

# La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo<sup>1</sup>

Melanie Plesch  
Conicet - Universidad de Buenos Aires

## Introducción

La importancia asignada a la guitarra como emblema musical de la “argentinidad” puede detectarse claramente tanto en el discurso literario como en el de las artes plásticas desde finales del siglo XIX. Sin embargo, en el discurso musical académico de la llamada “generación del ochenta”, su enunciación es más compleja, dado que no es explícita sino retórica. No se trata de incluir la guitarra como instrumento musical dentro del repertorio (del cual estuvo prácticamente excluida) sino de invocar, por medio de la combinación de especiales configuraciones melódicas, armónicas, texturales y/o rítmicas, su imagen como objeto musical, en su carácter de símbolo del ámbito rural. En tal sentido, la representación musical de la guitarra constituye uno de los *topoi* de la retórica musical del primer canon musical académico de la Argentina moderna, habitualmente conocido como *nacionalismo*. Este trabajo se propone dar cuenta de este *topos* en la producción del primer nacionalismo,<sup>2</sup> tomando como base empírica la obra para piano de Alberto Williams y Julián Aguirre, elegidos en función de su importancia—habitualmente considerada fundacional—en la constitución de este movimiento. Al mismo tiempo, se ofrece una hipótesis explicativa para la existencia misma del *topos* de la guitarra, relacionando el código estético del nacionalismo musical con la situación ideológica de la época.

Se parte aquí de la hipótesis de que la consagración de la guitarra como emblema musical argentino no responde a su supuesto status “natural” de “encarnación musical del ser nacional”—tal como lo sostiene ingenuamente gran parte de la bibliografía especializada (cfr. por ejemplo, Pinnell 1993)—sino que forma parte del proceso de construcción de la identidad cultural argentina iniciado hacia fines del siglo XIX, y que, como tal, puede asimilarse a situaciones homólogas en las artes plásticas y en la literatura. En tal sentido, nos interesa mostrar que la inclusión exclusivamente retórica de la guitarra

---

<sup>1</sup> Agradezco a Pablo Williams, quien me facilitó una considerable cantidad de los materiales aquí analizados, como así también a Irma Ruiz, quien en su calidad de directora del INM me brindó acceso a los materiales de la colección Williams, perteneciente a dicho instituto.

<sup>2</sup> Con las expresiones “primer” y “segundo nacionalismo” se considera aquí al conjunto de compositores insertos en dicha estética incluidos por Pola Suárez Urtubey bajo la denominación “primera y segunda generación de *ochentistas*.” (Suárez Urtubey 1986). Hemos evitado adrede la terminología empleada por la autora, dado que, como es evidente, no todos los compositores “ochentistas” adscribieron a la estética nacionalista.

y su exclusión como instrumento musical dentro de la producción del primer nacionalismo puede considerarse como índice del tipo de relación de apropiación/distanciamiento que la cultura de la época estableció con el imaginario rural.

## **I. La construcción de la nación y la invención de la música argentina.**

Desde hace unos treinta años se ha producido en el ámbito de la teoría de la historia una sustantiva revisión del concepto de nación, que cuestiona el carácter natural que le otorgaba la historiografía de la Modernidad, postulando, en cambio, su condición de construcción histórica (Gellner 1988; Hobsbawm 1990; Anderson 1993). Desde esta visión se sostiene que la nacionalidad no es un atributo inherente al ser humano y que la nación no es una entidad social primaria e invariable, sino que pertenece a un período concreto y reciente desde el punto de vista histórico, fuertemente entramado con la Modernidad, y en cuya construcción interviene un importante elemento de ingeniería social. Según Eric Hobsbawm, el concepto de nación excede los criterios objetivos que habitualmente se han esgrimido para su explicación, tales como la lengua o la etnicidad, o una combinación de varios criterios, tales como lengua, territorio común, historia común, rasgos culturales compartidos, etc. (1990:5 y ss.). Las naciones se construyen, o se imaginan, para usar el término de Benedict Anderson, “desde arriba”, esto es, desde aquellos sectores que detentan el poder o pretenden hacerlo. En tal sentido, afirma Hobsbawm que “las masas populares son las últimas en verse afectadas por el surgimiento de la conciencia nacional” (1990:12). Se considera actualmente que el papel principal en estas operaciones históricas es jugado por el nacionalismo, concebido éste como “una teoría de legitimidad política que prescribe que los límites étnicos no deben contraponerse a los políticos, y especialmente [...] que no deben distinguirse a los detentadores del poder del resto dentro de un estado dado” (Gellner 1988:14). Para usar la conocida frase de Gellner, aparentemente son los nacionalismos los que inventan las naciones y no a la inversa (1988:80).

En el ámbito local, recientemente se ha quebrado la imagen elaborada por la historiografía oficial, heredada de Bartolomé Mitre y Vicente Fidel López, que concebía una nación argentina de existencia previa al proceso revolucionario de 1810. En tal sentido, las tendencias actuales consideran que la formación de la nación Argentina

es también un producto ‘artificial’ de la historia del período, y no de la traducción de formas primarias del sentimiento de identidad colectiva. Producto de un proceso de construcción no sólo de las formas de organización política, sino también de la correspondiente identidad nacional. (Chiaramonte 1989:92).

En las operaciones de ingeniería social necesarias para la construcción de una nacionalidad es de vital importancia la creación de valores simbólicos que la sostengan. Dentro de esos valores, ocioso es decirlo, se cuenta la música, cuya entramada relación con la identidad la convierte en una herramienta especialmente apta para la construcción de la imagen de una nación. En tal sentido,

la música es en sí misma un *poderoso* símbolo de identidad, del mismo modo que el lenguaje [...] Es uno de aquellos aspectos de la cultura que,

cuando surge la necesidad de ello, mejor sirven el propósito de afirmar la “identidad étnica”. Su efectividad puede ser doble: no sólo actúa como un medio eficaz para la identificación de diferentes grupos étnicos o sociales, sino que posee fuertes connotaciones emocionales y puede ser utilizada para afirmar y negociar la identidad de una manera especialmente poderosa (Baily 1994:48).

Esta cualidad de la música no ha pasado desapercibida a los “constructores de nacionalidades”, dado que

La música se encuentra fuertemente entramada en la propagación de las taxonomías dominantes, y ha constituido una herramienta en manos de los nuevos estados del mundo en desarrollo, o, más bien, en manos de aquellas clases que mayores intereses detentan en estas nuevas formaciones sociales (Stokes 1994:10).

En nuestro país el proceso de construcción de la identidad nacional tuvo lugar a partir de las dos últimas décadas del siglo pasado, y las peculiares características que adoptó se relacionan intrínsecamente con la problemática desatada a partir de la sanción, en 1880, de la Ley Nacional de Inmigración. Como es sabido, el espíritu que animaba esta ley era atraer a los habitantes de las naciones “más avanzadas” de Europa para distribuirlos prolijamente por la vastedad del suelo argentino.<sup>3</sup> La realización de este proyecto se vio frustrada en la realidad por dos factores: el primero, las aspiraciones latifundistas de las élites locales, exacerbadas cuando en 1883 el Gral. Roca liberara para su usufructo las mejores tierras del país por medio de una campaña de aniquilamiento de sus habitantes indígenas y, segundo, el hecho de que a la anhelada raza sajona no le sedujo mayormente la posibilidad de asentarse en esta remota región del mundo, y que fueron finalmente los países más pobres de Europa los que aportaron el mayor caudal inmigratorio. Estas “hordas” de inmigrantes se asentaron mayoritariamente en las ciudades del área este del país, principalmente Buenos Aires. En algunos centros urbanos, el número de inmigrantes igualó, y en algunos casos superó, al de la población criolla.

Ante esta situación, las élites dominantes reaccionaron con pavor. A lo largo de la documentación del período se advierte una sensación apocalíptica: el país se desintegra ante la Babel. Según indica Lilia Bertoni, la respuesta a esta preocupación se encontró en la construcción de la *nacionalidad*, que se consideró un aglutinante social para contrarrestar la disgregación interna. Señala esta autora que

desde la segunda mitad de la década del ochenta se advierte la puesta en marcha de un emprendimiento—a través de un conjunto de mecanismos de acción, comunicación y control—para la “encarnación” de la nacionalidad, respaldada en la tradición patria [...] (Bertoni 1992: 79).

Conocidas son las palabras de Ricardo Rojas:

...El momento aconseja conurgencia imprimir a nuestra educación un carácter nacionalista por medio de la Historia y las Humanidades [...] El

---

<sup>3</sup> Sigo en esto el análisis de A. Prieto (1988:16 y ss.).

propósito de ellos debe ser formar en el individuo la conciencia de su nacionalidad, las condiciones del ambiente en el que se ha de desenvolver, los factores que lo ligan a la obra de la civilización [...] el sentido histórico se forma en el espectáculo de la vida diaria [...] y hasta en los monumentos conmemorativos cuya influencia sobre la imaginación he denominado la pedagogía de las estatuas [...] La historia de un país está en las bibliotecas, los archivos, los monumentos, los nombres geográficos tradicionales, la prédica de la prensa, las sugerencias de la literatura y el arte [...] (Rojas 1910: cap. I y VII, *passim*).

En consecuencia, los artistas e intelectuales se abocaron así a la construcción de un espacio simbólico en donde el tema de la identidad nacional fue el protagonista. Ante la necesidad de diferenciarse del aluvión inmigratorio, las élites ilustradas argentinas realizaron el previsible recurso a la cultura popular. Así, el gaucho, que durante todo el siglo XIX fue, después del “indio”, el **otro** por excelencia, portador de la barbarie que denostara Sarmiento, se convierte en el depositario de la esencia de la argentinidad en peligro. Desde las artes plásticas, las letras y la música, su imaginario es apropiado, operación que Josefina Ludmer definiera como “el uso de la voz, de una voz (y con ella de una acumulación de sentidos: un mundo) que no es la del que escribe” (Ludmer 1988: 11-12).

Como ha sido establecido desde otras disciplinas, el uso que se hizo de esta voz es un uso distanciado e imaginario. Así, Diana Wechsler afirma acerca de la pintura nacionalista que “las obras aparecen instaladas en un tiempo homogéneo y vacío [...] donde el denominador común parece ser la nostalgia. Nostalgia perversa de un pasado mistificado y de un presente que no es” (1990:96). Por su parte Adolfo Prieto señala el carácter distanciado y a la vez imaginario de la literatura gauchesca al afirmar que se trata de obras que proponían “no la evocación de un mundo desaparecido sino el reflejo de una realidad artificiosamente construida” (1988:172). Esta actitud es característica de la relación de los nacionalismos con la cultura que dicen defender o representar. Afirma Gellner que el nacionalismo habitualmente extrae su simbolismo de un pueblo idealizado (el *Volk*), pero lo hace en forma muy selectiva, a menudo transformando radicalmente los rasgos culturales preexistentes e inventando a partir de ellos una cultura desarrollada, alfabetizada y transmitida por especialistas (1988:80 y ss).

Existen evidentes paralelismos entre estas situaciones y la llamada “música nacional” pergeñada por los compositores del primer nacionalismo. La premeditación, el carácter imaginario y el distanciamiento son características que no sólo se leen en la música sino que fueron verbalizadas por los propios compositores en diversas oportunidades.<sup>4</sup> Por ejemplo, Alberto Williams señalaba: “no hagáis transcripciones de esos cantos y danzas, inspiraos en ellos; no reproduzcáis la flor, aspirad su perfume [...]” (1951:72). “Aspirar el perfume” implica, es evidente, una operación de selección y abstracción cuya función es delimitar fronteras y definir el vínculo entre lo popular y lo académico, lo “alto” y lo “bajo”, lo hegemónico y lo subalterno. Así, cuando las tradiciones musicales de la llanura pampeana, en primer lugar, y de la zona noroeste, en segundo, son apropiadas e

---

<sup>4</sup> En tal sentido es esclarecedora la lectura de la Cuarta Encuesta de Nosotros: “La música y nuestro folklore”, en *Nosotros*, Año XII, N°108, abril 1918; N°109, mayo de 1918; N°110, junio 1918; N°112, agosto 1918.

incorporadas por los compositores locales, resultan especialmente significativas las operaciones de inclusión y exclusión que se ponen en juego, como así también las maneras en las cuales los materiales de origen rural son incorporados al discurso musical académico. Por ejemplo, si bien aparecen instancias de armonización de melodías criollas completas (tal el caso de la célebre *Vidalita* de Williams), es mucho más frecuente la inclusión de elementos más abstractos—un esquema rítmico, un giro melódico característico, una sucesión armónica—, que pueden adoptar diversos grados de lejanía respecto de la tradición popular que se quiere evocar.

## II. La retórica musical de la “argentinidad”

Inmersos en un lenguaje musical de fuerte carácter europeo,<sup>5</sup> una serie de elementos convocan la imagen de lo nacional en música. Aún en obras sin referencias extra-musicales, el oyente enculturado en la música argentina puede reconocer el “perfume” del que hablaba Williams. Postulamos aquí que este fenómeno se asienta en una retórica musical de la “argentinidad”, que fuera construida durante el período fundacional del nacionalismo académico argentino. Para ello nos basamos en la concepción, ampliamente difundida en la actualidad, de que la dimensión retórica de la música académica occidental ha sido explotada históricamente mucho más allá del Barroco. Esta interpretación retórica toma, de todos los aspectos que conforman el fenómeno musical, aquéllos que hacen a la comunicación entre el compositor y su audiencia. En tal sentido, un *topos* es un “lugar común”, una estructura convencional que funciona como símbolo, como guiño de complicidad, entre el creador y el oyente. Evidentemente, los *topoi* no son cualidades naturales de la música, ni son inherentes a ella, sino que son construidos culturalmente; sólo tienen sentido dentro de su propio contexto cultural, que nos permite reconocer las asociaciones de sentido convencionales con las que ellos han sido dotados.<sup>6</sup>

Concebimos así a la música académica nacionalista como un sistema retórico conceptual, en el cual las referencias a la música criolla constituyen una red tópica.<sup>7</sup> Los *topoi* que integran dicha red remiten al oyente urbano a cierto imaginario rural que fuera sancionado históricamente como “la esencia de nuestra nacionalidad”, y pueden adoptar la forma de esquemas melódico-rítmicos, armónicos, configuraciones únicamente rítmicas, tímbricas o texturales, o una combinación de todos ellos, en diversos grados de abstracción. La red tópica se constituye en base a elementos provenientes fundamentalmente del patrimonio musical del habitante de la región pampeana, el *gaucho*, y del de los grupos de la región noroeste. Si bien el estado actual de nuestras investigaciones nos impide realizar una enumeración *in extenso* de los *topoi* que conforman dicha red, señalaremos que ellos pueden subsumirse en dos grupos: configuraciones características, ya sea melódicas, rítmicas, armónicas (o una combinación de todas ellas), provenientes de danzas

<sup>5</sup> Habitualmente se coincide en caracterizar el lenguaje de estos autores como deudor del post-romanticismo francés, si bien no se han publicado trabajos de análisis musical que ratifiquen esta intuición.

<sup>6</sup> Estas ideas son deudoras de la postura de Kofi Agawu respecto de la posibilidad del lenguaje musical académico de occidente de constituir un sistema retórico conceptual culturalmente determinado (cfr. Agawu 1990).

<sup>7</sup> Sobre el concepto de *red tópica* en la retórica clásica, véase Barthes (1982:56).

criollas rurales, por una parte,<sup>8</sup> y configuraciones texturales que imitan la sonoridad de los instrumentos del ámbito rural, por otra. El primero y más frecuente de estos últimos es, desde luego, la guitarra.<sup>9</sup>

Las maneras en las que estos elementos aparecen en las obras abarcan desde la enunciación directa, inequívoca, casi “textual”, hasta otra más abstracta, enmascarada, que podríamos llamar “evocativa”. Esta última modalidad es la que ha predominado en el nacionalismo académico, que ha tomado distancia de la tradición al mismo tiempo que la ha incorporado a su discurso.<sup>10</sup>

### III. El *topos* de la guitarra

Si bien Williams no compuso para guitarra, y Aguirre le dedicó sólo un breve preludio hacia el final de su vida, la imagen de la guitarra es una constante en la obra de ambos autores. A través de diversas configuraciones musicales, ellos evocan los modos tradicionales de ejecución de este instrumento en el ámbito pampeano.

Como es notorio, en dicho ámbito la guitarra puede cumplir dos papeles, el de acompañante o el de solista. El rol acompañante es el más frecuente y, desde el punto de vista técnico-instrumental, puede adoptar dos modalidades, el rasgueo o el punteo, este último generalmente arpegiado. El rol solista requiere, ocioso es decirlo, un instrumentista de mayor especialización, cuyas habilidades técnicas habitualmente superan la instancia de rasguídos y arpegios de acordes (“posiciones”), para explayarse en melodías con acompañamiento pulsado, contracantos, pasajes escalísticos, etc. (“punteos”).

Salvo casos excepcionales (que indicamos en el acápite correspondiente), las modalidades que aparecen evocadas en la producción del primer nacionalismo son las dos que corresponden a la guitarra en su rol de acompañante, esto es, rasgueo y punteo arpegiado. En el caso de los rasguídos, señala Aretz que en el ámbito rural aparecen dos variantes técnicas, una con “mano blanda”, que emplea todos los dedos, y otra con “mano tesa”, que utiliza fundamentalmente el pulgar (1952:57). En el caso de la variante con mano blanda, el rasguído producido presenta una oscilación —si bien asistemática y con límites borrosos— entre la sonoridad de las cuerdas graves (6ª, 5ª, y 4ª) y las agudas (3ª, 2ª y 1ª), y por lo tanto de los sonidos del acorde que ellas ejecutan, producido por la alternancia entre el ataque del pulgar (que acciona las primeras) y el del resto de los dedos (que accionan las segundas). Son ejemplo claro de ello las pautaciones de acompañamientos en guitarra que ofrece Aretz (1952:189 y 221).

En el caso de la variante con mano tesa, el rasguído producido ofrece un *continuum* inescindible formado por los sonidos del acorde, cuyas únicas variantes son las que le imponen el ritmo del rasguído empleado y la alternancia de la dirección ascendente y descendente del ataque (cfr. Aretz 1952:59). Los rasguídos se emplean preferentemente en las danzas, como acompañamiento de la voz o de otros instrumentos (violín, flauta o

<sup>8</sup> Destacando entre ellas el *malambo*, la *zamba*, la *cueca*, el *gato*, la *chacarera*, el *escondido*, y la *huella*. Sobre el *topos* de la huella nos centramos en Plesch y Legaspi (1989) y en Plesch (1994).

<sup>9</sup> Suele aparecer también la imitación de la sonoridad de los aerófonos del Noroeste (quena, pinkullo, etc.).

<sup>10</sup> Sobre el tema del distanciamiento del nacionalismo respecto de los materiales populares que quiere evocar, véase Plesch (1992).

inclusive otra guitarra) (Aretz 1952:58), lo cual es consistente con las necesidades de volumen sonoro en dicha situación de ejecución.

En el caso de los acompañamientos punteados, es común el empleo del acorde arpegiado de acuerdo a fórmulas diversas tales como las que se enumeran a continuación:<sup>11</sup>

- a. F/ 358 (Aretz 1952:134, 148)
- b. F/3/5/8/3 (Aretz 1952:136)
- c. F/3/5/8/3/8/358 (Aretz 1952:136)
- d. F/3/F/5/F/3 (Aretz 1952:258)
- f. F/5/3/5/F35 (INM<sup>12</sup> 7003)
- g. 5<sub>8a</sub>/F/3/5 (Esel típico acompañamiento de milonga. Presenta infinidad de variantes, entre ellas INM 2290 e INM 7616)

### III.1. Serie A: Rasguidos

La representación de esta modalidad de ejecución de la guitarra adopta dos variantes, una correspondiente a los rasguidos con mano blanda y otra correspondiente a los rasguidos con mano tiesa.

#### III.1.1. Rasguidos con mano blanda

La evocación de este tipo de rasguido se logra mediante la imitación de su particular oscilación entre las regiones grave y aguda del registro de la guitarra, a través de la disposición de los sonidos del acorde, alternando las voces entre el registro grave y el agudo o, eventualmente, el medio. Son ejemplo claro de ello la *Hueya* op. 33 N° 3, *Pampeana* op.90 N° 4 y *A la hueya, hueya* op. 70 N° 10, de Williams, y *Zamba* op. 40 y *Triste* N° 5, de Aguirre.

#### III.1.2. Rasguidos con mano tiesa

La evocación de este tipo de rasguido se logra habitualmente mediante la repercusión insistente de uno o varios acordes en posición cerrada. Es frecuente en este caso el empleo de acordes en segunda inversión, y la sucesión de los grados I (tónica menor); IV-I (tónica mayor), V-I (tónica menor), propia del cancionero que Carlos Vega denominara *seudolidio menor*. Un ejemplo prototípico de esta modalidad lo constituyen los célebres 9 compases al final de la segunda sección de *El rancho abandonado*, cuarto número de la serie *En la sierra*, op. 32, para piano, de Alberto Williams, en virtud de los cuales esta obra ha sido conceptualizada tradicionalmente como punto de partida del nacionalismo musical argentino, a partir de la afirmación de su autor al respecto.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Siglas: F = Fundamental; 3 = tercera; 5 = quinta; 8 = octava de la fundamental; <sub>8a</sub> = Octava baja; <sup>8a</sup> = Octava alta.

<sup>12</sup> INM: Archivo sonoro del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega."

<sup>13</sup> "[D]e esas improvisaciones surgió, en aquél mismo año de 1890 mi obra 'El rancho abandonado' que puede considerarse como la piedra fundamental del arte musical argentino [...] Esos son los orígenes del arte musical argentino: la técnica nos la dio Francia, y la inspiración, los payadores de Juárez." (Williams 1951:19). Sobre las consecuencias del *dictum* de Williams, véase Plesch (1992).

Otros ejemplos igualmente característicos son la *Hueya* op. 46 N° 1, íntegramente estructurada en torno de este recurso, los *Marotes N° 1* y *N° 2*, y *Canción del cabrero* op. 80 N° 3, de Williams, donde la evocación del rasguído posee un papel protagónico.

En *Milonga para tí* op. 131 N° 10, y en *Si quieres que yo te quiera*, también de Williams, esta imagen aparece como recurso secundario, al final de la composición. Una instancia de mayor abstracción representa la *Hueya* op. 46 N° 3. Aquí, en vez de la reiteración de un acorde, aparece un ostinato de octava en el registro agudo (mano derecha del piano), mientras que la línea melódica (y su correspondiente armonía) es desarrollada en el registro grave (mano izquierda).

### III.2. Serie B: Punteos arpegiados

Esta modalidad de ejecución de la guitarra folklórica aparece evocada por medio de la imitación de diseños tradicionales de acompañamiento arpegiado. El grueso de los ejemplos encontrados se inscribe dentro de una manera icónica, si bien hay instancias de una cierta abstracción. Es común la presencia de intervalos compuestos, que puede relacionarse con la típica disposición abierta de los arpegios en los acordes en primera posición de la guitarra, como así también el uso prolijo de la segunda inversión.

De acuerdo a sus rasgos, diferenciamos en esta serie dos grupos principales. El primero se estructura en torno de una fórmula anacrúsica de perfil ascendente, que puede homologarse con la fórmula de acompañamiento que anotamos bajo la letra *g*,  $5_{8a}/F/3/5$ . El segundo, por su parte, presenta una fórmula también anacrúsica, pero con perfil de diente de sierra, relacionable con la fórmula de acompañamiento presentada bajo la letra *f* (*vide supra*).

#### III.2.1. Arpegio de perfil ascendente

Encontramos aquí desde ejemplos de imitación casi “textual” del original folklórico hasta ejemplos de una mayor abstracción. Los primeros están generalmente circunscriptos a una configuración armónica de tipo funcional-tensional que les permite mantener la interválica propia de la fórmula. Es el caso de *Aires criollos N° 1* y *N° 2*, de Aguirre, *Junto al fogón* op. 64 N° 2, *La alegría de jinetear* op. 72 N° 5, *Bailarina sandunguera* op. 63 N° 1 y *Milonga popular* op. 113 N° 8, de Williams. Algunos ejemplos presentan variantes que permutan los sonidos dentro de la fórmula de arpegio, como *La milonga del tropero* op. 64 N° 8, de Williams, con un diseño  $F/5/3/5_{8a}/5$ , *Requiebro a las caderas* op. 63 N° 4, de Williams, con un diseño  $F/5/3^{8a}$ , *La vuelta al pago* op. 64 N° 5, de Williams, con un diseño  $F/5/3^{8a}/5/8/5^{8a}$  y *Triste N° 5*, de Aguirre, con un diseño  $F/5/3^{8a}/5$ . Otras variantes incluyen distintos tipos de ornamentación de los sonidos del arpegio, como el octaveado de la quinta en el último tiempo del compás, en *Arrastrando el ala*, op. 63 N° 5, de Williams (que produce un diseño  $F/3/5/5_{8a}/5$ ), o las apoyaturas sobre la tercera en *La rodaja de mi espuela se ha enredado en tu pollera* op. 63 N° 6, de Williams.

Finalmente, una variante de la fórmula de arpegio muy transitada es la que incluye un acorde en lugar de los sonidos tercero o cuarto del arpegio, lo cual produce un diseño del tipo  $5_{8a}/F/5/83^8/5^{8a}$ . Ello se aprecia en *La milonga del rastreador* op. 64 N° 9, con un diseño como el mencionado, *Vidalita* op. 66 N° 4 ( $F/5/3^{8a}/5/83^8/5^{8a}$ ), ambas de Williams, y *Aire criollo N° 3*, de Aguirre ( $F/5^{8a}/3^{8a}/5^{8a}/5_{8a}$ ).

Los ejemplos de mayor abstracción, por su parte, mantienen el gesto melódico, con

el típico perfil ascendente propio de la fórmula de arpeggio representada bajo la letra g, pero no conservan la interválica tradicional, hecho relacionable con su configuración armónica, generalmente de tipo colorística o aún no-funcional, filo-impresionista. Son ejemplos de ello *Martín Fierro en la pulpería* op. 63 N° 10, *Han venido unas palomas a beber en tu tinaja* op. 72 N° 3, *Estrella doble* op. 82 N° 7, *Nostalgia de la Pampa* op. 63 N° 8, *Milonga del payador* op. 92 N° 24, y *Adiós a la tapera* op. 64 N° 6, de Williams. Pueden aparecer también aquí ejemplos ornamentados, como en *El avispero* op. 72 N° 10, cuyo diseño de acompañamiento, con el grupo de fusas que descansa sobre el tercer tiempo, recuerda la variante que aparece en la milonga INM 2290. Asimismo, encontramos la variante con acorde sobre el tercer o cuarto sonidos, como en *Milonga en el estilo popular* op. 90 N° 3, *Vidalita* op. 45 N° 3, y *Milonga chapadmalense* op. 91 N° 4 de Williams.

### III.2.2. Arpeggio de perfil diente de sierra

Este grupo tiene en común con el anterior el penduleo entre tónica y dominante, de efecto anacrúsico, pero se diferencia de aquél en su diseño en torno del intervalo de quinta ( $5_{8a}/F/5/3/5$ , o bien  $5_{8a}/F/5/4/5$ ), que produce el característico perfil diente de sierra. Del mismo modo que con el grupo anterior, encontramos situaciones de diversos grados de cercanía con la tradición rural que se quiere evocar. Una instancia prototípica del diseño  $5_{8a}/F/5/3/5$  aparece en *Requiebros Campechanos* op. 72 N° 9, *Santos Vega bajo un sauce llorón* op. 64 N° 7 y en *A la sombra de un ombú* op. 63 N° 3, todas ellas de Williams. Una variante de ornamentación por medio del octaveado del sonido del último tiempo del compás,  $5_{8a}/5/F/5/3/5$ , puede observarse en *Luciérnagas en las redecillas de mi china* op. 72 N° 7, *¡Qué trenzas para pialar payadores!* op. 63 N° 9 y en *La milonga del volatinero* op. 72 N° 6, de Williams. La milonga del mismo autor *La mirada de mi china* op. 72 N° 1 posee la particularidad de presentar el mismo diseño en el registro agudo, mientras la línea melódica se desarrolla en el registro grave. Otra variante de ornamentación aparece en *Hueya* op. 33 N° 2, de Williams, que ofrece una armonización de los sonidos que integran el arpeggio por medio de la inclusión de una segunda voz bajo los sonidos 3, 4 y 5, y de un acorde completo (en el registro agudo) sobre el sonido del último tiempo del compás. Finalmente, el célebre *Triste* N° 3 de Aguirre presenta el diseño tradicional ornamentado con una bordadura ascendente, y octaveado del sonido del último tiempo del compás ( $5_{8a}/F/5/3/6/5_{8a}/5$ ).

### III.3 Casos excepcionales

Encontramos en el corpus analizado tres ejemplos aislados que emulan la guitarra de maneras diferentes a las tratadas en los acápites anteriores pero que, debido a la escasez de su número, no justifican la constitución de una serie independiente.

En *Requiebros de la bordona* op. 63 N° 7, de Williams, se evoca el recurso denominado “bordoneo”, esto es, el desarrollo de la línea melódica sobre las cuerdas graves del instrumento (bordonas).

En la *Canción* N° 3, de Aguirre, se imita el recurso guitarrístico de arpeggiar lentamente un acorde deslizando el dedo pulgar desde la sexta hasta la primera cuerda, recurso que aparece también, pero invertido, en la *Vidalita* op. 61 N° 1 de Williams.

La situación de la guitarra en la producción del primer nacionalismo parece a simple vista una paradoja. Emblema musical de la argentinidad por excelencia, presencia casi obligada toda vez que se quiere evocar lo “argentino” en las letras y en las artes plásticas, la guitarra no ha merecido la atención de los compositores que forjaron el primer canon musical de la Argentina moderna. No obstante, ello no implica que se encuentre ausente de sus obras. Por el contrario, su imagen está presente, convocada por los autores a través de una artificiosa imitación de su sonoridad en otros instrumentos y representa uno de los *topoi* más significativos de la retórica del nacionalismo musical argentino.

En este trabajo se ha intentado mostrar que la paradoja no es tal, y que la “presencia en ausencia” de la guitarra cobra sentido en el marco ideológico que animara el programa de construcción de la identidad cultural argentina.

Sostiene Benedict Anderson que las naciones, “comunidades imaginadas”, deben ser distinguidas “no por su autenticidad o falsedad sino por el **estilo en el cual son imaginadas**” (1993:6, énfasis nuestro). La operación intelectual por la cual la guitarra resultó a la vez incluida y excluida de la llamada “música nacional” es un ejemplo sugerente del estilo en el cual la Argentina fuera imaginada.

Presentado en las X Jornadas Argentinas de Musicología /  
XI Conferencia Anual de la AAM, Buenos Aires 1995.  
Revisado y ampliado 1997.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Este trabajo forma parte de una investigación de dimensiones mayores acerca de la constitución de la guitarra como emblema musical en la cultura argentina, iniciada con el apoyo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina (1995) y llevada a término en la Universidad de Melbourne, Australia, en el marco de una beca doctoral otorgada por dicha casa de estudios.

## Bibliografía citada

- Agawu, V. Kofi  
1990 *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Anderson, Benedict  
1993 [1983] *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 2<sup>da</sup> edición corregida y aumentada. London: Verso.
- Aretz, Isabel  
1952 *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi.
- Baily, J.  
1994 Music and the Afghan National Identity. En M. Stokes (ed.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.
- Barthes, Roland  
1982 *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Bertoni, Lilia  
1992 Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias. En *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, 3<sup>era</sup> Serie, No 5, Buenos Aires.
- Chiaramonte, José C  
1989 Formas de identidad política en el Río de la Plata luego de 1810. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, 3<sup>a</sup> serie, N°1, Buenos Aires.
- Gellner, Ernst  
1988 [1983] *Naciones y Nacionalismo*, Madrid: Alianza, 1988
- Hobsbawm, Eric J.  
1990 *Nations and Nationalism since 1780. Programme, myth, reality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ludmer, Josefina  
1988 *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pinnell, Richard y Ricardo Zavadviker  
1993 *The Rioplatense Guitar. Volume I: The Early Guitar and its Context in Argentina and Uruguay*. Westport, Connecticut: The Bold Strummer.
- Plesch, Melanie y Rosana Legaspi

- 1989 La huella: Manifestaciones de una especie tradicional en la música argentina. Ponencia presentada en la III Conferencia Anual de la AAM, Buenos Aires.

Plesch, Melanie

- 1992 El rancho abandonado. Algunas reflexiones en torno a los comienzos del nacionalismo musical en la Argentina. *Actas de las IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires-Centro Argentino de Investigadores de Arte, págs. 196-202.

Plesch, Melanie

- 1994 Folklore para armar: la huella y la construcción de un topos musical argentino. Ponencia leída en el II Congreso Internacional "Literatura y Crítica Cultural", Buenos Aires.

Prieto, Adolfo

- 1988 *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.

Rojas, Ricardo

- 1910 *La restauración nacionalista*. Buenos Aires.

Stokes, Martin

- 1994 Introduction. En M. Stokes (ed.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.

Suárez Urtubey, Pola

- 1986 La creación musical. En *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

Wechsler, Diana

- 1990 Salón Nacional de Bellas Artes, promotor de vocaciones nacionalistas. *Articulación del discurso escrito con la producción artística en Argentina y Latinoamérica, siglos XIX-XX*, Buenos Aires: CAIA-Contrapunto.

Williams, Alberto

- 1951 *Literatura y Estética musicales*. En *Obras completas*, Tomo IV. Buenos Aires: La Quena.