

Oscar Olmello
La guitarra clásica en el Río de la Plata. Poética y poder de Tárrega a Segovia

Buenos Aires

EDAMus

2020

263 pp.

ISBN: 978-987-46224-7-1



SECCIÓN “RESEÑAS”

Prólogo

Cristina Vázquez

Decana del Departamento de Artes Musicales y Sonoras,
Universidad Nacional de las Artes

La temática desarrollada en este libro bien podría considerarse perteneciente al campo epistemológico de los *estudios culturales* dado que se describen y analizan problemáticas y procesos de cambio de un fenómeno artístico y pedagógico que logra romper y superar un paradigma hegemónico y, por lo tanto instituido en la vida musical académica del Río de la Plata en las primeras décadas del siglo XX.

Recibido: 31/10/2020

Aceptado: 04/12/2020

Cita recomendada:

Vázquez, C. (2020). Prólogo. En: O. Olmello. *La guitarra clásica en el Río de la Plata. Poética y poder de Tárrega a Segovia* (p. 11). Buenos Aires, Argentina: EDAMus.

Olmello, O. (2020). Introducción. En: O. Olmello. *La guitarra clásica en el Río de la Plata. Poética y poder de Tárrega a Segovia* (pp. 15-24). Buenos Aires, Argentina: EDAMus.

La inserción de la guitarra, de sus intérpretes y compositores en la producción y educación académica en Argentina, reconstruida discursivamente por el Doctor Oscar Olmello, es una historia de resistencias y reivindicaciones en lucha contra un *establishment* –como bien lo define el autor– que rechaza a la guitarra solo por un prejuicio cultural: su origen popular, desconociendo y desvalorizando dogmáticamente sus múltiples sonoridades, la pluralidad de géneros y estilos de su repertorio y las diversas posibilidades técnicas e interpretativas que el instrumento ofrece.

El rigor científico y metodológico de la investigación del Maestro Olmello, la riqueza y solidez de sus fuentes y el enfoque musicológico que aborda desde un contexto sociocultural de época se combinan con el relato apasionado del guitarrista y docente que decidió internarse en las oscuridades transitadas por su amado instrumento para homenajear desde el pasado a quienes aportaron a la construcción de su luminoso presente.

Introducción

Oscar Olmello

Departamento de Artes Musicales y Sonoras,
Universidad Nacional de las Artes

En la transición del siglo XIX al XX en Buenos Aires, la guitarra estaba sólidamente asociada a la música popular, constituyendo además un virtual emblema del gaucho (Plesch, 1998a, pág. 234). Sin embargo, existía un importante número de guitarristas que desarrollaban una intensa actividad interpretativa y compositiva dentro de la música académica. Este movimiento que florecía ya desde el siglo XIX, recibió a principios del XX la incorporación de Domingo Prat y Miguel Llobet, discípulos del guitarrista-compositor Francisco Tárrega y también la visita frecuente de destacados guitarristas clásicos como Regino Sainz de la Maza, Carlos García Tolsa, Andrés Segovia y Antonio Jiménez Manjón, entre otros. Tales aportes significaron un notorio incremento de ese movimiento pedagógico y artístico. Los guitarristas y la guitarra, sin embargo, no eran aceptados por los músicos académicos del *establishment*¹ porteño pues no se

¹ Caracterizaremos más adelante el alcance de este palabra.

consideraba al instrumento digno de su círculo, al ocupar el piano ese rol con exclusividad.² Lo apuntado es evidente por la circunstancia que ninguno de aquellos compositores dedicó obra alguna a la guitarra, aunque la evocaban frecuentemente en sus obras pianísticas (Plesch, 1998a, pág. 234). Compusieron para el piano, coherentes con esa conducta, Alberto Williams sus milongas con bordoneos guitarrísticos y Julián Aguirre sus *Tristes*. Conducta análoga a la de Isaac Albéniz y Enrique Granados, exponentes del nacionalismo musical español, de quienes la mayoría sus obras admiten la transcripción literal a la guitarra, dada su total adecuación a la extensión y a las peculiaridades técnicas del instrumento.

Aquellos músicos marginados de ese círculo deseaban por ende, revertir esa situación. Ansiaban ser admitidos como pares por esas personalidades que ocupaban cargos en la docencia oficial, componían obras que se editaban y además se estrenaban en el teatro Colón de Buenos Aires, firmaban críticas en los principales medios de Buenos Aires, ganaban concursos para componer obras, por ejemplo para los festejos del Centenario, y en general empleos que traían aparejado prestigio y remuneración considerable. El ingreso a ese mundo significaba para los músicos la posibilidad de:

- Participar de la vida musical académica porteña, actuando en importantes ciclos de conciertos y en las salas oficiales como el teatro Colón³.
- Recibir críticas en los principales medios periodísticos como las que se publicaban sobre los conciertos de música sinfónica, de ópera y solística de piano y violín. La revista *El Hogar* que albergaba las críticas de Julián Aguirre en una columna fija, sólo se ocupa de un puñado de

² El primer día de clase de la cátedra de armonía, en el Conservatorio Nacional a comienzos de la década de 1940, solía comenzar con la presentación de cada alumno y mención del instrumento al cual se había consagrado. Cuando éste era guitarra, el profesor Athos Palma, compositor destacado, egresado de la Facultad de Filosofía y Letras e inspector del Ministerio de Educación, agregaba: “guitarrero”. Comunicación personal de Fanny Amanda Castro, exprofesora y ex vicerrectora del Conservatorio Nacional. Debe destacarse que el sustantivo guitarrero, aunque designa al fabricante o vendedor de guitarras, en el Río de la Plata adquirió el significado de instrumentista popular, constituyéndose, casi en un antónimo de guitarrista clásico.

³ Si bien algunos guitarristas accedían ocasionalmente a ciertos espacios, incluso al Colón, el repertorio que en para ese ámbito componían e interpretaban, no era el de música académica. Como afirma Plesch, a propósito de un concierto de Juan Alais en el viejo teatro Colón:

“El repertorio enumerado indica claramente que no fue un concierto de música académica, al menos no para los estándares de la época. Aunque el formato de potpurri de concierto y la alternancia entre pequeñas representaciones teatrales y música fue una de sus características en las primeras décadas del siglo XIX, los conciertos en Buenos Aires durante la década de 1880 ya exhibían un formato ‘moderno’, prefiriéndose un repertorio integrado por obras, del así llamado canon de la música occidental. Ciertamente ‘Jota’ y ‘Aires españoles’ habrían estado completamente fuera de lugar en tal programa” (1998: 279). (*The repertory listed clearly indicates that it was not a concert of art music, at least not to the standards of the time. Even though the format of the pot-pourri concert and the alternation between light theatre plays and music was a characteristic of the first decades of the nineteenth-century, concerts in Buenos Aires during the 1880s already exhibited a “modern” format, and favored a repertory composed by works of the so-called canon of Western music. Certainly, ‘Jota’ and ‘Aires Españoles’ would have been completely out of place in such program.*)

conciertos de guitarra. En esas líneas Aguirre pone de manifiesto el rol subalterno que le asigna al instrumento en la música académica.

- Integrar los cuerpos docentes en la enseñanza oficial. Una vez graduados, a los guitarristas no se les facilitaba el ingreso a la docencia. Las designaciones de los profesores, hasta la aprobación de la ley 14473 promulgada en setiembre de 1958, conocida como Estatuto del Docente, eran provistas directamente por el Poder Ejecutivo Nacional, prefiriéndose los pianistas, ya que los salones de música de las escuelas primarias y colegios secundarios solían tener el piano como única dotación instrumental. Dado que en aquella época el rol del maestro o profesor estaba indisolublemente asociado al acompañamiento de las marchas escolares y el Himno Nacional, y no resultaba fácilmente accesible la tecnología de amplificación, el guitarrista no podía cumplir ese rol⁴. También les estaba vedada la enseñanza terciaria de su instrumento pues el Conservatorio Nacional, creado en 1924, recién incorporaría la guitarra como especialidad instrumental en 1934 y a partir de ese momento admitiría un solo empleo docente que fue cubierto por María Luisa Anido.

Los guitarristas y guitarristas-compositores⁵, imposibilitados de incorporarse al círculo de la actividad artística académica y a la enseñanza oficial, tenían la alternativa de ingresar entonces al mundo de la música popular, el cual, gracias al desarrollo de la radiofonía y la producción discográfica, ofrecía abundantes puestos de trabajo. En efecto, esa conducta observaron a principios del siglo XX Aníbal Arias y Edmundo Rivero, quienes iniciaron sus carreras como guitarristas clásicos tocando el repertorio habitual para la primera mitad del siglo XX, integrado por obras de Francisco Tárrega, Federico Moreno Torroba y transcripciones de Isaac Albéniz, Ludwig van Beethoven y Johann Sebastian Bach, entre otros. Sin embargo, como lo expresó el mismo Arias: “Hice dos o tres conciertos y ¿después qué? Me di cuenta que tenía que acompañar a cantantes de tango para poder vivir de la música”⁶. Así inició una importante carrera que culminó como solista y referente de la guitarra en el mundo de la música popular ciudadana⁷.

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

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

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

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

Rivero, antes de ser uno de los más importantes cantantes en aquel campo de la cultura popular, se desempeñó como guitarrista acompañante⁸. Aquellos que no podían o no querían introducirse en la música popular, luego de haber descollado como guitarristas clásicos terminaron viviendo de un empleo en la administración pública. Tal es el caso de Severo Rodríguez Falcón, quien se desempeñó como guarda de aduana hasta su jubilación, paralelamente a su actividad como solista, que incluyó conciertos con orquesta⁹. Jorge Martínez, que fue el primer argentino que interpretó en el país el concierto para guitarra y orquesta de Mario Castelnuovo-Tedesco con la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Luis Gianneo, se jubiló como bibliotecario en una escuela de música¹⁰.

El desafío de ingresar a ese grupo consagrado resultaba enorme para unos pocos individuos; se requería, entonces, esfuerzos conjuntos, por lo cual el asociacionismo se impuso rápidamente. *La guitarra*, revista dirigida por Juan Carlos Anido, además de resaltar la figura de María Luisa (Mimita), la hija del director, constituyó una avanzada en esa batalla. Para ello informaba sobre la actividad exclusivamente académica de la guitarra en Buenos Aires. Encontramos ahí numerosos artículos que ponen de relieve las figuras de Andrés Segovia, Miguel Llobet, Domingo Prat y Francisco Tárrega (Guardia, 1923, págs. 3-11). Debe destacarse que esta publicación reservaba un importante espacio, equivalente a más del cuarenta por ciento del total, a artículos sobre literatura, teatro, canto lírico, etc., como si la contigüidad con la cultura clásica acercara la guitarra a ese mundo. También tal publicación admitía en sus páginas partituras que buscaban enriquecer el repertorio para el instrumento. Otra publicación, *Tárrega*, dirigida por Carlos Vega, ofrecía un perfil editorial en línea con *La Guitarra* difundiendo activamente la actividad docente de numerosos profesores que por otra parte eran también anunciantes. Para aquellas publicaciones no era suficiente destacar los logros de los guitarristas académicos, había que señalar, además, a aquellos que se desviaban del camino correcto. Así *La Guitarra* descalifica a los guitarristas-compositores que no se alineaban con su prédica. Tal es el caso de Agustín Pío Barrios. En efecto, este guitarrista paraguayo solía encordar con cuerdas de acero su guitarra como “la mayoría de los «tocadores» de francachelas populares” (Anido, Agustín

⁸ Especialidad muy difundida en el ambiente de la música popular ciudadana, que exige una enorme versatilidad para adaptar los distintos acompañamientos a todas las tonalidades, ya que los cantantes frecuentemente la cambian para adecuarla mejor a su tesitura.

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

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

Barrios, 1923), grabando además en el mismo sello que Carlos Gardel e Ignacio Corsini. Es de esperarse la reacción que provocaba con tales actitudes en el acartonado ambiente de la música académica argentina. *La Guitarra* reflejaba esa repulsa. Tampoco fue aceptado Abel Fleury pues su relación con la cultura popular, que llegaba al punto de acompañar al recitador criollo Fernando Ochoa, lo marginaba automáticamente de esa lucha. No le quitaba esa mácula el haber estudiado composición con Honorio Siccardi, integrante del *Grupo Renovación* y personalidad aceptada de la música académica, y guitarra con Domingo Prat, uno de los profesores más queridos de Buenos Aires. Tampoco tuvieron éxito las dedicatorias de sus obras a los guitarristas más destacados de la época. Por ello su nombre no apareció en *La Guitarra* ni fue recomendado a Andrés Segovia, para que satisficiera la exigencia contractual de tocar una obra de autor argentino en sus conciertos. Tal recomendación si existió con la música de Julián Aguirre, a través de transcripciones del mismo Segovia. No fue diferente la situación de Adolfo V. Luna, quien siendo hermano del que fuera vicepresidente de la nación, Pelagio Luna, y habiendo estudiado con un reconocido compositor, Alfredo Schiuma, no logró ser aceptado como referente para conseguir el tan ansiado ascenso. El caso de Luna fue más notable ya que a diferencia de otros guitarristas-compositores de la época, escribió obras de forma tales como sonatas y fugas componiendo así también para guitarra y ensambles camarísticos.

De acuerdo a lo expuesto, la historia de la guitarra académica en Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX puede ser entendida como una compleja operación destinada a obtener la admisión dentro del mundo de la música académica.

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 Teoría e Historia del Arte (UBA). Fue investigador contratado del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” durante una década. Sus áreas de investigación comprenden la musicología histórica, en especial el nacionalismo musical en la Argentina, la aceptación de la guitarra como instrumento académico en el ámbito rioplatense y la trayectoria del Conservatorio Nacional fundado en 1888. Es docente investigador del Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo” (UNA).