejército Nacional. Cuando el 28 de mayo de 1880 arribaron a suelo argentino los restos del general José de San Martín, Berón dirigió una banda de doscientos ejecutantes en la ceremonia de recibimiento de los mismos. Escribió los poemas sinfónicos *La Pampa* (estrenado el 4 de abril de 1878, la noche en que abrió sus puertas el primer Teatro Colón) y *Buenos Aires*, y la sinfonía *Entre Ríos*. Uno de los temas folclóricos citados en *La Pampa* es el pericón nacional. Sus obras se han extraviado y solo se conocen a través de crónicas de la época. Se conservan algunas de sus marchas militares para banda en el Museo de Luján.³⁵

Otro pionero fue Luis José Bernasconi (1845-1885), maestro de Alberto Williams, con *Nenia*, escena descriptiva para soprano y orquesta sobre el poema homónimo de Carlos Guido y Spano (1827-1918), luego editado como *Romanza sobre un aire nacional argentino* (1878). En la Exposición Universal de París de 1878, la joven Nación Argentina quiso estar presente con su música. Se presentaron allí un puñado de composiciones pertenecientes a esta primera oleada de nacionalismo musical: *La Pampa* y *El paso de los Andes* de Berón, *Nenia* de Bernasconi e *Idilio* y *La danza de las culebras* de Francisco Hargreaves (1849-1900). De este último son también dignos de mención sus *Aires nacionales argentinos* para piano, así como las obras de Juan Alais (1844-1914) para guitarra sobre canciones y danzas tradicionales argentinas.³⁶

Si bien ni el manifiesto *Orígenes del arte musical argentino* ni la célebre página *El rancho abandonado*, op. 32 N.º 4, ambas creaciones de Alberto Williams, marcaron el comienzo absoluto del nacionalismo musical argentino, también es cierto que, debido al prestigio patriarcal del compositor y la difusión de su obra, constituyeron hitos fundamentales en su desarrollo. Es entonces importante distinguir entre obras "antecedentes" y compositores "precursores" respecto de aquellas composiciones catalogadas como "iniciadoras", "icónicas" o "puntos de partida" y de autores tomados como "piedras fundamentales".³⁷

³⁴ Conde, J.L., 2012: 226.

³⁵ *Ibid.* p. 226.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Suarez Urtubey, P., 1988: 140

En la revista *Mefistófeles* de 1882, dirigida por Bernasconi, se publicaron bajo el título general de *Aires nacionales* cinco artículos del compositor sanjuanino Arturo Berutti (1862-1938). A su vez en *El mundo artístico* de 1886, Juan Pablo Lynch (1827-1902) escribió el ensayo *Música popular argentina* y el mismo año apareció en la revista *El Arte* un artículo anónimo con el título de *Cantos populares* a modo de estudio etnográfico de las expresiones sonoras del pueblo. Tres años después, en 1889, se editó la *Colección escogida de bailes populares de la República Argentina* de Luis Bonfiglio.³⁸ El trabajo *La provincia de Buenos Aires hacia la cuestión Capital de la República* de Ventura Robustiano Lynch (1850-1888), publicado en 1883, representó el hito fundacional de la etnomusicología argentina, una disciplina por entonces apenas insinuada pero que habría de tener inmediata repercusión en la creación musical de la época. La temática de estas obras musicográficas quedaba implícita en sus respectivos títulos, con excepción de la de Ventura Lynch a la que posteriores ediciones cambiaron su denominación para clarificar su contenido. Es como si al hacer la curva de 1880 se hubiese acrecentado el interés por lo nativo-musical con lo cual se aceleró la irrupción de un auténtico nacionalismo. El hecho no fue casual: al margen del pensamiento y las motivaciones políticas y socio-culturales cuentistas, fundamentales sin duda, hubo dos vertientes colaterales que empalmaban en los escritos de Berutti y Ventura Lynch, predecesores de la creación operística del propio Berutti y de la obra instrumental y vocal de Alberto Williams y Julián Aguirre: ellas eran la mistificación e idealización de la figura del gaucho y la acción a la vez realista y redentora del *Martín Fierro* de José Hernández (1834-1886).³⁹

Arturo Berutti tenía veinte años en 1882 cuando publicó sus artículos en *Mefistófeles*. Su inquietud por lo popular se puso de manifiesto anteriormente a través de la composición: una pieza para piano titulada *Recuerdos de San Juan* y *El gato*, una orquestación sobre un tema popular. Tocado por esa sensibilidad, no extraña que haya surgido en él la preocupación por teorizar sobre la música del pueblo antes de proyectar esa realidad en sus obras de madurez, fundamentalmente la ópera *Pampa* de 1897. Berutti escribió en su primer artículo de *Aires*:

“La descripción de nuestra música nacional es un asunto de gran importancia, al mismo tiempo que de difícil precisión exacta, por cuanto no habiendo sido estudiada por ninguno de los músicos aficionados argentinos no tenemos hasta la fecha punto alguno de partida en qué afianzar nuestras ideas respecto de su mérito. Sin embargo, si fijamos la atención con alguna insistencia al escuchar las

³⁸ Sin datos en la bibliografía sobre años de nacimiento y fallecimiento.

³⁹ Suarez Urtubey, P. 1988: 96

producciones de nuestros músicos naturales, es decir, genuinos de nuestras pampas y montañas, encontramos en la primera audición que el mérito artístico y riqueza de estilo no son nada comunes y que, por el contrario, se despierta en nuestro espíritu un interés muy marcado en pro de las lamentaciones y bailes originarios de nuestro pueblo. Ahora, si agregamos a este interés producido sólo por la grata impresión de tan dulces como fecundas melodías, el deseo de analizarlas musicalmente con el oído del experimentado músico, nos tendremos que detener y hacer una división de las diversas formas musicales con que se presentan y en seguida un estudio especial de cada una de ellas para poder darnos cuenta de una manera aproximada de su importancia artística, ya sea como simple análisis músico o bien como estético".⁴⁰

Se infiere indiscutiblemente que había una postura nueva respecto de cuanto se había escrito anteriormente sobre el tema. Por primera vez se asumía una actitud profesional frente al problema. Berutti era músico y quería estudiar como tal el fenómeno popular dándole una importancia que iba mucho más allá de la ensoñación diletante de los románticos. Berutti evidenciaba ya un propósito de investigación en el plano técnico, de lo cual emergería un concepto estético. El hecho mismo de sugerir la búsqueda de una estética era síntoma de que el compositor sanjuanino apuntaba ya a tiempos nuevos. En cuanto al ensayo de Ventura Lynch, sus efectos no desembocaron directamente en la creación musical como en el caso de Berutti sino que se adscribieron en la más temprana historia de la etnomusicología argentina. Lynch entregó de hecho una obra capital para la futura investigación musicológica. Con estilo sobrio, escasa adjetivación y algunas expresiones gauchescas, describía dieciséis especies coreográficas y cuatro de tipo vocal-instrumental. Al describir una danza, abordaba cada especie desde diferentes ángulos, tanto el coreográfico como el musical, para lo cual acompañaba la pauta de la melodía y la del acompañamiento de la guitarra con detalles de compás, *tempo*, tonalidades y modos de ejecución. De esta manera, los compositores disponían de un marco referencial trascendente, y Lynch, siendo él mismo músico y pintor, tenía demasiados contactos con el mundo artístico como para no sospechar que hubiese (y

⁴⁰ *Ibid.* pp. 96 – 97.

en efecto hubo) vinculaciones fecundas entre sus investigaciones de campo y la creación sonora de tendencia vernácula.⁴¹

En definitiva, al correr la década de 1880 se acumularon los ejemplos de inquietud en torno de lo popular tradicional con miras a alimentar la producción musical culta. Todo esto ocurría en momentos en que los compositores de lo que posteriormente se denominaría la Generación del 80 estaban en Europa perfeccionándose con grandes maestros en las más prestigiosas instituciones. Volver a la Argentina y encontrarse con este movimiento de ideas y realizaciones, aún a pesar de las dificultades iniciales de re inserción de cada uno de ellos, no pudo haber dado otros frutos: la convergencia de la más alta técnica compositiva europea y el espíritu de la creación sonora tradicional popular era prácticamente inevitable.⁴²

Debe mencionarse en este punto una circunstancia histórica trascendental para el desarrollo y promoción de los valores culturales argentinos: la fundación de la institución *El Ateneo* el 25 de abril de 1892 a partir de las tertulias en la casa del poeta Rafael Obligado (1851-1920). Su relevancia y notoriedad fueron tales que su constitución misma apareció anunciada en las páginas del diario *La Nación*; incluso por esos años el periódico notificaba asiduamente sobre sus actividades. *El Ateneo* estuvo desde el principio planteado como lugar de definición y resguardo de la cultura nacional. La institución nucleaba a lo más conspicuo de la elite de la época y a los más sobresalientes representantes de las letras, las artes visuales y la música. Junto con Obligado estaban los escritores Ernesto Quesada (1858-1934), Calixto Oyuela (1857-1935) y Carlos Guido y Spano, el plástico Eduardo Sívori (1847-1918) y el músico Alberto Williams. Colaboradores destacados eran Bartolomé Mitre (1821-1906), Miguel Cané, Lucio V. Mansilla, Enrique Larreta (1875-1961), Leopoldo Lugones y Eduardo Schiaffino (1858-1935).⁴³

Su fundamentación ideológica quedó clara en la alocución fundacional de Oyuela. Uno de los principales objetivos era "fomentar la instrucción clásica para no caer en el criollismo vulgar y estrecho ni en la imitación servil". Oyuela verbalizó así la cuestión de hacer más "sutil" y "natural" la mirada a Europa. Se pretendía que en el largo plazo algunas prácticas y/o conocimientos fueran apropiados como si hubiesen sido patrimonio de la Argentina desde los primeros tiempos. Los miembros de *El Ateneo* propiciaban una "cultura estética", es decir, el cultivo de los principios de armonía y belleza, que fuese a contrarrestar los efectos negativos del progreso y la inmigración masiva. En palabras de Obligado, "para hacer arte nacional hay que descubrir la belleza de la pampa ya que de nuestra propia geografía debe brotar espontáneamente la inspiración". Este ámbito de "sociabilidad culta" que representó *El Ateneo* fue importante no solo

⁴¹ *Ibid.*, pp. 97 – 98.

⁴² *Ibid.*, p. 99.

⁴³ Fernández Walker, A, 2013: 110 – 111

para discutir los problemas relacionados con la conformación de un arte, una literatura y hasta de un lenguaje nacionales, sino también con respecto a la conformación de instituciones y circuitos donde exponer, mostrar y hacer circular las obras realizadas, ya fueran textos, pinturas o composiciones musicales. Es interesante notar que las actividades con mayor poder de convocatoria que organizó la institución fueron los salones anuales de pintura y escultura, y los conciertos. La sección de música también llevó a cabo concursos de composición y conciertos en los que se ejecutaban las partituras ganadoras, también presentadas en la fiesta patriótica del 9 de julio.⁴⁴

Alberto Williams y El rancho abandonado

Respecto del nacionalismo en música, Alberto Williams escribió:

“El carácter nacional se forma inspirándose en elementos genuinamente americanos del folklore musical de cada pueblo. El artista debe formar su técnica en el yunque de los más grandes compositores de su tiempo para beber luego en la fuente popular; debe utilizar ritmos, motivos, intenciones, latidos del corazón, vibraciones del alma, de payadores y músicos autóctonos, de los que han pensado en verso y sentido en sones la vida humilde de las pampas, montañas y poblados, de los que han cantado y bailado con la sencillez de los niños, en los ranchos solitarios”.⁴⁵

“En mi país, la música nacional, que está en vías de formación, tiene su fuente natural en el folklore de los gauchos principalmente; buena parte en el folklore de los conquistadores, los quichuas y los negros, y algo de los motivos de los indios chaqueños y patagónicos”.⁴⁶

⁴⁴ *Ibid.* pp. 111 – 112.

⁴⁵ Williams, A., 1951 a: 74.

⁴⁶ *Ibid.* p. 73.

“La técnica pertenece a todo el mundo. Es el tesoro común que se va enriqueciendo con el aporte individual de todos los grandes compositores a través de las épocas y de los pueblos. No hay ninguna técnica musical italiana, ni francesa, ni germana. La técnica es el patrimonio universal de todos. La originalidad presenta tres fases distintas a saber: la originalidad universal, o mejor dicho, euro-peísta, que constituye el dominio técnico propiamente dicho; la originalidad nacional, que se inspira en el ambiente folklorista, y la originalidad individual, que Dios da a sus elegidos. La música argentina se ha orientado en nuestros días, desde 1890, bien podemos decir, hacia la originalidad nacional. Tenemos, pues, los argentinos, un jalón plantado en el estadio del arte, que nos caracteriza y nos distingue en el concierto de las nacionalidades [...] hagamos constar que el esfuerzo espontáneo de los argentinos para crear un arte propio, inspirado en los cantos y las danzas de nuestros payadores, se halla realizado y representa la manifestación más grande de nuestra independencia intelectual. ¡Alegraos, argentinos; nos hemos emancipado una vez más: tenemos una música argentina!”⁴⁷

Williams necesitaba recorrer el campo en búsqueda de inspiración y fue justamente después de una larga estadía en la estancia de un amigo que pudo lograr una composición que respondiese cabalmente a la “esencia nacional”. Se trató de la pieza *El rancho abandonado*, cuarto número de la serie *En la sierra*, su *opus 32* para piano de 1890:

“Al regresar a fines de 1889 a Buenos Aires, mi ciudad natal, después de siete años de ausencia, pasados en el conservatorio de París, sentíme atraído, como por un imán, por el deseo de ver otra vez la pampa, que tan hondamente me

⁴⁷ Williams, A., 1951 b: 112 – 113.

había impresionado en mi niñez. Y en el año 1890, recorrí, en compañía de mi hermano Benjamín y de mi amigo Bernabé Ferrer, las estancias principales de Azul, Olavarría, Tandil y Juárez [...] ¡Qué contraste, ¿no es verdad?, para un recién llegado de París!?”⁴⁸

“Los aires de la pampa me embriagaban. Las extrañas puestas de sol, el misterio de los ciclos estrellados en medio del silencio, los plenilunios en la soledad de las sabanas, el mugir de los rodeos de millares de vacunos, el balar de los inmensos rebaños, el relinchar de los potros en libertad, y el rumor de las nocturnas voces despertaban mi vena artística y cuando no andaba cantando, andaba improvisando versos, montado en un redomón”.⁴⁹

“Quise empaparme de la música de mi tierra para no ser un extranjero en ella. Quise escribir música de ambiente argentino, no meras transcripciones sino música de arte, de ambiente, de color, de esencia nativa. Y para eso fui a las estancias de la provincia de Buenos Aires, para conocer el canto y los bailes de nuestros gauchos. Tuve la suerte de encontrar en un rancho de Juárez a Julián Andrade, el compañero de Juan Moreira, gran improvisador. Allí conocí auténticos payadores, de chiripá y bota de potro, y vibrantes intérpretes nativos de hueyas, gatos, zambas, vidalitas, tristes y décimas...”⁵⁰

“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 cuya rica fuente

⁴⁸ Williams, A., 1951 c: p. 15.

⁴⁹ *Ibid.* pp. 15 – 16.

⁵⁰ Williams, A., 1938: 117.

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 de las sabanas pampeanas, y remedaban ecos de misteriosas voces de las soledades. 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. Así nació, pues, la composición más popular que he escrito, bajo el ala de los payadores de Juárez, y bañada por la atmósfera de las pampeanas lejanías. Toda mi producción, desde entonces, está animada por el soplo fecundo del folklore de la Pampa, y penetrada en su copa y en su raigambre por el alma popular argentina. Estos son los orígenes del arte musical argentino: la técnica nos la dio Francia, y la inspiración, los payadores de Juárez".⁵¹

En este último escrito, el autor explicita que la obra no surgió naturalmente, como la querría una visión romántica del nacionalismo, por la cual las composiciones nacionales "exudan" música nacional casi sin proponérselo, sino que respondió a un propósito deliberado. Se cumplía así el primer requisito dalhausiano, la intención. Al señalar Williams que esta obra era la más popular que había escrito, se explicitaba también el segundo requisito, la recepción, lo cual no representaba una percepción subjetiva del compositor, sino que era un hecho histórico que podía conformarse fácilmente con la evidencia documental (*El rancho abandonado* ha sido sin duda una de las obras más frecuentadas del repertorio pianístico argentino). Finalmente encontramos en este célebre escrito de Williams un tercer elemento: la referencia a la técnica francesa cuya inspiración es alimentada por la música criolla. Este último elemento resulta crucial en la comprensión del éxito del nacionalismo musical argentino.⁵²

El viaje de Williams por las pampas no solo constituyó una de las experiencias formativas más significativas de su vida sino también que, a medida que transcurre el tiempo, adquiere características legendarias. No fue casual: el compositor estaba buscando un punto de inflexión creativo y de hecho ocurrió. En su relato del viaje es obvio que

⁵¹ Williams, A., 1951 c: 19.

⁵² Plesch, M. 2008: 73.

exagera la inspiración recibida y es así como los musicógrafos han refutado los aspectos ficticios de su historia. De todos modos, es importante destacar que Williams sí recibió una inspiración artística, si bien no es lo que puede deducirse de la directa lectura de su escrito y ciertamente ninguna que él pudiese haber llegado a reconocer de modo consciente. Dicha inspiración fue el haber encontrado un camino de fusión de las contradictorias corrientes de su tiempo cuya resultante fue justamente *El rancho abandonado*. Williams supo cómo proyectar esta obra como la piedra angular del nacionalismo musical y promoverla como epítome de la argentinidad. Una razón primordial de su éxito fue el haber definido la esencia nacionalista de la música argentina en términos de la vida rural y las tradiciones musicales del gaucho, una herencia cultural que ya tenía gran popularidad en los círculos intelectuales porteños. Y, en definitiva, esta identificación con la tradición gauchesca moldeó la conceptualización nacionalista de todos los compositores que lo siguieron.⁵³

El rancho abandonado no pretende remedar explícitamente ninguna danza o canción argentinas. Más aún, podría decirse que las evita deliberadamente ya que la referencia al ámbito rural se limita al título y a una cita de nueve compases evocando a la manera de la guitarra el rimo de huella; aparecen de este modo fusionados dos de los más característicos *topoi* del nacionalismo musical argentino: el de la guitarra rasgueada y el de la huella. La obra presenta una estructura tripartita ABA encontrándose dicha cita en el final de la sección B.⁵⁴

La sección A, de fuerte carácter nostálgico, evoca las imágenes de lejanía y soledad sugeridas en el título mediante el uso de una escala menor sin sensible, un discurso fragmentado y una armonía modal. Es aquí evidente la influencia de la escuela francesa de *fin de siècle*. La sección se estructura a través de la interacción de dos módulos de dos compases cada uno (compases uno y dos el primero; compases cinco y seis el segundo) que son sucesivamente yuxtapuestos y transpuestos a diferentes alturas, con una escala ascendente conectiva por grados conjuntos (Imagen 1).⁵⁵

La sección B presenta un carácter ansioso, inestable e impulsivo, logrado por la combinación de diferentes recursos: el *ostinato* rítmico en la mano izquierda, el uso de hemíolas en la melodía de la mano derecha y una armonía decididamente funcional y tensional (Imagen 2).⁵⁶

⁵³ Schwartz-Kates, D., 1997: 352 – 353.

⁵⁴ Plesch, M., 2008: 76.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.* p.77.

Imagen 1. *El rancho abandonado*, cc. 1 – 8.

Al final de esta sección, antes de la reexposición de A se encuentra la famosa referencia a la secuencia armónica de la huella, con acordes en posición cerrada que imitan el rasgueo de la guitarra: I – bVI – bIII – V – I. El ritmo del *ostinato* de la sección B cobra así retrospectivamente un nuevo sentido, recurso constructivo que Williams usaría con frecuencia en obras posteriores (Imagen 3).⁵⁷

Williams tomó elementos del folclore y los amalgamó con la tradición académica europea. Pero resulta indudable que la distancia existente entre la música rural argentina y *El rancho abandonado* es abismal. La cita de la huella está descentrada y no tiene función temática en la composición ya se trata solamente de una interpolación. El *topos* de la guitarra no es auténtico sino que se halla imitado en el piano, y el lenguaje armónico con sus numerosas progresiones y modulaciones debe más al academicismo europeo que a las simples armonías de las melodías populares. Es por todo esto que el nacionalismo musical argentino se considera esencialmente artificial, lo que de todos modos nunca fue visto por la crítica como un defecto sino por el contrario como una virtud que separa a los “meros folcloristas” de los “compositores nacionalistas” dotados de creatividad individual. La combinación del lenguaje post-romántico francés con los

⁵⁷ *Ibid.*

elementos de la música criolla en *El rancho abandonado* coincidía decidida e indudablemente con el ideal de país promovido por la elite política e intelectual porteña de la Argentina del Centenario.⁵⁸

Imagen 2. *El rancho abandonado*, cc. 21 – 24.

Imagen 3. *El rancho abandonado*, cc. 51 – 55 (continúa en página siguiente)

⁵⁸ *Ibid.* pp. 78 – 79.

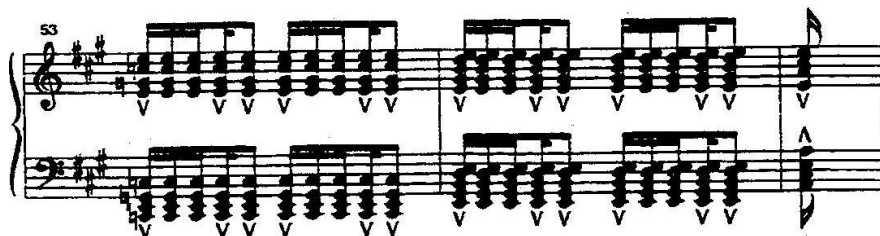


Imagen 3. *El rancho abandonado*, cc. 51 – 55 (viene de la página siguiente)

Arturo Berutti y la ópera *Pampa*

Así como la composición de Williams fue calurosamente recibida y quedó consagrada como fundacional, con amplia difusión que continúa gozando en la actualidad, la ópera *Pampa* de Arturo Berutti tuvo por el contrario un destino diferente. Fue considerada la primera ópera nacional por ser compuesta por autor argentino con temática específicamente nacionalista: las desventuras de Juan Moreira sobre la obra homónima de Eduardo Gutiérrez (1851-1889). Sin embargo, quedó prontamente en el olvido, y salvo esfuerzos deliberados en los últimos tiempos por rescatarla, nunca encontró lugar en la programación de los teatros líricos del país.⁵⁹

Al igual que la mayoría de los compositores de su generación, Berutti completó su formación en Europa. Al regresar al país en 1893 luego de diez años, otorgó una entrevista a *El Diario* anunciando que su próximo proyecto sería una ópera nacional sobre las epopeyas sanmartiniana y bolivariana, es decir, asociaba “lo nacional” a “lo histórico”. Nunca compuso esa obra.⁶⁰ Más adelante justificaría su elección temática de la siguiente manera:

“Necesitando y debiendo escribir una nueva ópera para seguir adelante con mi vocación, pensé mucho sobre el sujeto y hesité en su elección. Como es natural, evoqué los recuerdos y los dramas que ofrecen la historia y la sociabilidad europeas. Encontré que los asuntos principales y clásicos estaban ya agotados. Fíjeme

⁵⁹ Fernandez Walker, A. 2013: 114.

⁶⁰ *Ibid.* 115.

en nuestras campañas, porque verdaderamente, por su homogeneidad y unidad de raza, allí estaba el pueblo argentino... El carácter moral del gaucho, su vida íntima, sus infortunios y su lucha heroica y obligada contra la opresión de las ciudades que tendían a suprimirlo, a anularlo, llamaron mi atención. Entre las tantas leyendas que con carácter histórico y populares que de la vida de los campos corren, me interesó la que sintetiza la lucha del paisano honesto contra la imposición y la arbitrariedad, porque en el desenvolvimiento de este drama podía dar a conocer por el arte de la vida campestre, su escenario, la familia, el hogar y las prendas morales del pastor de nuestras pampas, así como poner de relieve las cualidades de este hombre generoso, verdadero hijo de la naturaleza, que puede concurrir a la civilización y progreso de su país con dotes especiales de carácter y de inteligencia".⁶¹

41

Dicha justificación está en la misma línea que la de Williams: el habitante del campo argentino es el representante de nuestra verdadera "raza". Es interesante notar que, a diferencia de Williams, Berutti se expone en su escrito sobre el fenómeno de la desaparición del gaucho y enfatiza en la dicotomía campo-ciudad, siendo el campo donde estaba la verdadera civilización y la ciudad el muestrario de los males del progreso.⁶²

El proceso creativo de Berutti siguió un camino análogo al de la casi totalidad de los iniciadores de una ópera nacional en cualquier país, es decir, incorporó giros melódicos y danzas de la tradición folclórica viviente dentro de un contexto sonoro propio de la ópera ya consagrada. En este caso, los influjos de base provenían del formalismo germano recibido por el compositor en el Conservatorio de Leipzig, del italianismo que en sus años de estadía en Milán se abría hacia la estética verista, y todo ello complementado por la técnica del *leitmotiv* wagneriano y las óperas de autores franceses y rusos. *Pampa* se articula en tres actos sobre libretto italiano de Guido Borra. Los elementos nativos se dan por la incorporación de las danzas del gato y la cueca así como los aires del triste y las décimas del payador. Las formas más lentas parecen incorporarse con

⁶¹ Berutti; A., 1897, "Por qué escribí Pampa". Artículo periodístico, *El Diario*, 27/7/1897. Citado en: Fernández Walker, A. 2013: pp. 97-120.

⁶² *Ibid.* pp. 116.

mayor espontaneidad en el contexto, en tanto que las danzas rápidas se mantienen marginadas y artificialmente intercaladas.⁶³

Se trataba entonces de una tendencia propiamente argentina pero muy estrechamente ligada a tendencias europeas (paradójicamente querer ser argentino tenía que ver con una necesidad de imitar a Europa). Berutti quiso conectar su composición al verismo italiano en el que se hacía énfasis no ya en grandes personajes de la historia sino en hombres comunes, particularmente en una Buenos Aires plagada de inmigrantes recién llegados que luchaban por encontrar un lugar. La utilización de personajes cotidianos y tipos sociales reconocibles hizo que este movimiento estético fuese adoptado en Argentina con éxito. Podría entonces arriesgarse la hipótesis de que Berutti escogió dicho tema porque habiendo evaluado las diferentes posibilidades descubrió que lo que el público estaba demandando era una obra en donde se vieran reflejados estos símbolos locales que estaban buscando consolidarse. Por otra parte habría una razón bastante pragmática que sería que Juan Moreira, una vez eliminado el peligro del gaucho real, ya no era una figura tan rechazada ni siquiera por la elite, todo lo contrario: era enormemente popular. Aparecía en todos lados, desde cajillas de fósforos hasta libros de lectura para la enseñanza. El único paso que faltaba era la transformación de este personaje en protagonista de un drama lírico. El talento de Berutti también consistió en poder leer la oportunidad que se le presentaba de aprovechar la popularidad de un estereotipo para poder lanzar una obra que lo consagrara.⁶⁴

Los Conceptos de “Uso” y “Distanciamiento”

El decidido sincretismo del lenguaje musical europeo con los elementos del folclore nativo perseguido por los compositores nacionalistas argentinos está de acuerdo con las ideas de “uso” y “distanciamiento” inherentes a la teoría dalhausiana.⁶⁵ Adviértase el juicio de García Morillo sobre Carlos López Buchardo (1881-1948):

“Mas en la manera de enfocar el tratamiento del aspecto vernáculo no se limitó López Buchardo a una somera transcripción de esos elementos o a la sencillez admirable de Julián Aguirre, que creaba ‘a la manera popular’ sino que, por el

⁶³ Suarez Urtubey, P. 1988: 109 – 110.

⁶⁴ Fernandez Walker, A., 2013: 117 – 118.

⁶⁵ Plesch, M., 2008: 79.

contrario, el material folklórico aparece como tamizado e idealizado, al ser contemplado a través del prisma de su propia sensibilidad, asimilado a su universo espiritual y a su individualidad artística. Es incorporado de esta manera a su mundo interior, bien definido, donde sufre un marcado proceso de reelaboración, de estilización, que no le priva, sin embargo, de las características fundamentales y de la esencia prístina, que distingue a los elementos de nuestro cancionero étnico".⁶⁶

Alberto Williams explica y refuerza la idea de distanciamiento como sigue:

"Recorred los llanos y las montañas, los ríos y los mares, las ciudades y los desiertos, los talleres y los ranchos de vuestros países respectivos, prestando atento oído a lo que cantan u danzan las masas populares. Conservad en la memoria, como en un disco de fonógrafo, las ingenuas melodías que escuchasteis. Al recordarlos después, cuando regreséis a vuestro cuarto de trabajo, procurad inspiraros en ellos al improvisar y componer. Tratad que los motivos característicos y originales de esos aires populares formen la atmósfera de vuestro espíritu, y lo saturen, y es 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".⁶⁷

⁶⁶ García Morillo, R. 1984: 225.

⁶⁷ Williams, A., 1951 b: 72.

Carlos López Buchardo muestra una similar "actitud distante", partidaria de la estilización:

"Por la música popular, no desnaturalizada, sino concertada en manos del arte, es como resucita la personalidad espiritual de un pueblo. Apruebo que un músico estudie el folklore y se impregne de los cantos populares de su país, no para conformarse con transcribirlos copiándolos literalmente sino para descubrir dónde radica su emoción y espíritu y pueda así a su vez crear los originales y hacer obra de acuerdo con su sensibilidad y cultura".⁶⁸

44

Los conceptos de "uso" y "distanciamiento" en el nacionalismo musical argentino quedan de esta manera definitivamente explicitados. Los elementos de la música criolla son usados como fuente de material temático a desarrollar, tal el caso de la *Vidalita* de Williams, o bien como cita inserta, frecuentemente descentrada, en el contexto mayor de una composición que de otro modo sonaría "totalmente europea", como ocurre en *El rancho abandonado* del mismo compositor. Asimismo el fundamento ideológico se evidencia con claridad: el gaucho representaba el epítome del ser nacional, pero el compositor mantenía el "distanciamiento", por lo cual el "uso" de la figura idealizada del gaucho resultó ser indudablemente servicial.⁶⁹

Factores Históricos

El Rol de la Milicia

La Revolución de Mayo rompió el modelo de la sociedad colonial en la que existía una barrera infranqueable entre la gente urbana educada y el criollo común del campo, a menudo analfabeto. Al estallar las guerras de la Independencia contra España, las clases medias y altas de Buenos Aires reclutaron sus fuerzas entre el populacho urbano y las áreas campestres alrededor de la ciudad. Se podían entonces ver gauchos de las pampas, indios de las montañas, esclavos de las casas aristocráticas y mestizos de los ranchos suburbanos, todos bajo los órdenes de líderes de la elite porteña. En la intimidad de la

⁶⁸ López Buchardo, C., 1918, "La música y nuestro folklore". En *Nosotros*, AÑO XII, N° 109. Citado por: Schwartz-Kates, D. 1997: p. 66.

⁶⁹ Plesch, M. 2008: 81.

batalla, todas las barreras sociales y culturales desaparecían. Además el espíritu democrático de la revolución requería voces que diseminaran el nuevo sentido de la libertad; los gauchos fueron inmediatos portavoces de ese mensaje, glorificando los ideales revolucionarios con sus coplas y sus guitarras. Apareció la figura del "payador" como cronista de los eventos, y argentinos de todas las clases abrazaron su música con orgullo.⁷⁰

El general José de San Martín (1778-1850) jugó un rol muy importante en la diseminación de la música argentina. Melómano y hábil bailarín, ofrecía fiestas en las que se tocaba música de salón, mucha de ella de carácter criollo. Las bandas de sus ejércitos tocaban en eventos oficiales y reuniones sociales, haciendo conocer himnos, marchas, danzas y géneros pampeanos en boga en la época, como el malambo y el gato. Estos géneros no solo pasaron a Chile y Perú en función de su acción militar sino que también se extendieron por regiones del interior argentino donde no eran conocidos.⁷¹

El Circo

El llamado "circo criollo" en la Argentina sirvió como vehículo fundamental en la expresión de la nacionalidad. Mientras el teatro pertenecía a la elite, el circo era por el contrario propiedad de todos. Extremadamente popular, circulaba por su carácter nómada por toda la nación, a diferencia del teatro que se limitaba a las ciudades. Su expresión más temprana se remonta a fines del siglo XVIII y su apogeo a la era rosista: era simple y modesto, entreteniendo al público con acróbatas, malabaristas, bailarines y mimos, difiriendo en verdad poco de su homólogo extranjero.⁷²

A fines del siglo XIX y como respuesta al caudal inmigratorio, el circo criollo experimentó un súbito renacimiento con espectáculos dotados de un distintivo color nacionalista gracias a los esfuerzos de la familia Podestá. El éxito del *Martín Fierro* motivó a José Podestá (1858-1937), líder del grupo, a incorporar arreglos teatrales de la literatura gauchesca en los que aparecía la figura del mítico personaje. Su presencia se hizo tan importante que la audiencia no aceptaba ningún drama criollo que no lo incluyese, aunque fuese solo un comentarista de la acción. En sus producciones, Podestá presentaba canciones y danzas como elementos de color tradicionalista. Muchos de los géneros tales como gato, huella, pericón, cielito, media caña y estilo estaban casi extinguidos, y fue de hecho gracias al circo criollo que lograron sobrevivir y llegar a nuestros días.

⁷⁰ Rojas, R., 1948: 89 – 92.

⁷¹ Aretz, I., 1950, "San Martín, el ejército y la música". En: *La Nación*, Buenos Aires, 13 de agosto de 1950, sección 2, p. 6. Citado por: Schwartz-Kates, D. 1997: p. 6.

⁷² Castagnino, R.H., 1953: 8 – 9.

La escenificación del ya mencionado *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez por parte de los Podestá adquirió ribetes legendarios.⁷³

El Teatro

De manera similar al circo, el teatro, esencialmente urbano, promovió obras de contenido nacional. Aunque las primeras expresiones coloniales consistían en simples viñetas españolas en un acto, para el tiempo de la Independencia aparecieron las obras criollas, destacándose el género del sainete. A posteriori de 1880, la inmigración creó mercado para espectáculos de sabor localista en los que el “gaucho” era el principal personaje, pero luego también se incluyeron arquetipos urbanos como el “compadrito” y el “gringo extranjero”. Musicalmente hablando, aparecían mezclados sin mayor prurito géneros folclóricos y urbanos e incluso híbridos como el llamado “tango criollo”. De todas maneras al incorporar los sainetes elementos de la tradición rural como parte de la nueva síntesis cultural, contribuyeron en gran medida a popularizar una conceptualización de la expresión musical gauchesca.⁷⁴

El Salón

El salón se erigió como una de las más importantes instituciones de la vida cultural de la elite argentina; era el ambiente natural de intelectuales, artistas, políticos y militares para socializar y comentar los eventos del día. Parte del entrenamiento era la ejecución de música. Hacia mediados del siglo XIX superaban con creces en importancia a los conciertos públicos y constituían el ámbito ideal para que compositores diletantes presentasen sus valsos, mazurcas, marchas, fantasías y paráfrasis sobre temas populares. También se bailaba: contradanzas, minués y gavotas hasta 1840; valsos, polcas y mazurcas de 1840 en adelante. Pese a la fuerte influencia europea, también era acogida la música argentina, pues se bailaban pericón, media caña y cielito, y se ejecutaban aires pampeanos en la guitarra. Fue precisamente en este ámbito en el cual Francisco Hargreaves encontró inspiración para escribir sus *Aires nacionales* para piano.⁷⁵

⁷³ *Ibid.* pp.17, 56.

⁷⁴ Vega, C., 1944: 293 – 295.

⁷⁵ Flury, L., 1959: 43 – 46.

Los Centros Folclóricos

Estos establecimientos, también llamados centros gauchescos, criollos, nativistas o tradicionalistas, fueron enormemente populares entre 1880 y 1920 en Buenos Aires, respondiendo, al igual que el circo criollo y el teatro, a la crisis de identidad causada por la inmigración. Sus nombres, como *Los hijos de la Pampa*, aludían expresamente a esa orientación nacionalista y sus miembros provenían de todas las clases sociales: ricos estancieros, clase media urbana profesional, obreros de los estratos trabajadores e incluso inmigrantes, especialmente ítalo-argentinos que adherían a las tradiciones gauchescas para superar o evitar reacciones xenófobas.⁷⁶

En los centros se tocaba la guitarra, se cantaban canciones folclóricas, se leían historias y poemas gauchescos. Incluso sus miembros usaban ropas tradicionales y actuaban en dramas camperos; los más talentosos ostentaban su habilidad de improvisación en las payadas. Y ni que hablar de la comida: asado a la parrilla, vino y abundante mate. Había un sincero convencimiento de incorporar a la vida diaria las bondades de las tradiciones rurales. Los centros declinaron en popularidad hacia 1920 en favor de las peñas, más comerciales y abarcativas de repertorios más amplios, incluyendo música del noroeste y el litoral además de lo estrictamente pampeano.⁷⁷

Espectáculos Tradicionalistas y Antologías Folclóricas

Los grupos de músicos y bailarines que participaban en producciones comerciales tradicionalistas contribuyeron grandemente en la difusión y valorización de la música folclórica argentina. Andrés Chazarreta (1876-1960), compilador, arreglador e intérprete del folclore fue uno de los más importantes directores de tales grupos. En 1921, la compañía de Chazarreta apareció en Buenos Aires con un espectáculo en el que se presentaban canciones y danzas nativas con instrumentos tradicionales, y escenografía y vestuario apropiados. La audiencia porteña respondió con entusiasmo y la compañía retornó cada año a la ciudad hasta 1939. Chazarreta publicó entre 1910 y 1959 la música que ejecutaba en una serie de once volúmenes en arreglos para piano. Si bien dichos álbumes constituyen más la obra de un artista que la de un folclorista y contiene música de diversos grupos culturales argentinos, es indudable que se constituyeron en elementos importantísimos de difusión de la música nativista, ya que tuvieron gran aceptación en su tiempo.⁷⁸

⁷⁶ Vega, C., 1981: 51 – 53.

⁷⁷ Schwartz-Kates, D. 1997: 286.

⁷⁸ Veniard, J.M., 1986: 106.

Características Musicales

Aspectos Rítmicos

El ritmo es un elemento vital de la música tradicional argentina, tanto de las formas rápidas como de las lentas. La mayoría de los géneros se basa en el compás binario compuesto de 6/8, con frecuente uso de la síncopa. Se ejemplifican dos modelos: el superior común a chacarera, gato, firmeza, palito y triunfo; el inferior típico de la zamba (Imagen 4).

48



Imagen 4. Modelos rítmicos de danzas argentinas

Hemiolas tanto verticales como horizontales saturan la música argentina, sirviendo frecuentemente para subrayar e intensificar cambios armónicos. En la hemiola vertical, la melodía alterna entre los compases de 6/8 y 3/4, yuxtapuesta a un acompañamiento en 3/4, típica fórmula de gato y chacarera (Imagen 5).

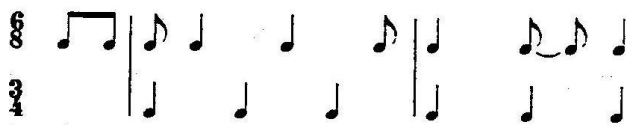


Imagen 5. Hemiola vertical en danzas argentinas

Ritmos en compás binario simple de 2/4 aparecen en la milonga (Ejemplo 6). En lo que respecta a la música vocal, presenta considerable variedad métrica ligada a una fluidez rítmica que sigue las acentuaciones del texto.⁷⁹

⁷⁹ Aretz, I., 1965: 40 – 42.



Ejemplo 6. Modelos Rítmicos de la Milonga

Aspectos Melódicos

Las melodías folclóricas argentinas son simétricas, basadas en frases regulares de dos o cuatro compases. Estas unidades melódicas recurren dentro de una obra mediante repetición, variación o secuencia, particularmente en géneros como la milonga donde piezas enteras se basan en la o las ideas de apertura. Ocasionalmente se presentan piezas que emplean configuraciones bimodales, hexatónicas o pentatónicas. El rango melódico se encuadra dentro de una sexta a una décima, raramente superando la octava. Las cadencias se resuelven por lo general en el tercer grado de la escala. En la mayoría de los casos el contorno melódico es descendente: muchas melodías gravitan alrededor de una dominante adornada antes de resolver en la medianta; comienzan directamente en la parte superior del rango desde donde descienden, o bien ascienden rápidamente para seguir luego con un descenso secuencial.⁸⁰

Algunos investigadores como Vega señalan que la música folclórica argentina deriva su riqueza del uso de una escala bimodal especial resultante de la fusión de una escala mayor con su relativa menor en terceras paralelas dobles. Mientras que la voz inferior de la escala se mueve por grados diatónicos, la superior muestra una marcada tendencia a las inflexiones cromáticas (Imagen 7).⁸¹

Sin embargo autores como Schwartz-Kates refutan estas ideas afirmando que si bien la escala bimodal es frecuente en el folclore del noroeste, raramente se la encuentra en

⁸⁰ Schwartz-Kates, D., 1997: 193.

⁸¹ Vega, C., 1944: 158.

la música pampeana, por lo cual una generalización de su uso a todo el folclore argentino no es válida. Por lo tanto, las inflexiones cromáticas no están relacionadas a esta escala sino a las funciones tradicionales de las notas extrañas a la armonía en el ámbito de la música occidental, es decir que llenan funciones expresivas y ornamentales, no tonales. La única excepción corresponde al ascenso y descenso semitonal de los grados sexto y séptimo de la escala menor en relación con la fluctuación con el tercer grado, particularmente en cadencias que usan la tercera de picardía. Tampoco estas alteraciones quedan ligadas a la fusión de formas modales sino a la circunstancia estándar de modulaciones pasajeras al tono mayor en obras que se encuentran en tonalidades menores.⁸²

50



Imagen 7. Escalas Bimodales (según Vega)

Aspectos Armónicos

En general la música folclórica argentina presenta movimientos armónicos simples, predominando claramente las combinaciones de tónica, dominante y subdominante, y cambios frecuentes de mayor a menor y viceversa. Mientras en algunas formas como la vidalita hay un cambio armónico por compás, en otras como el gato, la huella y la milonga la armonía cambia cada dos compases. Las modulaciones son también estándar, a la dominante o subdominante con frecuente uso de dominantes secundarias. Por otro lado, es práctica común la textura vocal en terceras paralelas como recurso de embellecimiento siguiendo la tradición ibérica y sin alterar la armonía principal, si bien se escribe generalmente solo una línea melódica.⁸³

La guitarra, como instrumento armónico, es arquetípica de la música pampeana; en la pampa, como señala el folclorista Ismael Moya (1900-1981), "la guitarra es la inseparable compañera del payador: juntos constituyen una identidad". Los españoles introdujeron las primeras guitarras en territorio argentino en los tiempos de la conquista y colonización, haciéndose el instrumento rápidamente popular. Había guitarras de diferentes tamaños y nombres: *triple*, *vibuela*, *changando*, con cuerdas de tripa o hilo trenzado. Según Vega e Isabel Aretz (1909-2005) aún hacia 1940 existían varios sistemas de afinación en las zonas rurales. Se distinguen dos tipos de ejecución: el *rasgueo* rítmico-armónico para acompañar la danza, y el *punteo* melódico en pasajes solísticos a modo

⁸² Schwartz-Kates, D. 1997: 195 – 196.

⁸³ *Ibid.* 197 – 198.

de preludio de danzas e interludios de canciones. Su alternancia articula la división estructural primaria de las obras.⁸⁴

Aspectos Formales

Es difícil establecer principios abarcativos acerca de la estructura formal de las canciones y danzas argentinas. Si bien se parecen unas a otras en sus esquemas formales más externos, dichas similitudes son tan generales que no llegan a proveer información significativa. Mucho más importantes son las relaciones entre la música y/o el texto cantado y la coreografía. Se pueden distinguir tres modelos en la relación texto-música: en el primero, el texto influencia superficialmente la música a nivel de longitud de frase; en el segundo, las divisiones poéticas (estrofas) se correlacionan con las unidades musicales; en el tercero, el texto condiciona totalmente la música, aplicado este caso en realidad solo a las formas improvisatorias.⁸⁵

Con respecto a la coreografía, se identifican tres categorías. En la primera, las divisiones estructurales de la música se corresponden con las figuras coreográficas, por ejemplo en el gato en el que el zapateo coordina con el *punteo* de la guitarra. En la segunda, esta relación es aún más marcada, por ejemplo en el pericón en el que la música debe acompañar un número variable de figuras coreográficas repitiendo secciones estructurales de la forma. En la tercera, la danza improvisada condiciona enteramente a la música: es el caso único del malambo en el cual la competencia entre los bailarines define un amplio espectro de eventos formales, incluyendo la longitud de la danza, la estructura de las secciones y los detalles musicales internos. Otra propiedad de la coreografía de las danzas argentinas es la simetría estructural, derivada del principio coreográfico español denominado "cambio de sitio" según el cual las danzas consisten en dos secciones complementarias. Aplicado el mismo al repertorio argentino, se distinguen la *primera* de la *segunda*. En la *primera*, los bailarines ejecutan figuras que, al final de la sección, los deja en posiciones opuestas. El proceso se revierte en la *segunda*, en la cual los bailarines repiten la secuencia terminando en la posición de partida. La música consecuentemente se divide en dos secciones equivalentes y balanceadas, también denominadas *primera* y *segunda*. Se aplica a danzas como el gato, la chacarera y la zamba.⁸⁶

⁸⁴ *Ibid.* pp. 198 – 199.

⁸⁵ *Ibid.* pp. 200 – 201.

⁸⁶ *Ibid.* pp. 202 – 203.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APEL, Willi, 1969, "Nationalism". En: *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, pp. 564 – 565.

ARETZ, Isabel, 1965, *El Folklore Musical Argentino*, Buenos Aires, Ricordi Americana, segunda Edición.

ARETZ, Isabel, 1950, "San Martín, el ejército y la música". En: *La Nación*, Buenos Aires, 13 de Agosto de 1950, sección 2, p. 6. Citado por: Schwartz-Kates, Deborah, op.cit.

AYRTON ALMAZAN, José María, 2004, *Música Instrumental y Vocal del Romanticismo*, Madrid, Ediciones Calameo.

BERUTTI, Arturo, 1897, "Por qué escribí Pampa". Artículo periodístico, *El Diario*, 27/7/1897. Citado por: Fernández Walker, Aldana, 2013, "La invención de una música nacional: El gaucho y la pampa en las composiciones de Williams y Berutti". En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Año XXVII, Número 27, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, pp. 97 – 120.

BIOY CASARES, Alfredo, 1986, *Memoria sobre la Pampa y los Gauchos*, Buenos Aires, Emecé.

CASTAGNINO, Raúl H., 1953, *El Circo Criollo*, Buenos Aires, Lajouane.

CONDE, José Luis, 2012, *Historia Ideológica de la Música*, Tucumán, Ediciones Trompetas.

DALHAUS, Carl, 1980, *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, Berkeley, California, University of California Press.

DELANEY, Jean H. & DELANEY, Jeane H., 2002, "Imagining *El ser argentino*: Cultural nationalism and romantic concepts of Nation in early twentieth-century Argentina". En: *Journal of Latin American Studies*, vol. 34 N° 3, pp. 625 – 638.

FERNANDEZ WALKER, Aldana, 2013, "La invención de una música nacional: El gaucho y la pampa en las composiciones de Williams y Berutti". En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Año XXVII, Número 27, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, pp. 97 – 120.

FLURY, Lázaro, 1959, *Breve Historia de la Música Argentina*, Santa Fe, Editorial Colmegna.

GARCIA ACEVEDO, Mario, 1961, *La Música Argentina durante el Período de la Organización Nacional*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia.

GARCIA MORILLO, Roberto, 1984, *Estudios sobre Música Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia.

LOPEZ BUCHARDO, Carlos, 1918, "La música y nuestro folklore". En *Nosotros*, AÑO XII, Número 109 (mayo). Citado por: Schwartz-Kates, Deborah, op. cit.

PLESCH, Melanie, 2008, "La lógica sonora de la Generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino". En: Pablo Bardin (compilador), *Los Caminos de la Música: Europa y Argentina*, San Salvador de Jujuy, Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy, pp. 57 – 108.

ROJAS, Ricardo, 1948, "Los gauchescos". En: *Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires Editorial Losada, (Tercera Edición).

SCHWARTZ-KATES, Deborah, 1997, *The "gauchesco" tradition as a source of national identity in Argentine Art Music*, Austin, Texas, Ph.D. Dissertation, The University of Texas at Austin.

SUAREZ URTUBEY, Pola, 1988, "La creación musical". En: *Historia General del Arte en Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, tomo V, pp. 93 – 205.

VEGA, Carlos, 1981, *Apuntes para la Historia del Movimiento Tradicionalista Argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

--- 1944, *Panorama de la Música Popular Argentina, con un Ensayo sobre la Ciencia del Folklore*, Buenos Aires, Editorial Losada.

VENIARD, Juan María, 1986, *La Música Nacional Argentina*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia.

WILLIAMS, Alberto, 1951a, "Las fuentes de la originalidad en la música argentina". En: *Obras Completas: Estética, Crítica y Biografía*, Buenos Aires Editorial La Quena, vol. IV, pp. 68 – 75.

--- 1951b, "Orientaciones de la música argentina". En: *Obras Completas: Estética, Crítica y Biografía*, Buenos Aires Editorial La Quena, vol. IV, pp. 110 – 113.

WILLIAMS, Alberto, 1951c, “Orígenes del arte musical argentino”. En: *Obras Completas: Estética, Crítica y Biografía*, Buenos Aires Editorial La Quena, vol. IV, pp pp. 15 – 19.

--- 1938, “Acerca de la música argentina”. Artículo periodístico, *Diario Crónica*, 24/4/38. Citado por: Pickenhayn, Jorge O., 1979, *Alberto Williams*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia.



ROBERTO BUFFO

Pianista y director de orquesta argentino. Egresó como Profesor Superior de Piano del Conservatorio de Música de la Provincia de Tucumán. Obtuvo el título de Masters en Música en las especialidades de Piano y Dirección Orquestal en la Universidad de Kansas (EEUU) así como el Doctorado en Artes Musicales con similares orientaciones en la Universidad de Minnesota (EEUU). Sus tesis doctorales se refirieron a las sonatas para piano de Joaquín Turina y la música para ballet de Alberto Ginastera. Es actualmente Director Titular de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Tucumán. Ha dirigido en Argentina, EEUU, Francia y Rumania. Tiene una extensa actividad como recitalista de piano, camarista y solista con orquesta. En agosto de 2016 obtuvo su Doctorado en Música (Especialidad Musicología) en la Universidad Católica Argentina sobre la música orquestal de Alberto Williams.