DOI 10.20504/opus2025.31.37

La naturaleza del canon de nacionalismo musical argentino en guitarra. El caso *Triste N.º 4* de Julián Aguirre

Oscar **Olmello**
https://orcid.org/0009-0004-5126-6201
(Universidad Nacional de las Artes, UNA/ Departamento de Artes Musicales "Carlos López Buchardo", Buenos Aires, Argentina)

Resumen: En la constitución del repertorio académico para guitarra confluyen diversas cuestiones: el discurso prescriptivo de Alberto Williams indicando la estética a la que debían enrolarse los compositores argentinos; la asociación de la guitarra a la cultura popular, causa de su marginación del mundo académico; y las estrategias de un grupo de profesores, guitarristas, compositores y aficionados en general en favor de que el instrumento fuera aceptado. Me propongo demostrar que el resultado del conflicto de estas fuerzas, a veces opuestas, terminó favoreciendo la constitución de un repertorio en el cual lo originario de la cultura popular estaba vedado, hasta el punto de que en las obras de estética nacionalista, que por lo menos formalmente debían albergarlo, quedaba muy diluido o distanciado y hasta reducido a sólo un título. Por la misma razón, la censura alcanzaba a los compositores de la escuela nacionalista española. Como consecuencia de estos factores, resultó como paradigma de tal estética una obra para piano de un compositor, Julián Aguirre, que desconocía la música popular y consideraba a la guitarra un instrumento menor, incapaz de poder emprender en él un repertorio académico. Para acceder a tales objetivos mi método consistirá en dialogar con las diversas fuentes, primarias y secundarias, revelando sus incoherencias, divergencias y confluencias, extrayendo de ellas las conclusiones que esos discursos ofrecen.

Palabras clave: guitarra. nacionalismo musical no canónico. Julián Aguirre. Alberto Williams. aceptación de la guitarra.

The Nature of The Canon of Argentine Musical Nationalism for Guitar: The Case of Julián Aguirre's *Triste No. 4*

Abstract: Various issues converge in the constitution of the academic repertoire for guitar. The prescriptive discourse of Alberto Williams indicated the aesthetic to which Argentine composers were expected to adhere. The association of the guitar with popular culture caused its marginalization from the academic world, while the strategies of a group of professors, guitarists, composers, and amateurs in general, worked in favor of the instrument's acceptance. I propose to demonstrate that the outcome of the conflict among these forces, sometimes opposed, ultimately favored the constitution of a repertoire in which what was original to popular culture was prohibited—to the point that in works of nationalist aesthetics, which formally ought to have included it, such elements were greatly diluted, distanced, or even reduced to a mere title. For the same reason, censorship also extended to composers of the Spanish nationalist school. As a result of these factors, the paradigmatic work of this aesthetic turned out to be a piano piece by the composer Julián Aguirre, who was unfamiliar with popular music and considered the guitar a minor instrument, incapable of sustaining an academic repertoire. To achieve these objectives, my method consists of engaging with diverse sources, primary and secondary, revealing their inconsistencies, divergences, and convergences, and drawing from them the conclusions that these discourses make possible.

Keywords: guitar. non-canonical musical nationalism. Julián Aguirre. Alberto Williams. acceptance.

OLMELLO, Oscar. La naturaleza del canon de nacionalismo musical argentino en guitarra. El caso *Triste Nº 4* de Julián Aguirre. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 31, e253137, p. 1-16, 2025. http://dx.doi.org/10.20504/opus2025.31.37
Recebido em 8/3/2025, aprovado em 5/8/2025, publicado em 13/12/2025

La musicología argentina ha sido hospitalaria a los mitos. A fines del siglo XIX Alberto Williams (1862-1952) creó el panteón del nacionalismo musical, colocándose convenientemente en el trono principal. La historiografía adoptó tal versión agregándole el más familiar rol de **Padre de la Música Argentina**, tal como se leía en la década del sesenta en los textos de escuela secundaria (Benvenuto; Benvenuto, 1960). Promediando la primera mitad del siglo XX, el progenitor quizás abrumado o culposo del éxito de tal desmesura, consideró necesario llevar a cabo una operación muy imaginativa. Basándose en *El payador* de Leopoldo Lugones atribuyó a un Homero de la llanura bonaerense la inspiración para crear el nacionalismo musical argentino. Ese segundo mito que venía a perfeccionar el primero, también fue repetido por toda la bibliografía, hasta que algunos heresiarcas lo empezaron a desarmar. Pero me propongo desentrañar la naturaleza de otro mito en el que Williams solo tuvo que ver tangencialmente. Me refiero a la erección del *Triste N.º 4* de Julián Aguirre como piedra de toque del nacionalismo musical en el repertorio guitarrístico. En efecto, en los programas del instrumento de los conservatorios de música y universidades, aparece invariablemente desde al menos cien años y frecuentemente acompañado por otras de las obras del autor. Hoy en día puede comprobarse que el lugar asignado a obras de tal estética está cubierto con obras de Aguirre en casi su totalidad, a través de transcripciones del piano. Explicaré la razón por la cual la música del nacionalismo musical para guitarra compuesta a fines del siglo XIX y toda la primera mitad del XX fueron preteridas.

La bibliografía sobre los orígenes del nacionalismo musical argentino es copiosa, a la vez que abreva casi únicamente en una fuente citada profusamente por tirios y troyanos, a la que juzgo inevitable recurrir también:

> Al volver a Buenos Aires, después de esas excursiones por las estancias del sur de nuestra Pampa concebí el propósito de dar a mis composiciones musicales, un sello que las diferenciara de la cultura clásica y romántica, en cuyas ricas fuentes había bebido las enseñanzas sabias de mis gloriosos y venerados maestros. Mis cotidianas improvisaciones de ese tiempo parecían envueltas en los repliegues de lejanas brumas de amaneceres y de ocasos en las sabanas pampeanas y remedaban 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. […] Toda mi producción, desde entonces, está animada por el soplo fecundador del folklore de la pampa. […] La técnica nos la dio Francia y la inspiración los payadores de Juárez [En la pampa] (Williams, 1947, p. 19).

De este texto tan citado podemos extraer muchas conclusiones. En principio, como anticipé más arriba, Williams buscaba dar sustento a una periodización sobre la cual hablaremos más adelante, pero también enrolarse tardíamente en tendencias ideológicas que surgen a comienzos del siglo XX. Es necesario en este punto mencionar el contexto histórico correspondiente a fin de entender esa actitud. Hasta 1880, la Argentina estuvo sumida en guerras civiles, en las cuales se enfrentaban unitarios y federales. Estos grupos sustentaban posiciones diversas o como definió Javier Trímboli (Trímboli, 2025) distintas sensibilidades con relación al ordenamiento del país. Los primeros abominan de la población criolla y cifran el desarrollo en la inmigración y en la supremacía de la ciudad de Buenos Aires. Los segundos, en cambio empatizan con el gaucho y pretenden que sea protagonista del progreso, deseando además un adelanto armónico del país sin depender de la ciudad puerto. Con el ascenso a la presidencia de la Nación de Julio Argentino Roca, el contencioso de la capital se resolvió con la nacionalización de Buenos Aires, impulsándose una cantidad de medidas tendientes a la modernización del país. Se organizó toda la administración pública nacional, incluyendo la educación con la sanción de la ley 1420 de enseñanza obligatoria laica y gratuita y, se creó el Registro Civil alejando a la Iglesia católica de áreas que ocupaba desde la época colonial,

se impone una moneda de circulación nacional y se asegura la presencia del ejército en todo el territorio. Todas estas cuestiones sumadas a las facilidades para la entrada de capitales y mano de obra, provocaron un desarrollo acelerado de la economía a partir del tendido de ferrocarriles, la construcción de puertos y el aporte financiero británico para el desarrollo de una agricultura con adelantos tecnológicos que, sumado a un suelo fértil, producen una rentabilidad extraordinaria (Galasso, 2011).

Este modelo era liderado por la denominada Generación del 80 e integrado por el propio Roca y por militares, políticos e intelectuales y en algunos casos por individuos que reunían las tres condiciones. Su ideario estaba imbuido del Positivismo finisecular, la creencia en la razón y en el progreso indefinido (Jitrik, 1968). Desde el punto de vista económico implicaba una dependencia absoluta de Gran Bretaña y desde el cultural con Francia. Adriana Cerletti contextualiza en ese sentido la frase de Williams "La técnica nos la dio Francia y la inspiración los payadores de Juárez" (Cerletti, 2010).

Tal posicionamiento incluía la antinomia Civilización y Barbarie que, acuñada por Domingo Faustino Sarmiento, ubicaba a las ciudades y la inmigración en el primer término y al gaucho y al indio[1] en el segundo. Es expresivo el comentario de Paul Groussac[2], conspicuo miembro de aquella generación, publicado ante la aparición de la *Historia de la Literatura Argentina* de Ricardo Rojas

> Es así cómo, verbigracia, después de oídos con resignación, dos o tres fragmentos en prosa gerundiana de cierto mamotreto públicamente aplaudido por los que apenas lo han abierto, me considero autorizado para no seguir adelante, ateniéndome, por ahora, a los sumarios o índices de aquella copiosa historia de lo que orgánicamente nunca existió. Me refiero especialmente a la primera y más indigesta parte de la mole (ocupa tres tomos de los cuatro): balbuceos de indígenas y mestizos (Borges, 1974, p. 421) (El subrayado es mío).

Obviamente el mestizo es el gaucho que junto al indio no tenían lugar en la Argentina moderna.

No será hasta comienzos del siglo XX que este modelo sintetizado en el lema de Roca *Orden y progreso*, empiece a mostrar grietas. En efecto, el aumento de la conflictividad social atribuida a anarquistas, socialistas y sindicalistas, sumada a una población creciente de extranjeros que en las ciudades llegó a igualar a la nativa, hizo temer a los grupos dominantes que ostentaban el control de todos los resortes económicos y el disfrute de su rentabilidad, pudieran perderlo (Galasso, 2011).

Ante esta emergencia se tomaron medidas como la ley de residencia que permitía la expulsión de extranjeros sin causa, la creación de Servicio Militar Obligatorio y otras medidas represivas, pero también progresivamente va tomando cuerpo la idea de recurrir al gaucho que había ayudado a construir la nación, primero luchando en la Guerra de la Independencia, luego en las civiles, para por último sostener la frontera indígena en los fortines, como lo denuncia José Hernández en el *Martín Fierro*. En efecto en 1911, Leopoldo Lugones pronuncia una serie de conferencias en el teatro Coliseo, luego reunidas en el libro *El Payador.* Ahora el gaucho no simboliza más la barbarie para constituirse en un héroe homérico, que expresará las virtudes de la nacionalidad. Tal construcción que significaba un giro de 180 grados de las posiciones anteriores se profundizará con publicaciones de otros pensadores, permeando a la educación pública y al sentido común.

[1] El mismo Roca había concluido con la Campaña del Desierto en 1879, la aniquilación de toda resistencia indígena a la posesión absoluta de todo el territorio.

[2] En su condición de Director de la Biblioteca Nacional encargó a Williams la organización de conciertos en su sede.

Conforme lo expuesto, aquel texto resultó una suerte de tardía justificación de Alberto Williams a su exitoso esquema generacional de la música argentina. En tal periodización, como mostró Juan María Veniard en su minucioso trabajo (2002), fue expuesta en sus artículos periodísticos de 1902 y 1910, estableciendo las categorías de **precursores** y **primeros profesionales**. De esta manera además de ser precursores eran aficionados[3], cuestión central en la gestación del canon nacionalista[4]. Pero, por el contrario, no menciona acto fundacional alguno, aunque se asigna un lugar hegemónico entre los primeros profesionales. Recordemos que la obra que considera la piedra de toque de la música argentina, *El rancho abandonado,* forma parte de una suite, *En la sierra*, del resto de cuyos números no poseen ningún elemento proveniente de la música folklórica, incluso se ha dudado que estuviera originalmente en la suite[5]. Es evidente que ese constructo recién aparecido en 1936 en el transcurso de una conferencia radial que pronunció Williams viene a acomodar su pensamiento al nuevo rol que se le asigna al gaucho a partir de Lugones.

Lo expuesto muestra la reticente adhesión al nacionalismo musical que exhibe Williams, incluso en el título, pues el sustantivo rancho con el adjetivo abandonado es inhallable en la literatura, no sólo en el *Martín Fierro,* sino también en numerosos ejemplos correspondientes a la zona de influencia del gaucho, donde tal condición se sintetiza en una sola palabra, *tapera*[6]. Williams no debía ignorar esa palabra puesto que manifiesta que había recorrido las estancias de la provincia de Buenos Aires. Por ello es inevitable conjeturar que no se estaba refiriendo a lo que encontró Martín Fierro cuando volvió de la frontera, sino a una casa habitación de paredes de adobe y techo de paja, desaseada y descuidada, tal como consideraba al propio gaucho la Generación del 80 (Olmello; Weber, 2017).

No obstante ello, Williams asume nuevamente su carácter, no solo de padre sino de dictador, al pontificar como deben componer los argentinos.

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

En el consejo "aspirad su perfume" sintetiza indubitablemente el lugar que debe ocupar la cultura popular en la estética nacionalista. Ya en una encuesta realizada por la revista *Nosotros*, anticipó la preceptiva

[3] Entre ellos se encontraba Francisco Hargreaves (1849-1900) que compuso y estrenó dos óperas en Europa y en el caso de Saturnino Berón no aparece en ninguna lista a pesar de ser el autor del poema sinfónico *Pampa* estrenado en 1878.

[4] En efecto, tal condición alcanzó a muchos que además eran contemporáneos de los profesionales como Alais y Manuel Gómez Carrillo (1883-1968).

[5] Hipótesis enunciada por Bernardo Illari en la conferencia dictada en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la UNA el 7 de mayo de 2014.

[6] El término tapera se relaciona al hecho que el rancho, al desaparecer su techo de paja por falta de mantenimiento, resulta un lugar de refugio para fugitivos de la justicia, es decir tapar aquello que no se debe ver.

"Sosegao vivía en mi rancho/ como el pájaro en su nido/ allí mis hijos queridos/ iban creciendo a mi lao…/ sólo queda al desgraciao/ lamentar el bien perdido./ Tuve en mi pago en un tiempo/ hijos, hacienda y mujer,/ pero empecé a padecer, /me echaron a la frontera,/ ¡y qué iba a hallar al volver!/ Tan sólo hallé la tapera" (Hernández, 2010, p. 49-50) (Los subrayados son míos)

citaba más arriba. Era fundamental pasar por el filtro de la música académica legitimada (la europea) pues la música de origen popular, así como la canta y baila el pueblo no era aceptable (Scarabino, 1999).

En línea con el manifiesto que implican esos consejos a los jóvenes compositores y desde idéntica percepción, Julián Aguirre[7] (1868-1924), en su función de crítico musical de la revista *El hogar*, opina lo siguiente de un espectáculo desarrollado en el teatro Politeama de Buenos Aires el 19 de marzo de 1921, en el cual Andrés Chazarreta dirige un recital folklórico en el cual participan cultores no profesionales de la música popular santiagueña[8]

> Un espectáculo extraño para los que no conocen nuestras provincias del Norte es el que se presenta en el teatro Politeama. […] Una orquesta típica, si puede llamarse orquesta un compuesto de arpa, dos guitarras, violín, flauta y una especie de tambor provenzal rústico, al que llaman bombo los santiagueños, acompaña algunas danzas y canciones… cantando en terceras y décimas con ritmo que señala la "caja", especie de pandero que tañe con un palillo una de las acompañantes. La curiosidad en el empleo de esos instrumentos de percusión es que la caja siempre marca el tiempo fuerte del compás y el bombo que no se emplea sino en algunas danzas hace sus dibujos complicados en un contratiempo constante (1921, p. 12) (El subrayado es nuestro).

Sorprende que el considerado un referente del nacionalismo musical describa como extraño un espectáculo que contenía músicas del interior, cuando él ya había compuesto dos **tristes** (García Muñoz, 1986) que subtituló con los nombres de dos provincias argentinas, Córdoba y Jujuy, la primera limítrofe de Santiago del Estero y la segunda muy próxima. Pero la perplejidad va en aumento cuando el cultor genial de la música académica de inspiración folklórica[9] presenta al bombo, la caja y la polirritmia que ejecutan, como un exotismo originario de una región alejada de la Argentina[10]. Más adelante dice:

> El perfume de argentinidad, el hálito de patria que se respira oyendo estas canciones del Norte de la República hace pensar en lo impostergable y necesario de su colección y selección artísticas. La Rioja, Salta, Catamarca, Entre Ríos, deben encerrar tesoros análogos que no conocemos y que enriquecerían con notas nuevas las inspiraciones de los compositores argentinos (Aguirre, 1921, p. 12) (El subrayado es mío).

Se vale de la misma metáfora odorífera que Williams, expresando una absoluta identidad estética. En efecto, nombra tres provincias limítrofes con la natal de Chazarreta, planteando que encerrarían materiales análogos. Podría concluirse que él, ya lo llevó a cabo en las dos excluidas de la lista subrayada en la cita, la dos dedicandas mencionadas más arriba[11]. Así, de acuerdo con la estética nacionalista que describió Williams y con la que Aguirre acordaba, podía evitarse toda referencia textual a la música popular, siendo suficiente la inserción de un título, como se demostrará más adelante.

Pero resulta más importante considerar, atendiendo a las frecuentes intervenciones públicas de Williams y Aguirre (Massone; Celentano, 2016. Veniard, 2002. Williams, 1947) que además de enrolarse en aquella estética la militan, con evidente aceptación del ambiente de la música académica argentina.

[7] Fue elogiado por Williams como un ejemplo de nacionalista musical (Massone; Celentano, 2016).

[8] De la ciudad y provincia de Santiago del Estero en el centro norte de la República Argentina.

[9] Así lo describe Williams (Massone; Celentano, 2016).

[10] Su actitud se asemeja a la de Claude Debussy ante el descubrimiento del gamelán javanés en la exposición Internacional de París de 1889 (Parker, 2025).

[11] Justamente esas dos provincias son las únicas no mencionadas de todas las del centro noroeste argentino.

Sintetizando, en las primeras décadas del siglo XX en la Argentina se había consolidado un canon de nacionalismo, que prescribía en forma obligatoria una alusión a la música folklórica a través de una melodía, un ritmo, una secuencia armónica o un título. Tal *dictum* era aplicado por los integrantes de lo que definí en otro lugar el *establishment* de la música académica argentina (Olmello, 2016).

Esa actuación de la compañía de Chazarreta patentizó que el canon explicitado por Williams, al que adhería Aguirre tenía disidencias. En efecto, en sus obras para guitarra Alais ejercía un nacionalismo musical en las cuales el fenómeno folclórico no era relegado, sino por el contrario, penetraba estructuralmente en la composición académica, tal como lo demostró Melanie Plesch en la comparación de su *Gato* y el *Rancho abandonado* de Williams (2008). A su vez, en el campo de la composición pianística -el instrumento preferido del *establishmen*t- Manuel Gómez Carrillo abordaba la creación como parte de un proceso que abarcaba la recopilación y publicación, la interpretación en el ámbito popular e incluso la participación en las danzas. Debido a esta suerte de inmersión en la cultura popular, resultaba inevitable que las características estructurales de aquella música penetraran profundamente en su obra, otorgándole una autenticidad indudable, conforme el enfoque de Malena Kuss, basada en el pensamiento de Carl Dahlhaus (Kuss, 1998). Pero además en el caso de Gómez Carrillo esta estética nacionalista se inscribe en un proyecto más amplio. Debo entonces introducir otro nombre, el de Ricardo Rojas[12] quien formuló un nacionalismo que se basaba en la categoría de Argentinidad. Tal sistematización involucra la construcción de una conciencia identitaria y una memoria común a los habitantes del territorio. Se genera así una sensibilidad común, catalizada por la tierra como fundente, dentro de un sincretismo muy amplio que abarca todas las corrientes culturales que confluyen en la Argentina. La herramienta para alcanzar ese objetivo era la Doctrina Eurindiana, que operaría fusionando las tradiciones y las culturas confluyentes. Para ello el arte nacionalista era esencial (Melicchio, 2023; 2025).

Conviene entonces, recordar la reveladora impresión que le produjo el mismo evento de 1921 a Rojas, impulsor de aquel evento, amigo y comprovinciano de Chazarreta:

> […] la cantora […] entonaba con voz penetrante los versos de una vidala, coreados por aquella masa de hombres y mujeres, como en un drama primitivo. Algunos traían la caja de las fiestas, percutiendo lánguidamente el ritmo de la marcha y de la canción. La tierra antes muda adquiría lenguaje, entrando en la historia por la palabra del hombre. Temblaban en el aire las notas místicas del arpa, instrumento característico de la región; vibraba el violín, como suele a veces cuando lo tañen en la Salamanca y la brisa nocturna lo lleva por entre las ramas del monte; cantaba en la flauta un eco de las quenas autóctonas, como sobrevivencia espiritual de las razas que abatió la conquista; bordaban su acompañamiento las guitarras, como una reminiscencia de las tradiciones andaluzas; puntuaba el bombo sus acentos profundos, como si en él resonara el corazón de la selva dormida en la noche, y todo aquello se fundía en un solo concierto con las actitudes y las voces (Rojas, 1924, p. 42).

En este breve texto se expresan los conceptos fundamentales del sincretismo rojaniano[13], a la vez que se muestra el abismo entre la consideración de la cultura popular de los cultores del nacionalismo musical canónico y el de Rojas, amigo y compañero de militancia de Gómez Carrillo (Melicchio, 2023; 2018). Pero además y lo más importante, el alejamiento del canon significaba la exclusión de los programas de concierto y

[12] Ricardo Rojas (1882-1957). Fue un poeta, dramaturgo, orador, político e historiador argentino. Si bien nació en San Miguel de Tucumán debido a los avatares políticos de su padre Absalón Rojas, que fue elegido gobernador de Santiago del Estero en dos oportunidades, su pertenencia a la provincia era indiscutible.

[13] Ricardo Rojas describió la Argentinidad y la Doctrina Eurindiana en numerosos trabajos, *Cosmópolis* (1908), *La Restauración Nacionalista* (1909), *Blasón de Plata* (1912), *La Argentinidad* (1916) y *Eurindia* (1924), entre otros escritos.

de los conservatorios, escuelas de música y universidades. Así el relegamiento del santiagueño al lugar de folclorólogo y el consecuente desconocimiento del valor de su obra para piano (Melicchio, 2018; 2025).

La señalada cuestión del canon deviene abstracta con la guitarra, pues no era considerado un instrumento académico. En efecto, a principios del siglo XX en Buenos Aires la actividad guitarrística era intensísima, como lo demostraban la gran cantidad de partituras que se editaban y los profesores que ejercían la enseñanza, a la vez que la cantidad de aficionados que compraban guitarras, partituras, cuerdas etc. Sin embargo, esa actividad funcionaba paralelamente a la del mundo académico. No existía enseñanza del instrumento en los conservatorios, todos privados hasta la creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación (CNMD) en 1924, no participaba en los conciertos de la Sociedad Nacional de Música (García Muñoz, 1988), no recibían premios (Mondolo, 1989) y, los únicos músicos que componían para el instrumento eran guitarristas, pues, los compositores del *establishment*, no lo hacían. Así lo comenta Plesch:

> El rol de la guitarra en la obra de los compositores nacionalistas argentinos aparece como una paradoja. En efecto, a pesar de ser un requisito indispensable para la evocación de la identidad nacional en la literatura y artes visuales, la guitarra no recibe la atención de los compositores que crearon el canon musical de la Argentina moderna (Plesch, 1992, p. 29).

Todos aquellos cultores de la música académica para guitarra, deseaban revertir esa situación y nucleándose en torno la revista *La guitarra* que dirigía Juan Carlos Anido[14], el padre de la niña prodigio "Mimita"[15], emprendieron una serie de acciones cuyo epicentro era tal publicación. Procuraban desligar al instrumento de su asociación al gaucho y, por ende, a la cultura popular (Plesch, 1998). Para obliterar esa tradición, había que descartar la nacional, reemplazándola con una inventada, en consonancia con la caracterización de Eric Hobsbawm y Benedict Anderson (2002; 1993). De esta manera se hace nacer la guitarra académica argentina de la figura de Francisco Tárrega. Éste reunía algunas condiciones favorables, era español, tenía estudios académicos y uno de sus discípulos más jóvenes, Domingo Prat se había radicado en Buenos Aires. En los distintos números de *La guitarra* aparecía la imagen del maestro valenciano y se publicaban partituras de él y de Miguel Llobet. Primero Prat y luego Llobet serán maestros de "Mimita", Anido se fotografía en Buenos Aires con su hija en las rodillas rodeado de Llobet, Pujol y Prat y, completando la operación, se hace traer la guitarra que había pertenecido a Tárrega para "Mimita" (Olmello, 2016).

No sólo se articulaban esas medidas, sino que también debían ensalzar a los guitarristas y compositores que acordaban con ese plan de acción. Lógicamente cuando hay aprobados también hay aplazados. Había guitarristas que no repudiaban esa identificación de la guitarra con la música popular, por el contrario, no tenían inconvenientes en fotografiarse vestidos a la usanza gaucha, como Juan Alais. Entre los rechazados, el caso de Agustín Barrios es muy especial. Había sido discípulo de Gustavo Sosa Escalada de quien

[14] Juan Carlos Anido (1871-1932). Padre de "Mimita". Amante de las artes y aficionado a la guitarra, su casa estuvo frecuentada por Miguel Llobet, Emilio Pujol, Josefina Robledo, Domingo Prat o Regino Sainz de la Maza, referentes de la guitarra para María Luisa Anido. Promotor del instrumento y líder del ambiente guitarrístico bonaerense, fundó en 1916 el centro de cultura La guitarra, y más tarde la revista homónima que estuvo activa entre 1923 y 1926.

[15] María Luisa Anido (1907-1996). Guitarrista y compositora argentina nacida en Morón, provincia de Buenos Aires. Fue iniciada guitarrísticamente por su padre Juan Carlos, estudiando luego con Domingo Prat y Miguel Llobet. Se destacó como niña prodigio actuando como solista y en dúo con Llobet en giras en el país y en Sudamérica. Con la muerte de su padre abandona los viajes pues para su familia era inaceptable que viajara sola. Por ello, en 1934 acepta la cátedra en el CNMAE y más tarde en la Universidad Nacional del Litoral. A partir de 1950 retoma su actividad concertística internacional actuando en la Unión Soviética, Japón y distintos países europeos, grabando en numerosas oportunidades. Posee un exiguo catálogo de obras inscriptas en un nacionalismo musical no canónico, que en vida no difundió al no incluirlas en los programas de sus conciertos. En la actualidad sus composiciones se incorporaron al repertorio de conservatorios argentinos y americanos.

Alais fue uno de sus maestros. Tenía, además, a los ojos de ese grupo algunas aristas muy condenables. En 1919 empezó a grabar en Buenos Aires para el sello de Max Glücksmann, donde también grabaron Carlos Gardel, José Razzano e Ignacio Corsini y otros cultores del naciente tango. Eso de por sí sería reprobable, pero entre lo grabado aparecían tres tangos y la marcha *San Lorenzo* (Olmello, 2016).

Por ello cuando Barrios se presentó para celebrar tres recitales sólo pudo llevar a cabo uno por el boicot[16] del que fue objeto por el grupo de Anido.

> Tres conciertos tenía anunciados el señor Agustín Barrios en el salón La Argentina, de los cuales realizó sólo uno. El distinguido guitarrista paraguayo ha tenido, pues, poca fortuna. Y ello en gran parte, puede deberse al concepto artístico moderno que en nuestro público, existe de la guitarra. El señor Barrios se presenta como ejecutante, compositor y folklorista, no es en realidad un verdadero exponente de ninguno de los tres aspectos aludidos (Anido, 1923, p. 27) (El subrayado es mío).

Pero además enfatiza el error de usar cuerdas de acero en la primera, segunda y tercera cuerdas[17]:

> Pero el señor Barrios, al incurrir en tan grave falta contra la cultura artística y el buen gusto, no tiene siquiera el mérito de la novedad: la tan desdichada modificación es utilizada por los "tocadores" italianos, y por la mayoría de los "tocadores" de francachelas populares. Como compositor tampoco ofrece el señor Barrios características salientes. No puede admitirse ni remotamente, que sus obras lleguen a formar parte del buen repertorio guitarrístico. Carecen de valor musical y hasta de originalidad. Junto a brevísimos destellos que anuncian ideas de relativo interés, aparecen apagándolos períodos vulgarísimos que se prolongan en exceso (Anido, 1923, p. 27).

Es esperable que esa aceptación por parte del mundo académico, buscada por el grupo mencionado, estuviera supeditada a crear un repertorio expurgado de toda contaminación popular. Por otra parte, conforme los nuevos dictados del "concepto artístico moderno" se debía continuar una tendencia que había iniciado Tárrega, al incorporar transcripciones de clásicos, desplazando lentamente las fantasías y paráfrasis de música de moda, hasta tanto compositores no guitarristas crearan obras escritas especialmente para la guitarra. La revista de Anido alberga la primera, *Homenaje a Debussy* de Manuel de Falla. Andrés Segovia continuará esa prédica constituyendo así un repertorio muy importante de obras originales.

Cuando en 1934 se crea la cátedra de guitarra en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación (CNMD) la designada fue "Mimita", con apenas 25 años y nula experiencia en la docencia. A la distancia parece una decisión inexplicable. En efecto, estaban activos muchos maestros como Alejandro Spinardi, Mario Rodríguez Arenas, Antonio Sinópoli, Julio Salvador Sagreras, Justo Tomás Morales, Miguel Michelone, Domingo Prat, el primer profesor de la flamante catedrática y León Vicente Gascón, el primer maestro de Irma Costanzo, la segunda guitarrista de carrera internacional luego de "Mimita". Examinando el programa correspondiente advertimos qué las obras indicadas, en un 50% son transcripciones de autores clásicos, pero sin contarse las habituales de Isaac Albéniz y Enrique Granados ya editadas en Buenos Aires por arregladores argentinos. En tanto que entre las originales para el instrumento los elegidos son los autores clásicos Ferdinando Carulli, Mateo Carcassi, Napoleón Coste, Fernando Sor, Dionisio Aguado y los de mediados del siglo XIX Juan Parga, Tomás Damas, Julián Arcas y Francisco Tárrega, siendo ignoradas las

[16] Concluida la primera parte del primer concierto, Anido y sus seguidores se retiraron, dejando la sala semivacía (Cuellar Garay, 2012).

[17] Sin embargo César Amaro afirmó que, según Jerónimo Bianqui Piñeiro, Barrios no había tocado con esas cuerdas porque sabía que lo iban a descalificar por ello (Cuellar Garay, 2012).

obras originales de Federico Moreno Torroba[18] y la ya señalada de Falla. Es decir que lo que se enseñaba en el CNMD, el **repertorio moderno**[19] divergía notoriamente con el vigente de la guitarra académica. Las exclusiones de todo autor que se valga de la música popular sin adecentar son tan evidentes, que es imposible no considerar posible una intromisión del *establishment* del cual el rector Carlos López Buchardo, era un conspicuo integrante[20]. Lo que se esperaba del instrumento está claramente definido. En otras palabras, la guitarra empezaba a ser aceptada, pero a precio de ser adecentada, vistiendo convenientemente sus desnudeces populares[21].



PROGRAMA DE GUITARRA

	Técnica	Ejercicios técnicos	Estudios de técnica aplicada	Composiciones técnicas y de estilos diversos	Obras a dos guitarras	Cursos complementarios paralelos
Primer Año	Para el desarrollo del estudio técnico el profesor podrá adoptar un método propio o utilizar obras especiales, antiguas o modernas, artísticamente acreditadas.	Técnica superior. Escalas, ligados, acordes y arpegios.	AGUADO COSTE CANO CARULLI CARCASSI TARREGA	BACH HAENDEL SOR MENDELSSOHN TARREGA Autores argentinos	SOR GARCÍA	Teoría y Solfeo elemental (1er. curso)
Segundo Año		Técnica superior. Articulaciones, efectos e imitaciones.	SOR AGUADO CARULLI DAMAS CARCASSI TARREGA	HAYDN MOZART SOR CHOPIN PARGA RUBINSTEIN TARREGA Autores argentinos	SOR MENDELSSOHN TARREGA	Teoría y Solfeo elemental (2do. curso) Piano complementario (1er. curso)
Tercer Año		Técnica superior, complemento y resumen.	SOR AGUADO COSTE TARREGA	BRETHOVEN SOR ARCAS SCHUMANN CHOPIN Autores argentinos	SOR TORRES	Solfeo superior (1er. curso) Historia de la música (1er. curso) Historia del arte (1er. curso)
Cuarto Año		PERFECCIONAMIENTO Formación de programas de concierto. Los ejercicios y obras de estudios serán elejidas dentro de este repertorio, teniendo en cuenta el profesor las condiciones particulares del alumno; asimismo se practicará desde el primer año obras del repertorio moderno de la guitarra.				Solfeo superior (2do. curso) Armonía (1er.curso) Historia de la música (2do.curso)Historia del arte (2do. curso)

Fig. 1: Facsímil del programa de guitarra del Conservatorio Nacional de Música y Declamación (Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública, 1934, p. 5)

[18] La *Sonatina* de 1924 y la *Suite Castellana* de 1926 ya eran habituales en las salas de concierto.

[19] Como consta en el programa. Obsérvese el uso del mismo adjetivo que Anido en 1923.

[20] Quizás la juventud de Mimita y el paternalismo extremo de la época no fueran inocentes en la elección de las obras para tal programa de estudios.

[21] Era habitual en las audiciones de las academias de enseñanza de guitarra en Buenos Aires que los alumnos se vistieran de gauchos y las niñas de **chinas,** es decir, la vestimenta de las mujeres de la llanura argentina y uruguaya. También se verificaba -menos frecuentemente- que una alumna que tocara transcripciones de Isaac Albéniz o Enrique Granados se vistiera como *maja* andaluza. Eso reforzaría la exclusión de aquellos autores del repertorio permitido. Lo que venía de la cultura popular argentina y española debía ser expurgado (Olmello, 2020).

Ya conocimos la opinión de Aguirre con relación a la música popular, observemos ahora su opinión sobre la guitarra. Se refiere al instrumento de esta manera poco laudatoria, "[…] Las transcripciones de piano como 'La tarde' de Schumann o 'Claro de Luna' de Beethoven son tan inadecuadas para el popular instrumento [la guitarra] como la obertura de Tanhausser [sic] para la ocarina" (Aguirre, 1921b, p. 26) (El subrayado es mío). Tal comentario puede leerse en la crítica que le formula a Regino Sainz de la Maza en ocasión de su concierto en el teatro Odeón. Es doblemente absurda la comparación pues tal obertura es de gran dificultad en su reducción para piano, con lo cual tendría que haberse transcripto para un **compuesto** de ocarinas -un instrumento melódico. En cambio, el primer movimiento de la sonata Op. 27 N.° 2 de Beethoven a la cual se está refiriendo, es fundamentalmente un arpegio para lo cual la guitarra es muy apropiada. Así lo comprueba la cantidad de transcripciones disponibles en la Web. Pero hay que reparar, en especial en el adjetivo popular, que Aguirre le asigna a la guitarra, ése y no otro es el motivo de su exclusión. Tal instrumento no podía integrarse a la música académica pues era propio del pueblo. En ese comentario y en el formulado para la compañía de Chazarreta se definen con meridiana claridad la esencia del canon de nacionalismo musical argentino.

Guiado por mi interés de encontrar plasmado en las fuentes el proceso descripto, busqué en programas de estudio actuales, vestigios de su existencia. Analicé para ello los de tres establecimientos de enseñanza de la música, el del Conservatorio de Música "Gilardo Gilardi" dependiente del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, ubicado en la ciudad de La Plata, su capital, el del Conservatorio de música "Astor Piazzolla", en jurisdicción del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y el del Instituto Nacional Patagónico de Arte, autónomo, financieramente sostenido por el Estado Nacional y radicado en la ciudad de General Roca en la Provincia de Río Negro. La búsqueda se encaminó a detectar qué obras del nacionalismo musical no canónico aparecían en los programas de estudio actuales, para comparar con las de Aguirre. Para ello enumeré los compositores contemporáneos enrolados en esa estética y, la cantidad de obras de esas características compuestas para guitarra. En nota a pie de página se indican las fuentes de donde se extraen esas cantidades. Al final se incluye similares datos correspondientes a Aguirre.

Salta a la vista que los compositores nacidos entre1844 y 1889 produjeron obras que a juicio de las fuentes consultadas son cultores del nacionalismo musical. Todos guitarristas con la excepción de Gilardo Gilardi. Julián Aguirre con una sola obra para guitarra tiene entre cuatro y seis composiciones para piano (entre ellas siempre el *Triste N.° 4*) en transcripciones para guitarra. Tal obra es de visita obligada para los estudiantes de guitarra, por lo menos desde hace casi cien años.

Compositor	Cantidad de obras para guitarra	Conservatorio Gilardi	Conservatorio Piazzolla	IUMPA
Alais, Juan (1844-1914)	14[22]	0	0	0
Almirón, Bautista (1879-1932)	8[23]	0	0	0
Gilardi, Gilardo (1889-1963)	1[24]	0	1	0
Luna, Adolfo Victoriano (1889-1971)	16[25]	0	0	0
Morales, Justo Tomás (1877-1953)	17[26]	0	0	0
Prat, Domingo (1886-1934)	23[27]	0	0	1
Rizzuti, Carmelo (1889-1971)	18[28]	0	0	0
Rodríguez Arenas, Mario (1879-1949)	6[29]	0	0	0
Sagreras, Julio Salvador (1879-1942)	11[30]	0	0	0
Aguirre, Julián (1868-1924)	1[31]	4	6	5

Tabla 1: Cuadro comparativo de obras del nacionalismo musical. Elaboración propia

En este punto será conveniente citar la afirmación de Domingo Prat, sobre el género **triste** que aparece en su diccionario, en la entrada correspondiente a Justo Tomás Morales

> El Triste de Morales, a diferencia del Triste de Aguirre número 4 es un verdadero triste argentino; el del segundo será todo lo bonito que se quiera, está bien armonizado y hasta nos producirá tristeza, pero no deja de ser una canción que se nos antoja española. A Morales no pueden deslizársele estos errores de los maestros hechos en estudios europeos; su musa es pura típica: huele a ombú y a patay. Morales crea por necesidad espiritual: he aquí su virtud y éxito (Prat, 1934, p. 214) (El subrayado es nuestro).

Debo enfatizar que Prat, un guitarrista catalán autodidacta, piensa de manera inversa que Williams. En efecto, la técnica que adquirió Aguirre en el Conservatorio Real de Madrid le impide percibir las características de un verdadero **triste** argentino. Por ello será interesante saber cuáles son esas características, que Aguirre, ofuscado por la técnica europea, no pudo ver.

Carlos Vega describió al género como encuadrado en la escala menor europea, estructurada en dos secciones alternadas de diferente compás y con una influencia directa sobre el estilo. Así también ofrece una pautación:

[22] (Prat, 1934)

[23] (Prat, 1934)

[24] (Gilardo Gilardi, 2025)

[25] (Moldavsky, 2011)

[26] (Prat, 1934)

[27] (Rodríguez, 1992. María Luisa Anido, 2015)

[28] (Larroca, 2025)

[29] (Prat, 1934)

[30] (Prat, 1934)

[31] (García Muñoz, 1986)

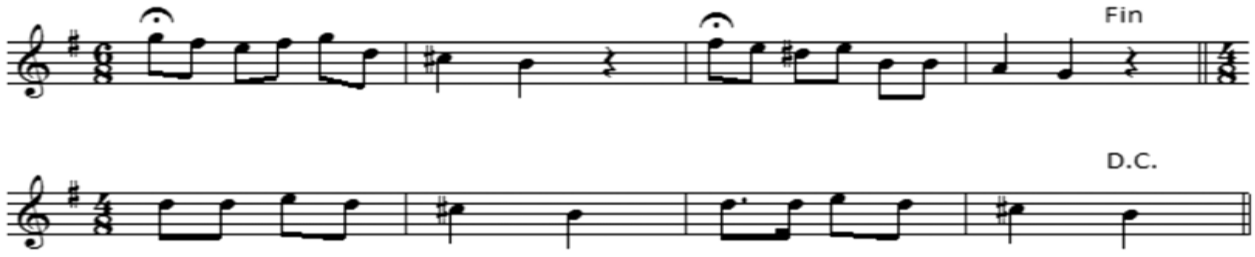

Fig. 2: Pautación de **triste** (Vega, 1936, p. 289)

En línea con tal afinidad entre los géneros aporta una pautación de estilo

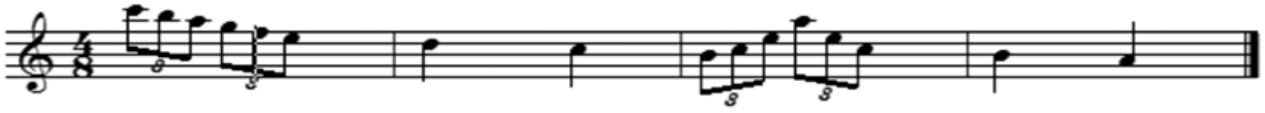

Fig. 3: Pautación de **estilo** (Vega, 1936, p. 289)

Para ampliar el foco de la verificación empírica es conveniente revisar la discografía de Carlos Gardel, hallando cuarenta y dos obras subtituladas como **triste** o **estilo**. En la muestra puede comprobarse, sin excepción la existencia de las dos secciones mencionadas más arriba, como así también el carácter opuesto entre ellas. En efecto, el primero es casi un recitativo y el segundo más movido, conocido popularmente como el **alegre**. Es constante la finalización con un movimiento descendente y un final posíctico.

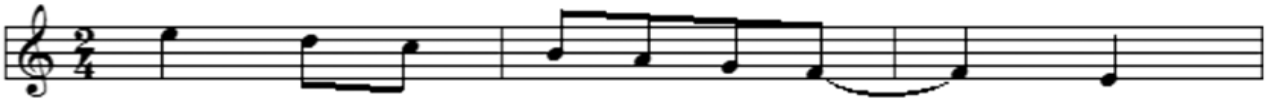

Fig. 4: Pautación de **triste** (Olmello, 2016, p. 70)

Similares características encontraremos en piezas de Abel Fleury, tal como en la más popular de sus obras, *Estilo Pampeano*.

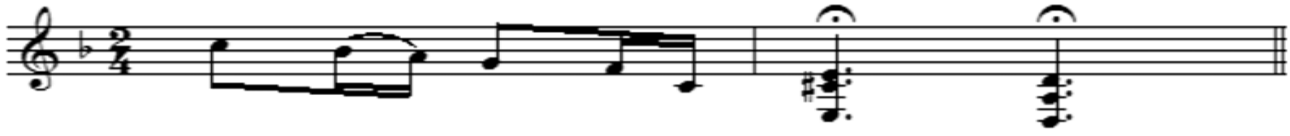

Fig. 5: Final del *Estilo Pampeano* (Olmello, 2016, p. 70)

Corroborando la opinión de Prat, *Ño Juan Carlos* posee todas las características apuntadas por Vega. Contrario sensu, el *Triste N.º 4* de Aguirre está construido en su totalidad sobre esta célula, que sufre sutiles modificaciones rítmicas lo que le otorga unidad.

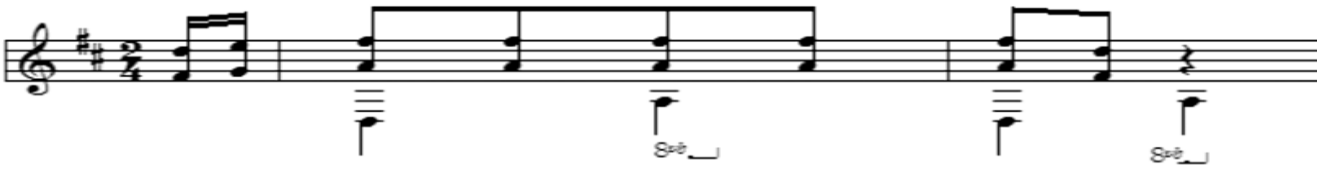

Fig. 6: Fragmento del *Triste N.° 4* de Julián Aguirre. Transcripción de Andrés Segovia (Olmello, 2016, p. 72).

A modo de síntesis podemos observar el total desajuste de la pieza de Aguirre con el género, denunciada por Prat.

Triste	*Triste N° 4*
. Modo menor melódico.	. La tonalidad es mayor.
. Alternancia de secciones movidas con lentas y con diferente compás.	. Existe una gran homogeneidad, pues la obra ha sido estructurada en torno a un solo tema que progresivamente se varía y complejiza, siempre en forma sutil.
. Algunas de las secciones alternantes (pueden ser dos o más) contienen un movimiento descendente que suele terminar con una cadencia de final no conclusivo.	. No aparece ninguna sección con movimiento descendente.

Tabla 2: Fuente: elaboración propia sobre Olmello (2016, p. 71-73)

Demostré entonces, que el canon de la guitarra académica en la Argentina estuvo condicionado por el itinerario de una lucha por el reconocimiento como instrumento académico, desarrollado en la primera mitad del siglo XX. Entre las diversas acciones en ese sentido, llevadas a cabo por un grupo activo de guitarristas, luthieres, compositores, profesores y aficionados en general, debieron renunciar a la tradición guitarrística comprometida con la música popular, para reemplazarla por una europea proveniente de la postulada escuela Tárrega. Entendían que solo así el *establishment* de la música académica argentina pudiera aceptarla. Con un canon de nacionalismo musical consolidado a partir de lo prescripto por Williams buscaron presentar como modelos obras que estuvieran expurgadas de toda referencia directa a la música popular. El programa de CNMD de 1934 es prueba palmaria de esa concesión necesaria. La presencia de una obra original para piano como el *Triste N.° 4*, junto con otras obras en los programas de estudio de la actualidad, son señas indelebles de como un compositor que consideraba a la guitarra incapaz de poder albergar la gran música y, desconocía la música folklórica, es incluido con sus obras, a la vez que todas las composiciones originales para guitarra contemporáneas de aquella no aparezcan en esos repertorios.

Referencias

AGUIRRE, Julián. Cantos y danzas nativas. *El hogar,* Buenos Aires, v. 18, n. 598, 25 de mar. 1921. "La semana musical", p. 5.

AGUIRRE, Julián. Concierto de guitarra. *El hogar*, v. 18, n. 616, 13 de ago. 1921. "La semana musical", p. 26.

ANDERSON, Benedit. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.* trad. Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ANIDO, Juan Carlos. Agustín Barrios. *La guitarra*, v. 1, n. 2, 1 de dic. 1923. "Conciertos", p. 27.

BENVENUTO, Elena Luisa. *Compendio de cultura musical*. 9ª. ed. Buenos Aires: Cesarini Hnos., 1960.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: EMECE, 1974.

CERLETTI, Adriana. *La representación de la identidad argentina en la producción musical de Alberto Williams:* el cruce con el ámbito literario como mecanismo de ingeniería política. *In:* COLOQUIO INTERNACIONAL BICENTENARIO DE LA REVOLUCIÓN DE MAYO ARGENTINA. Perpignan: Université de Perpignan, Via Domitia (CRILAUP), 2010.

CUELLAR GARAY, María Bernarda. *Recuerdo de un Sueño. Vida y Obra de Agustín Pío Barrios*. Asunción: Edición de la Autora, 2012.

GALASSO, Norberto. *Historia de la Argentina:* desde los pueblos originarios hasta el tiempo de los Kirchner. Buenos Aires: Colihue, 2011.

GARCÍA ACEVEDO, Mario. *La música durante el período de la Organización Nacional*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen. Julián Aguirre (1868-1924). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega",* Buenos Aires, n. 5, p. 121-135, mar. 1986.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen. Materiales para una historia de la música argentina. La actividad de la "Sociedad Nacional de Música" entre 1915 y 1930. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, Buenois Aires, n. 8, p. 149-194, sep. 1988.

Gilardo Gilardi. Recuperado el 10 de febrero de 2025. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Gilardo_Gilardi

HERNÁNDEZ, José. *Martin Fierro*. Buenos Aires: Eudeba, 2010.

HOBSBAWM, Eric. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 2002.

JITRIK, Noé. *El 80 y su mundo*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1968.

LARROCA, Jorge. Biografía de Carmelo Rizzuti. *Junta de Estudios Históricos de San Cristóbal Jorge Larroca*, Buenos Aires. Disponible en: https://www.facebook.com/100066996814713/posts/1538746932856960/. Acceso en: 10 feb. 2025.

MASSONE, Manuel; CELENTANO, Mario. *Generaciones Olvidadas*. Buenos Aires: Edamus, 2016.

MELICCHIO, Luis. *Manuel Gómez Carrillo*. Consideraciones en torno al concepto de autenticidad referido a la interpretación de su obra pianística (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2018.

MELICCHIO, Luis. *El nacionalismo musical de Manuel Gómez Carrillo. Una interpelación al Concepto de Argentinidad de Ricardo Rojas*. Buenos Aires (Trabajo de Integración Final). Especialidad en Musicología. Departamento de Artes Musicales y Sonoras (DAMus), Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2023.

MELICCHIO, Luis. *Nacionalismo y música. Manuel Gómez Carrillo y la estética de la Argentinidad* (Tesis de doctorado). Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2025.

MOLDAVSKY, Sergio. Adolfo Victoriano Luna. *Artepulsado*. Disponible en: https://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?17276-Adolfo-Victoriano-Luna. Acceso en: 10 feb. 2025.

MONDOLO, Ana María. Premios de Música otorgados por la Municipalidad de Buenos Aires. *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega"*, Buenos Aires, n. 10, p. 294-312, 1989.

OLMELLO, Oscar. *El pensamiento nacionalista de Ricardo Rojas.* Buenos Aires (Tesis de licenciatura). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires,1989.

OLMELLO, Oscar. *La guitarra académica en la escena musical porteña de la primera mitad del siglo XX. Una larga marcha hacia su aceptación* (Tesis de doctorado). Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2016.

OLMELLO, Oscar. *La guitarra clásica en el Río de la Plata. Poética y poder de Tárrega a Segovia*. Buenos Aires: EDAMus, 2020.

OLMELLO, Oscar; Weber, Andrés Jorge. El Rancho descuidado. *Revista digital 4' 33"*, Buenos Aires, n. 11, p. 24-36, 2017.

PARKER, Sylvia. *Claude Debussy's Gamelan*. Symposium. Disponible en: https://symposium.music.org/52/item/22-claude-debussys-gamelan.html. Acceso en: 1 feb. 2025.

PICKENHAYN, Jorge. *Alberto Williams*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1977.

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

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

PLESCH, Melanie. La lógica sonora de la generación del 80. Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino. *In:* BARDIN, P.; PLESCH, M.; SUÁREZ URTUBEY, P.; MONJEAU, F.; KOHAN, P.; GIANERA, P. *Los caminos de la música. Europa y Argentina*. Jujuy: EdiJujuy, 2008. p. 55-110,

PRAT, Domingo. *Diccionario de guitarristas y guitarreros*. Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934.

ROJAS, Ricardo. *Discursos*. Buenos Aires: La Facultad, 1924.

RODRÍGUEZ, Aldo. *María Luisa Anido. Una vida a Contramano*. La Habana: Letras Cubanas,1992.

SCARABINO, Guillermo. *El Grupo Renovación (1929-1944) y la "Nueva Música" en la Argentina del Siglo XX*. Buenos Aires: EDUCA, 1999.

TRÍMBOLI, J.avier. *Dónde está Fierro*. Disponible en: Canal Encuentro: https://www.youtube.com/watch?v=-zCbstxh6n4. Acceso en: 10 feb. 2025.

VENIARD, Juan María. Los primeros intentos por historiar la actividad musical académica en la Argentina. *Investigaciones y Ensayos,* Buenos Aires, n. 52, p. 383-402, 2002.

WILLIAMS, Alberto. *Alocuciones, Discursos y Conferencias. En Literatura y estética musicales. Obras Completas*. Tomo III. La Quena: Buenos Aires, 1947.

Oscar Olmello es Profesor Superior de Música Especialidad Guitarra, Licenciado en Historia (UBA), Licenciado en Artes Musicales (UNA), Magister en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX (UNCu) y Doctor en Historia y Teorías del Arte (UBA). Fue investigador del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" durante una década. Coordinó en esa institución junto con Héctor Goyena la reedición digital de la Antología del Tango Rioplatense y, con María Teresa Melfi, el diseño y coordinación de la constitución de la base de datos de sus archivos y su posterior publicación en la Web. Dirigió entre 2011 y 2016 proyectos de investigación en la UNA, sobre la aceptación de la guitarra como instrumento académico en la primera mitad del siglo XX y desde 2017 a la fecha, en colaboración con Manuel Massone, sobre el Conservatorio Nacional fundado en 1888 y su importancia en la orientación docente de la formación profesional del músico. Publicó en revistas especializadas sobre el nacionalismo musical de Abel Fleury, el desarrollo de la guitarra académica y el Conservatorio Nacional. En 2020 EDAMus publicó su libro *La guitarra clásica en Río de la Plata. Poética y poder de Tárrega a Segovia*. Ejerció la docencia en la Escuela Nacional de Música "Juan Pedro Esnaola", en el Conservatorio Nacional "Carlos López Buchardo", en el Conservatorio de Música "Alberto Ginastera" y en el DAMus-UNA. Actualmente dirige a doctorandos en la Universidad Nacional de las Artes y a maestrandos en la Universidad Nacional de Cuyo y en la Universidad Internacional de La Rioja. oscar.olmello@gmail.com

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.