



El Oído Pensante
ISSN: 2250-7116
eloidopensante@gmail.com
Universidad de Buenos Aires
Argentina

La guitarra clásica en el Río de la Plata. Poética y poder de Tárrega a Segovia. Olmello, O. (2020). Buenos Aires: EDAMus. 264 páginas.

Melicchio, Luis

La guitarra clásica en el Río de la Plata. Poética y poder de Tárrega a Segovia. Olmello, O. (2020). Buenos Aires: EDAMus. 264 páginas.

El Oído Pensante, vol. 9, núm. 1, 2021

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552967624017>

La guitarra clásica en el Río de la Plata. Poética y poder de Tárrega a Segovia. Olmello, O. (2020). Buenos Aires: EDAMus. 264 páginas.

Luis Melicchio
 Universidad Nacional de las Artes, Argentina
 melicchio.luis@gmail.com

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552967624017>

Olmello O.. La guitarra clásica en el Río de la Plata. Poética y poder de Tárrega a Segovia. 2020. Buenos Aires. EDAMus. 264 páginaspp.

El presente libro comprende la historia de la guitarra clásica en el Río de la Plata del siglo pasado y la compleja trama de poderes en pugna que culminó con su admisión dentro del mundo consagrado de la música. Su valor y originalidad reside en abordar el tema inexplorado de la guitarra en su relación con la música académica, enfocado éste como un tránsito, un movimiento impulsado por los propios guitarristas. La obra está estructurada en cinco capítulos precedidos por una introducción y completados con las conclusiones y la enumeración de las fuentes consultadas.

Luego de presentar el problema en la introducción, Olmello en el primer capítulo, describe la existencia de una copiosa actividad musical, llevada adelante por un conjunto de guitarristas y guitarristas-compositores, la cual no tenía un correlato en el ámbito académico reconocido. Ese notable desarrollo se manifiesta en la profusa edición de partituras, que numerosas editoriales ponían al alcance de los potenciales interesados, presuponiendo la actividad de docentes, constructores de instrumentos y aficionados. No obstante su volumen, el movimiento guitarrístico circulaba por ámbitos diferenciados con relación al resto de la música académica. Se escuchaba en distintas salas de conciertos, se enseñaba en diversas locaciones y, por medio de imágenes fotográficas de la época, el autor muestra que la segmentación llegaba hasta la vestimenta, pues los guitarristas eran caracterizados como paisanos de la llanura bonaerense o como músicos populares españoles, según el origen del repertorio académico elegido.

Completando la sección y la descripción de la escena en los inicios del proceso, Olmello pasa revista a la situación de los cultores de la guitarra, es decir, compositores, intérpretes, docentes, como así también, los ámbitos en los cuales actuaban, demostrando su total apartamiento con el resto del mundo musical académico. Para ello toma diversas publicaciones periódicas, la lista de los conciertos de la Sociedad Nacional de Música, la enumeración de los Premios Municipales de Composición y entrevistas a participantes del proceso. Infiere además la existencia de un establishment de la música académica, integrado por un reducido número de artistas entre los cuales no se encontraba ningún guitarrista.

En el siguiente capítulo el autor aborda la relación, que juzga íntima, entre la cuestión del nacionalismo musical y la no aceptación de la guitarra como instrumento académico. Apoyándose en algunas

NOTAS DE AUTOR

Luis Gonzalo Melicchio

Es músico, docente e investigador. Obtuvo los títulos de Maestro de Música, Profesor de Educación Musical y Profesor de Piano en el Conservatorio Provincial de Música "Alberto Ginastera". Es Magister en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX por la Universidad Nacional de Cuyo con la tesis Manuel Gómez Carrillo. Consideraciones en torno al concepto de "autenticidad" referido a la interpretación de su obra pianística, dirigido por Oscar Olmello y Manuel Massone. Finalizó la Especialización en Musicología en el DaMus UNA, desarrollando actualmente el trabajo de integración final. Cursa el doctorado en Artes en la Universidad Nacional de las Artes. Es investigador en el proyecto El Conservatorio Nacional de 1888. Raíz de la contradicción entre la formación de músicos-educadores y músicos intérpretes, financiado por la Universidad Nacional de las Artes y radicado en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras "Carlos López Buchardo". Es becario del Ministerio de Cultura de la Nación en la Convocatoria Activar Patrimonio 2020. Es profesor en la Escuela Superior de Educación Artística en Música "Juan Pedro Esnaola", Regente de Estudios en el Conservatorio Provincial de Música "Alberto Ginastera" y pianista acompañante en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón.

consideraciones teóricas, describe y analiza a la luz de esos conceptos, la existencia de un canon establecido por Alberto Williams. Según ese precepto los compositores argentinos debían enrolarse en el nacionalismo musical, pero sólo en aquel que no incluyera en la obra académica, la música tal como la canta o baila el pueblo, sino que previamente ese material debía ser aseado y adecentado para poder legitimarse. En este punto tematiza sobre la compleja naturaleza del nacionalismo musical argentino, consolidado en una tendencia que refleja casi como un espejo invertido a su análogo europeo. Así la Generación del 80 que rigió la Argentina en el último tercio del siglo XIX y la primera década del XX, a través de un modelo dependiente económicamente del Reino Unido y culturalmente de Francia, aplaudía un nacionalismo musical que proclamaba su vasallaje y fidelidad a la música de ese país en especial y de Europa en general. Las disidencias que asoman a comienzos del siglo cuestionando desde un incipiente nacionalismo cultural, el modelo dependiente ochentista, no rozaron la hegemonía de aquella poética, que recién en las postrimerías de la segunda década del siglo XX empieza a decaer.

Olmello subraya que la estética dictada por el canon resultaba antagónica con la que campeaba en la literatura guitarrística pues ésta, lejos de relegar y preterir los elementos de la cultura popular, los internalizaba y entrelazaba en la urdimbre de la obra. Complejizando la cuestión del repertorio, el autor agrega que aun siendo el escollo más importante el del nacionalismo, no era el único, pues la inclusión en los programas de concierto de obras propias del intérprete, basadas en música de moda o popular estructuradas en torno al despliegue virtuosístico, era considerada así mismo un inconveniente adicional. Ampliando el foco muestra que tales composiciones habituales en el piano y el violín, fueron desapareciendo en el último tercio del siglo XIX mientras persistían en la guitarra, como lo muestra en un cuadro comparativo enumerando las composiciones de Julián Arcas, Tomás Damas y Juan Parga, autores considerados los más importantes en el siglo por la musicología española, para confrontarlas con las grabadas por el virtuoso del violín Pablo de Sarasate, como así también las compuestas para él.

Olmello afirma, a partir de estos datos que, aquellos que buscaban la admisión de la guitarra exigían transitar un repertorio que excluyera aquellas músicas vanamente virtuosísticas, como así también las que no se inscribían en el canon del nacionalismo. A través de un análisis del Triste N° 4 de Julián Aguirre y su comparación con la caracterización establecida por la musicología para el género folklórico triste, concluye la total desconexión entre la obra folklórica y la académica, en un todo de acuerdo al canon williamsiano. El autor considera esa condición la causa de su exaltación como el modelo del nacionalismo que debían adoptar los compositores argentinos que escribieran para la guitarra.

En el siguiente capítulo Olmello, a partir del análisis de los artículos editoriales y las críticas de conciertos aparecidos en la revista *La guitarra*, infiere el programa de acción que articulan los músicos guitarristas, constituidos en grupo de presión, tendientes a revertir la situación de marginalidad del instrumento. Son ellas, la constitución de un repertorio indiscutiblemente académico, conforme los lineamientos descriptos en el capítulo anterior, la divulgación a través de publicaciones periódicas de los fundamentos de una nueva escuela rioplatense, la vindicación de un linaje europeo y prestigioso encarnándolo en la postulada escuela Tárrega y la descalificación de los guitarristas-compositores insumisos a sus mandatos y la celebración de aquellos que se adecuaban a esas políticas. Merece especial atención por parte del autor, la compleja operación de postular el origen de la escuela argentina de guitarra, a partir del magisterio de Francisco Tárrega, descartando así una tradición muy arraigada cuyo referente era Juan Alais. La enmarca en el concepto de invención de la tradición, destacando que la propia existencia de una escuela Tárrega es puesta en duda por la bibliografía musicológica española. También se extiende Olmello sobre el disciplinamiento que, de acuerdo al programa precitado, se aplicaba a los guitarristas compositores reacios a acatar sus mandatos. En ese sentido analiza pormenorizadamente la descalificación que sufrió Agustín Barrios desde las páginas de *La guitarra* y personalmente cuando intentó actuar en Buenos Aires.

En el capítulo quinto el autor se ocupa de la pérdida de influencia del establishment de la música académica con el consiguiente progresivo agotamiento del canon del nacionalismo. No puede escindir tal fenómeno

de la emergencia del Grupo Renovación que refuta la inevitabilidad de esa estética, a la vez que fomenta la pérdida de vigencia del canon que forjó Williams. Pierde sentido entonces, la descalificación de aquellas obras para guitarra estéticamente heterodoxas. Esos nuevos aires estéticos que animaban la creación musical rioplatense convergen con una renovación radical del repertorio en Europa, en cuyo fenómeno la figura de Andrés Segovia tendrá un rol esencial. La difusión en la región de la abundante nueva literatura guitarrística nacida a la sombra del virtuoso andaluz, que estaba integrada por obras originales de compositores no guitarristas y transcripciones del clave, violín, laúd, vihuela y piano, brindan en ese campo, también una renovación que en pocas décadas obliteró los envejecidos programas de concierto con obras propias del intérprete, basadas en músicas de moda y, las fantasías de óperas, operetas y zarzuelas creadas con el único fin del despliegue virtuosístico. Se sumaba a ese nuevo repertorio la literatura de los guitarristas compositores de comienzos del siglo XIX, en nuevas ediciones y las incipientes creaciones de estética nacionalista no canónica.

Una de ellas, la Serie Argentina de Jorge Gómez Crespo, al ser premiada por la Comisión Nacional de Cultura significará un hito en ese camino ya seguro a la aceptación. Al final del capítulo, el autor acredita la adscripción de tal obra a un nacionalismo auténtico, poniendo en juego los conceptos teóricos enunciados en el capítulo anterior. Concluye ello, pues los materiales provenientes de la música popular, en este caso la escala americana, según enunciación de Carlos Vega, impregna toda la obra, con lo cual se verifica el concepto de penetración estructural explicado en la anterior sección.

Al trasponerse la mitad del siglo se habían cumplido paulatinamente otros puntos del programa de acción de los que ambicionaban la aceptación. La acción de Andrés Segovia, anticipada por las precursoras páginas de *La guitarra*, para constituir un nuevo repertorio expurgado de las obras vanamente virtuosísticas y de moda e integrado por composiciones de autores no guitarristas, las transcripciones propias de obras para piano, violoncello y violín y la literatura de los compositores de la primera mitad del siglo XIX, entre muchas otras aportaciones tienen éxito, reflejándose su consolidación en los programas de conciertos en Europa y el Río de la Plata. Por ello el otorgamiento del premio de la Comisión Nacional de Cultura, luego Premio Nacional de Música anuncia indubitablemente la aceptación de la guitarra como instrumento académico que se consolidará durante la segunda mitad del siglo XX.

En el sexto capítulo el autor describe detalladamente diversos hechos que patentizan la aceptación. Lo articula en tres ejes, la constitución de un repertorio rioplatense y universal original para guitarra, la expansión de la enseñanza del instrumento en todos los centros de formación profesional del músico de la región y el mundo, y la exitosa carrera internacional de guitarristas y guitarristas-compositores rioplatenses.

Podemos considerar a *La guitarra clásica en el Río de la Plata* un texto provechoso en las cátedras de historia de la música, metodología de la investigación, guitarra y repertorio, entre muchas otras. Observamos que el libro, por la diversidad de las fuentes manejadas y la perspectiva adoptada, se transforma en un ensayo de historia social de la guitarra. Así mismo, la descripción de las vicisitudes de la inserción de la guitarra en el mundo académico con todo lo que eso implicó resulta en una suerte de etnografía del pasaje, una interpretación atenta a los detalles que permite comprender lo que sucede en el mundo guitarrístico a partir de mediados del siglo XX. Es una contribución apreciable para la disciplina artística musical, pedagógica y musicológica en tanto ser la primera que se ocupa en forma sistemática y pormenorizada del proceso de la aceptación de la guitarra como instrumento académico.