



**Andrea Gabriela Fusco  
(Corrientes, 1976)**



Nació en Corrientes, Argentina. Profesora y Licenciada en Música con orientación en Dirección Orquestal y Coral por la Universidad Nacional del Litoral. Alcanzó el grado de Doctora en Artes en la Universidad Nacional de Córdoba con la investigación sobre el Nacionalismo en la música orquestal argentina.

Es profesora de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste, directora del Coro de la misma Universidad y directora de la Orquesta Sinfónica de la Provincia de Corrientes.

Desarrolla una intensa actividad musical en la región noreste de Argentina, abordando repertorio argentino, latinoamericano y universal.

# Bases del nacionalismo musical en la Argentina

Bases of musical nationalism in Argentina

Andrea Gabriela Fusco Morales

—> **Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste** <—

Corrientes, Argentina

andreafusco@yahoo.com.ar

 <https://orcid.org/0009-0008-0885-287X>

**Recibido: 15 de agosto / Aceptado: 24 de octubre**

## Resumen

La presente colaboración es una adaptación al formato de un artículo científico de los contenidos de mi tesis doctoral sobre el Nacionalismo en la Argentina. En él se reflexiona acerca de este movimiento en la música orquestal argentina y se estudian los modos en que los compositores lo plasmaron en sus obras por medio de la incorporación de elementos provenientes del folklore, la música indígena y el tango.

Para un estudio del corpus musical se realizó una selección de obras representativas de diversos compositores del período y se analizaron en función del objeto de estudio. Se establecieron vínculos entre los rasgos observados y las características propias de la música folklórica, indígena y popular urbana; centrando la atención en las maneras en que los artistas elaboraron dichos elementos con herramientas europeas.

La construcción del nacionalismo es una decisión consciente que involucra aspectos políticos, históricos y culturales. Hacia finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, el nacionalismo se destacó tanto en Argentina como en Latinoamérica y otros países. Los artistas formados en Europa regresaban a su tierra trayendo no solo herramientas para la composición de música académica, sino también las novedades de la época. La primera parte de este trabajo traza las bases sobre las cuales se construyó el movimiento nacionalista en la Argentina, dejando para una segunda entrega el análisis de las partituras.

## Palabras clave

Nacionalismo; música orquestal; compositores argentinos

## Abstract

This collaboration is an adaptation to the format of scientific article of the contents of my doctoral thesis about Argentina's Nationalism. It reflects on this movement in orchestral music and study the ways in which composers expressed it in their works by incorporating elements from folklore, indigenous music and tango.



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

For a study of the musical corpus, we made a selection of representative works by several composers of the period and analyzed them based on the object of study. We established links between the observed features and the characteristics of folk, indigenous and urban popular music; we focus our attention on the ways in which artists crafted these elements with European tools.

The construction of nationalism is a conscious decision that involves political, historical and cultural aspects. Towards the end of the 19th century and the first half of the 20th century, nationalism stood out in Argentina and in Latin America and the others countries. Artists trained in Europe returned to their homeland bringing not only tools for the composition of academic music, but also the innovations of the time. The first part of this article is based on the reasons for building the nationalist movement of Argentina. The analysis of score will be studied in a second part.

### **Keywords**

Nationalism; Orchestral music; Argentine Composers

### **Nacionalismo**

Las primeras reflexiones sobre el nacionalismo intentaron dilucidar aspectos de la polisemia del concepto. Eric Hobsbawm (2012) plantea que “nación” es una idea efímera que se fue modificando en el tiempo. No hay una condición única que determine qué es una nación, ya que coexisten procesos complejos que conjugan aspectos económicos, de industrialización y territorio. El compartir una misma lengua, un pasado histórico o particularidades culturales son aspectos que unen a los miembros de una comunidad, quienes se identifican entre sí y concentran esfuerzos en función de intereses comunes. Para Ernest Renan, “la nación moderna es el resultado histórico provocado por una serie de hechos que convergen en un mismo sentido” (citado en Morales Espinosa, s.f., p. 40).

Eric Hobsbawm analiza exhaustivamente conceptos de diversas épocas sobre nación y nacionalismo y aborda términos que habitualmente son usados como sinónimos, aunque tienen sutiles diferencias, particularmente en relación con el contexto socio-histórico, tales como Estado, pueblo (*Volk*), patria, tierra, entre otros. El sentido moderno de la palabra nación implica cierta carga política y determina la constitución de un gobierno que toma decisiones que afectan la vida de la población, una masa que anteriormente era de súbditos sin voz y que con la implantación del sistema democrático se transformaron en ciudadanos con derechos. Los gobiernos se ven en la necesidad de modificar el trato con la población a fin de lograr una relación donde las diversas clases se sientan parte de ese Estado, a fin de alcanzar un mayor compromiso con la construcción y defensa de él (2012, pp. 1-98).

En el mundo se observan permanentemente pujas de poder para dominar a otros, por intereses de diversa índole, sea por medios pacíficos o bélicos. Durante los años de las guerras de Independencia de los territorios americanos, el interés de cortar los lazos con la corona de España fue un denominador común en toda la América hispanoparlante.

Liliana Brezzo (2003) reflexiona acerca del modo en que se constituyen estas nuevas naciones, donde las élites fueron las encargadas de definir, en la práctica, los

nuevos estados en base a algunos rasgos compartidos: un origen común europeo y similitudes en el idioma, religión, cultura, tradiciones políticas y administrativas.

El continente se dividió en un mosaico heterogéneo, que, si bien posee raíces comunes, reconoce distintos proyectos de nación. Enrique Zuleta Álvarez (1975) señala a la Revolución Francesa (1789) como un hito clave para el nacimiento del Estado-nación el cual promovió un movimiento cultural y artístico en Europa hacia el final del Romanticismo (1880 en adelante). Dicho movimiento buscó defender las tradiciones y realzar los valores nacionales. Esta tendencia ideológica y política impulsada en Europa influyó en el nacionalismo hispanoamericano de fines del siglo XIX e inicios del XX.

La historia, la cultura, la política, la sociología y otros campos del conocimiento, han abordado el nacionalismo como una cuestión relevante a lo largo de los siglos, con períodos de efervescencia seguidos por otros de relativa calma. Bajo el concepto de nacionalismo se han cobijado diversas ideas que reflejan la versatilidad del término en función de quien lo concibe y, también, de quien lo lee en relación con un contexto social determinado.

El nacionalismo se manifiesta de diversas maneras, incluso con características opuestas: de izquierda o de derecha, popular o elitista, etc. Todas las posturas se han considerado válidas como espacio de reflexión y construcción de una identidad en una Argentina caracterizada por la diversidad de razas, la extensión de su territorio, con su amplio abanico de climas y accidentes geográficos, donde la convivencia de las etnias, los inmigrantes (principalmente europeos) y lo criollo son algunas de las características propias de la complejidad nacional.

Para Hobsbawm (2012) no son claros y discernibles los criterios objetivos que identifican a una nación, ya que cada uno relaciona de manera diversa los hechos y elementos identitarios. Entre los criterios más destacados se encuentran la lengua que, si bien es un modo de distinguir comunidades culturales, no es fundamental para la construcción de la nacionalidad. Por su parte, Benedict Anderson explica que, en una minoría de élite, el idioma puede ser una muestra representativa de una comunidad específica, como la que usa la lengua literaria o administrativa (2012, pp. 67-70). Otro criterio relevante es la religión, la cual intenta limar las diferencias de tipo racial, políticas o de idiomas, (pp. 77- 80). La religión resultó ser un elemento complejo para la construcción de la nacionalidad. El catolicismo en particular, en reiteradas ocasiones, estuvo inmiscuido en los movimientos nacionalistas. La etnicidad, como otro criterio, está relacionada con el nacionalismo, aunque no implica la generación de una conciencia nacional (pp. 71-74). La conciencia de pertenecer, de querer integrar o de haber conformado un grupo duradero es uno de los principios fundamentales para la construcción del Estado-nación (pp. 81-88).

La característica compleja de Argentina, con una "sociedad hojaldrada", en términos de García Canclini (1989), hace que aún hoy la diversidad de grupos conviva compartiendo algunos cánones y diferenciándose en otros. Hay criterios, como la tradición y la educación, que interactúan con la lengua, la religión y la etnicidad antes mencionados en la construcción del movimiento nacional.

### **Nacionalismo en música**

Las ideas nacionalistas tuvieron fuerte presencia durante el siglo XIX y respondían a inquietudes de la época. Se originaron en los movimientos políticos y

sociales, sustentados en diversas ideas filosóficas, que establecían relaciones entre aspectos sociales, económicos y estéticos, con repercusiones en la época.

Carl Dalhaus analiza los conceptos de nacionalismo y música en el mundo, así como la teoría del “espíritu del pueblo”. La hipótesis, planteada originalmente por Johann Gottfried Herder, se refiere a que los compositores nutridos en su propia cultura, plasman, a través de su arte (sonidos u otros), productos artísticos que reflejan el espíritu del pueblo de un lugar y tiempo determinado. Atentos a esta teoría, sería el espíritu del pueblo noruego quien nutre con los elementos propios de su cultura y se expresa artísticamente a través de Edvard Grieg. El creador está planteado como un producto de su entorno y sus obras, como fruto natural de ese círculo vital. Noruega lo formó y debido a ello no existía otra posibilidad que de sus poros emanasen melodías, armonías y sonoridades que describiesen historias y paisajes de sus fiordos. Resulta muy interesante observar cómo, desde esta postura, el compositor sería un instrumento que expresa, mediante el arte, lo que el colectivo social necesita comunicar; la creación individual sería un reflejo de la sociedad (1989, pp. 80-82).

Este pensamiento, si bien valora que todo artista está situado en un contexto determinado que lo envuelve con las problemáticas, inquietudes y cuestionamientos de la época, corre el riesgo, si no se tiene una mirada atenta, de masificar, homogeneizar y subvalorar la producción de los creadores. Al respecto, Omar Corrado identifica esta postura como una visión romántica del nacionalismo que la izquierda anarquista adoptó como reflejo de los padecimientos de grupos subalternos visibilizados a través del arte. “Con estas razones, basadas en la eficacia estética y la sensibilidad social, pueden comprender lo nacional sin traicionar el internacionalismo constitutivo de su plataforma ideológica” (2010, p. 58). Sin embargo, los artistas no siempre concordaban con esta perspectiva, como es el caso de Oscar Wilde, en boga en la vanguardia literaria porteña de 1920 y que “puso en evidencia la incompatibilidad del anarquismo colectivista del militante con el anarquismo individualista del poeta, cuya fuerza inquieta y desestabiliza” (p. 48).

Surgen algunas preguntas: ¿requiere el nacionalismo estar encasillado en una época para existir, o puede transformarse de acuerdo al entorno ideológico, político o estético? En otras palabras, si el nacionalismo musical podría estar presente tanto en el Romanticismo como en la modernidad; en la democracia o en la dictadura. El concepto de nacionalismo ha ido transformándose a lo largo de la historia, cobijando bajo su techo diversas manifestaciones. No puede descartarse, pues, la posibilidad de que los elementos identitarios de nuestra cultura estén presentes en las expresiones artísticas de todas las corrientes, de todos los tiempos. Dalhaus plantea que durante la primera mitad del siglo XIX, el nacionalismo tuvo paradójicamente una pretensión universalista: el nacionalista era también, ciudadano del mundo. Luego de las guerras mundiales, el movimiento sufrió importantes alteraciones y las políticas expansionistas, violentas y xenofóbicas fueron consideradas realistas en contraposición al idealismo universalista (1989, pp. 82-83).

Asimismo, resulta interesante plantearse la pregunta respecto de si el nacionalismo es sustancia en sí, pensada como algo intrínseco al discurso musical (tal vez no explícito en los elementos del lenguaje, pero sí en el pensamiento del compositor), o bien, si el nacionalismo puede ser valorado en relación a su uso, funcionalidad, aceptación y comprensión del público.

Transponiendo lo expuesto por Dalhaus, podríamos decir que, si existe una mayoría que concuerda en que un rasgo es identitario de una comunidad como, por ejemplo, que la música de los guaraníes es auténticamente argentina, ocurrirá que la música de los guaraníes podrá ser considerada representativa del país y colaborar en la construcción de su identidad. De esta manera, lo que piense y pretenda el artista de su obra quedará en segundo plano, ya que el entorno es quien se apropia, identifica, reconoce y valora en sí mismo y en otros, los elementos culturales identitarios (Dalhaus, 1989, pp. 91-92).

Si hubo un tipo de expresión musical nacionalista que prevaleció sobre las otras (tal como el folklóre por sobre lo étnico), será materia de investigación. Carl Dalhaus afirma que el concepto moderno de nacionalismo permite descubrir la esencia de los estilos propios, al menos, exponerlos para su reflexión (1989, p. 92). Frecuentemente, dice el autor, cuando se hace referencia a "la gente" se está mencionando indirectamente a las clases bajas (1989, p. 92). Sin embargo, en el siglo XIX un sector de la burguesía se apropió del folklóre, tal vez por interés genuino, tal vez por conveniencia social y cultural.

Afirma Walter Wiora, refiriéndose a Europa, aunque probablemente suceda de manera similar en América, que los estilos propios del folklóre se propagaron y circularon con mayor alcance en ambientes con posibilidades de decisión, en lo social y en lo cultural, como pueden ser los grupos de estratos sociales medios y altos. Y es gracias al impulso de esos grupos que el folklóre pudo ocupar un lugar relevante en la identidad nacional y, en menor medida, debido a la difusión entre las clases bajas (1989, p. 93). Que una tendencia se instale en la sociedad requiere de poder para que circule, se difunda, se consuma y se hable de ella.

### **Nacionalismo musical en Argentina**

En el mundo, entre 1850 y aproximadamente 1900, la sociedad cambiaba radicalmente hacia la modernidad. Argentina no era ajena a lo que sucedía afuera y reconocía que las élites intelectuales de la época, sus gobernantes y las personas capaces de definir el rumbo a seguir imaginaban la posibilidad de un país mejor al que vivían en ese tiempo. Ellos soñaron y diseñaron estrategias que, efectivamente, trajeron aparejados cambios, algunos esperados y otros no previstos. Sin embargo, deseados o no, los hechos fueron forjando las características de una sociedad que, hasta el día de hoy, nos identifican como una tierra heterogénea en todo sentido, donde la multiplicidad de tonadas al hablar, los diferentes colores en la piel, las diversas fisonomías en los rostros hacen de ésta una característica identitaria. Malena Kuss (1998) plantea que el término "nacionalismo" ha sido usado de manera indiscriminada, lo que debilitó su efectividad como elemento de identificación de procesos complejos que incluyen factores de diversa índole. De ello deriva su propuesta de resignificar su uso a ciertos criterios específicos que confluyan en las obras.

Otro aspecto fueron las "escuelas nacionales", de inspiración campesina, que adquirieron relevancia en Europa alrededor de 1860. Ellas valoraron lo rústico y se nutrieron de elementos folklóricos y populares para repertorios de música culta (Veniard, 1986, p. 15). Entre los antecedentes de la música nacional argentina, Veniard cita a las danzas originarias de los salones europeos que convivieron con las locales, se adaptaron y transformaron (1986, p. 16).

Dichos bailes se tocaban como intermedios en las obras de teatro y, en ese contexto, se las interpretaba con orquesta, a diferencia de las posibilidades de ejecución que pudieran haber tenido en una tertulia familiar. Por otra parte, las bandas militares ejecutaban danzas en las retretas. En ambos casos se fue dando un paulatino cambio de función de las danzas.

Esteban Echeverría planteó la necesidad de generar canciones con temáticas propias, de nuestro entorno y que incorporasen tonadas indígenas que se adecuaban mejor a la construcción de la identidad cultural en vez de ir adaptando canciones foráneas. En aquel entonces había artistas que estaban de paso en Argentina y realizaban recreaciones o elaboraciones sobre temas criollos, como una manera de acercarse al público local, lo que con el tiempo, se transformó en que los compositores escribieran obras nuevas inspiradas en un ambiente folklórico (Veniard, 1986, p. 23).

La construcción de la identidad cultural se nutre de diversas vertientes: los elementos indígenas provenientes de culturas precolombinas, la música folklórica y la música popular urbana (particularmente el tango nacido en tierras rioplatenses). En el campo de la música folklórica, las danzas vivieron un proceso de transformación. Aquellas que llegaron en la época colonial convivieron con la música local, se acriollaron y dieron a luz géneros propios que viven en el campo o las ciudades.

En Argentina, las diferencias entre estratos sociales remitían a las complejidades relacionadas con la ascendencia de los padres; estas características habilitaban o negaban el acceso a ciertos círculos de relaciones sociales, laborales y de estudio. Españoles de la primera hora, indios, criollos y, posteriormente, los inmigrantes de fin de siglo, fueron los principales actores de la construcción de una sociedad en la que la discriminación racial, los celos y las diferencias estaban presentes. Las expresiones artísticas no fueron ajenas a ellas, y así como la sangre se fue mezclando, ocurrió del mismo modo con los ritmos, formas y estilos musicales (Balmaceda, 2017, pp. 139-140).

La valoración de ciertos personajes fue mutando a lo largo de la historia y las cosas fueron cambiando a la luz de las necesidades de esta sociedad idealizada por los líderes del 1800. El gaucho, que en un tiempo fue denostado y tratado peyorativamente, tildado de haragán y perezoso, años más tarde, cuando las circunstancias cambiaron y necesitaron alguna imagen que permitiese enarbolar la bandera de la argentinidad, fue rescatado y puesto en valor (tal vez, en una idealización del personaje fruto de la toma de distancia temporal; tal vez, en un intento de realzar los valores virtuosos). En este contexto, el gaucho fue descrito como estoico, bohemio y fiel representante de lo que un argentino (de un estrato social determinado) debía tener para construir la Argentina moderna (Plesh, 2008, pp. 55-68). Por otra parte, el indio fue considerado menos que el gaucho en todas las épocas; a pesar de que se le encontraba presente antes de la conquista española, quedó ajeno a la construcción de la nación. Los indígenas fueron ignorados, combatidos, corridos de su territorio; se transformaron de tal modo que tuvieron más dificultades para integrarse en el entramado social, aun hasta el día de hoy. Esto tuvo consecuencias en la música, en cuanto a la utilización de rasgos de las músicas indígenas en la música académica.

Probablemente, los compositores encontraron dificultades para conocer las características identitarias de las diversas culturas –tales como el uso de escalas, construcción melódica y organológica– atentos a las circunstancias antes descritas.

Juan María Veniard, en su libro *La música nacional argentina* (1986), relaciona la música tradicional con la académica. Dice que desde 1820 se bailaban las danzas de salón en salas y tertulias: “Todas se acriollaron y habrían de sufrir transformaciones —algunas profundas— hasta convertirse en danzas tradicionales y folklóricas” (1986, p. 16). De este modo, las danzas criollas populares fueron incluidas en los espectáculos teatrales (interpretadas por orquestas), así como también en las retretas (interpretadas por bandas militares). Este traspaso desde las tertulias hacia el espacio público evidencia una puesta en valor y difusión en la sociedad de la música originada en salones europeos. Veniard habla de dos momentos de nacionalismo en Argentina: uno primero, desde 1820 con una duración de cincuenta años, en el que predominaba la música instrumental de procedencia europea: canciones napolitanas, música polaca, danzas húngaras y otras consideradas exóticas. Los protagonistas de estos años fueron Juan Bautista Alberdi, Juan Pedro Esnaola y Amancio Alcorta. Estos compositores se dedicaban a la música como una actividad no profesional. Hacia fines de 1870 se iniciaría la segunda etapa nacionalista, donde los primeros músicos profesionales se entusiasmaron con lo que sucedía en Europa. Este segundo período se daría en “olas” (p. 28); que, en ocasiones, coexisten temporalmente.

Las fuentes bibliográficas concuerdan en que hubo distintos momentos de la estética nacionalista en Argentina. En un comienzo, hubo personas que aunaban esfuerzos y constituían un grupo de entusiastas impulsores de la construcción nacional. Entre ellos se destacan Julián Aguirre y Alberto Williams. Algunos estudiosos proponen diversas maneras de identificar los momentos del nacionalismo musical argentino: Juan María Veniard plantea un nacionalismo de “olas” (1986); Béhague habla de fases temprana y de maduración (1983, p. 263); Alberto Ginastera clasifica el nacionalismo en su propia producción como objetivo y subjetivo (Fernández, 2015). Otros no lo inscriben con nitidez, pero todos coinciden en que, iniciado el siglo XX y en tanto dicho siglo avanza, el nacionalismo, al igual que el contexto histórico local e internacional, se transformó y ofreció una producción musical diferente. Dichas obras de arte pueden adherirse o no a una estética determinada, incorporar técnicas de composición tradicional o vanguardista y sonoridades antiguas o modernas.

Las producciones de la primera mitad del siglo XX reflejan procesos de maduración de la temática nacionalista que implican años de caminos transitados de manera individual y colectiva. Nacionalismo objetivo subjetivo, real imaginario son algunos de los nombres utilizados para reflejar que el nacionalismo es un concepto vivo, que se va transformando. En él, los elementos provenientes de las propias raíces folklóricas, indígenas o populares urbanas son sólo una parte de la producción artística. Los resultados estéticos son frutos de procesos creativos individuales, de lenta maduración y adquisición del oficio.

Los festejos del centenario patrio de 1910 estimularon la proyección de Argentina en el mundo mediante propuestas diversas que incluyeron la puesta en valor de lo propio. “Lo indígena también fue aceptado como una realidad nacional, digna de ser mostrada en sus reales valores, a propios y extraños” (Veniard, 1986, p. 54). La diferencia sustancial, dice el autor, es el nacimiento del nacionalismo como escuela o movimiento estético, considerando lo producido antes de 1910 como música de inspiración nacional o música con características nacionales. Reconoce y valora el aporte al nacionalismo realizado por compositores como Julián Aguirre, Alberto

Williams y Eduardo García Mansilla, pero agrega que es recién a partir del Centenario que el nacionalismo renovará fuerzas y promoverá la creación artística (1986, p. 55).

Alberto Ginastera, quien nace en 1916, y cuyo *opus* 1 data de 1936, describe las diferencias del entorno cultural de su tiempo respecto del de Aguirre y Williams, así como también los desafíos a los cuales se enfrentaron los compositores de su época, como el de “ahondar en el elemento telúrico, con proyección hacia un arte universal” (1948, p. 22).

### **Publicaciones musicales de la época**

Carlos Vega cita la ópera *La vida por el Zar* (1836) de Mijail Glinka como una de las primeras producciones románticas nacionalistas que impulsó a difundir el arte del pueblo. Dice Vega que “Europa, que ha madurado la tendencia popularista, intensifica su cuidado por las fuentes locales o extrañas y recoge música rural para el conocimiento de temas o estilos destinados a la creación superior” (2010, p. 79).

Las escuelas nacionalistas tienen su auge en Europa en la segunda mitad del siglo XIX, entre 1850 y 1876 (Veniard, 1986, pp. 28-38). En este período no existe en Argentina abundante producción de música académica de inspiración folklórica. En este proceso, es relevante reconocer el papel de las revistas en la construcción de la identidad nacional, a través de artículos de difusión, crítica especializada o análisis de los compositores sobre sus obras. En 1876 se inicia la entrega semanal del *Álbum Musical Hispanoamericano*, editado por Eduardo Torrens Boqué; en febrero de 1882 nace *El Mefistófeles*: “primer periódico dedicado a la música eminentemente nacional” (Veniard, 1986, p. 75), una publicación que pretendió ofrecer un espacio para la difusión de estudios musicales. En *El Mefistófeles*, Arturo Berutti da a conocer un intento de clasificar las danzas folklóricas argentinas en su artículo “Aires Nacionales” (Veniard, 1986, p. 34).

Lo nacional estuvo vigente por muchos años, incluso desde antes y hasta después de la mitad del siglo XX. Las concepciones fueron transformándose y a raíz de ello, derivaron en un conflicto generacional. En tal sentido, sería inapropiado analizar la producción de la década de 1880 con los ojos de lo que sucedía alrededor de 1950, ya que los conceptos y los entornos de producción eran absolutamente diversos. Considerar a las generaciones como una manera de ordenar ideas, autores, artistas contemporáneos que interactuaron y vivieron épocas, pensamientos y situaciones similares ayuda a comprender lo que sucedía en determinado momento.

Si observamos las publicaciones de cada época y las batallas culturales que allí se debatían, es posible tener un panorama de lo que sucedía en la realidad del momento. Las divulgaciones escritas formaron parte de los espacios de construcción cultural; crónicas, artículos, impresos provocadores y sus respuestas fueron testigos de la diversidad de intereses y pensamientos entre literatos, músicos y críticos.

En el período en el que se fueron gestando y afirmando las ideas del nacionalismo musical, sobresalen los nombres de algunos críticos especialistas que estuvieron en primera línea haciendo frente a la indiferencia del público por la música de autores argentinos y bregando porque estos dieran carácter nacional a sus composiciones (Veniard, 1986, p. 74).

En los inicios podemos citar a Evaristo Gismonti, que escribía bajo el seudónimo de Mefistófeles en el diario *La Prensa* (entre 1880 y 1914, fecha en que falleció); Enrique Frexas, que perteneció a *La Nación* (entre 1889 y 1905, año de su muerte) y a Mariano Bosch, que trabajó en el mismo diario. Antonio Barrenechea fue redactor de la revista *Música* y crítico musical de *El Diario*. Gastón Talamón, por su parte, destacó como figura relevante para el movimiento nacionalista, ya que intentó, a través de la palabra, la construcción de la identidad nacional en el campo musical, criticando a quienes no tenían una actitud de búsqueda de su propio lenguaje, siendo meros repetidores de cánones. Este último escribió en la revista *Nosotros* (1914-1940) y *La Prensa* (1922-1957); fundó, además, las revistas *Música de América* (1919-1921) e *Indoamérica* (1935) (Veniard, 1986, pp. 74-82).

Al decir de Corrado, hacia la década de 1920, las revistas musicales fueron testimonios de las disputas artísticas entre modernidad y tradición. Estas luchas fueron eco de discusiones provenientes de París y coincidieron con el retorno al país de compositores pujantes con ideas renovadoras como Juan Carlos Paz y Juan José Castro. El debate artístico se inició en los años veinte en el campo estético, para luego entremezclarse con aspectos ideológicos. Esto último se puede observar en las obras de cerca de 1930 (2010, pp. 11-17).

La actividad en diversas revistas era intensa, y si bien las publicaciones tenían ciertas tendencias y perfiles, en ocasiones los escritores publicaban en periódicos de diferentes características. Mientras "los escritores de Florida, del centro, representaron una vanguardia centrada en la renovación formal, en el estilo provocativo, satírico y burlón, desacartonado y lúdico" (Corrado, 2010, p. 22), los del barrio de Boedo pensaron "una vanguardia centrada en el arte social, en el realismo, en la vinculación del arte con un programa de revolución social y política promovida por la izquierda" (2010, p. 23). En las publicaciones de Florida, las corrientes modernizadoras musicales se sintieron a gusto, ya que este grupo poseía un perfil más cultural y menos político; en el colectivo de Boedo prevalecía el perfil político y se relegaba la estética a un plano circunstancial.

Entre las revistas del grupo Florida se destaca *Martín Fierro* (de entrega quincenal entre 1924-1927), sucesora de la homónima publicada entre 1904-1905; *Prisma* (mural 1921-1922); *Proa I y II* (1922-1924/1924-1926); *La cosechera* (1923-1924). En esta última es donde aparecen la mayor parte de publicaciones sobre temas musicales (2010, pp. 22-23). Al colectivo de Boedo pertenecen *Claridad* (1919/1926-1941); *Extrema izquierda* (1924); *Los Pensadores* (1922-1924/1924-1926); *Dinamo* (1924); *Izquierda* (1927-1928); *La Revista del Pueblo* (1926). Las temáticas musicales se publicaron principalmente en *Claridad* y *Los Pensadores*, en su segunda etapa. La oposición entre ambas vertientes no fue severa como aparenta, y las discrepancias no fueron irreconciliables, tal vez tan sólo un estímulo para la reflexión colectiva acerca de ciertos asuntos y los modos de abordarlos. *Claridad* tuvo una fuerte impronta política, siendo la música un elemento subsidiario, mientras que *Martín Fierro* se centró en las cuestiones estéticas, dejando de lado las circunstancias políticas. Atentos a esta razón, los jóvenes renovadores del 20 expusieron más cómodamente sus ideas musicales modernizadoras en esta última revista (2010, pp. 23-24).

Ya para los años 30, la revista *Sur* fue sinónimo de modernidad estética e intelectual, relacionada con el Grupo Renovación (Corrado, 2010, p. 297).

### **Estudios preexistentes sobre el nacionalismo en música**

El nacionalismo ha sido un tema abordado desde diversas perspectivas. Sin embargo, en el campo musical, y particularmente en la música orquestal, existe un vacío de conocimiento. La orquesta como instrumento nos interesa de modo personal, y en ella focalizamos nuestra investigación. Hemos encontrado, además, estudios circunscriptos a un compositor o a producciones específicas para un instrumento. Entre los antecedentes de investigación musical podemos citar trabajos de los siguientes tipos: a) en primer término, estudios generales; b) posteriormente, investigaciones que focalizan su objeto de estudio en algún aspecto particular.

En cuanto a la bibliografía internacional, Carl Dalhaus (1989) manifiesta el concepto romántico, probablemente idílico del término nacionalismo. La idea de arte y nacionalismo era diametralmente opuesta a la planteada en la década de 1920, en momentos de crisis con la tradición; en estos tiempos se criticaba particularmente la relación subjetiva y edulcorada que asfixiaba al compositor en el período romántico. La noción de modernidad, planteada alrededor de 1920, posee un sentido orgánico, con transformaciones y propuestas de cambio gradual respecto al pasado (Corrado, 2010, p. 12).

Malena Kuss propone, en su artículo "Nacionalismo, identificación y Latinoamérica", una redefinición tendiente a circunscribir el uso de nacionalismo musical "a aquellas obras que representen una conjunción o convergencia de factores socio-culturales, poéticos, estético-analíticos y su recepción" (1998, p. 133).

En sus apuntes para la historia del movimiento tradicionalista, Carlos Vega reflexiona en torno al alcance del nacionalismo y medita acerca de la importancia de los vínculos afectivos con lo propio. "El Nacionalismo aspira a expresar en el plano más elevado de las artes y las letras el espíritu del grupo o los grupos nacionales. Comúnmente emplea las técnicas universales y busca en el folklore los elementos caracterizadores" (2010, p. 15). Una ópera nacionalista nunca dejó de ser una ópera y conservó las características universales del género, incorporando temáticas gauchescas, danzas folklóricas, melodías típicas, entre otras cosas. Citando a Vega: "El Nacionalismo Musical nunca creó una estética, ni un sistema de formas, ni una armonía, ni técnicas vocales u orquestales" (Vega, 2010, p. 84). Al referirse a los vínculos afectivos es posible relacionar el pensamiento de Vega con las hipótesis desarrolladas por Dalhaus en referencia al nacionalismo como espíritu del pueblo.

Carlos Vega manifiesta que para que la música alcance universalidad, requiere la difusión a través de polos culturales como Europa. El producto artístico debe trascender el ambiente local y alcanzar el impulso necesario para triunfar en centros culturales como París, para lograr así la acreditación que le brinda otro estatus y permite dispersarse con el aval de dichos referentes culturales (Vega, 1944, p. 227). Al respecto, Juan María Veniard afirma que "el nacionalismo en música es lenguaje universal" (1986, p. 61), ya que los compositores, en diversas partes del mundo, buscaban producir obras fundadas en fuentes folklóricas locales. Este interés mundial de crear músicas de raíz propia sería un factor de universalidad; un punto en común trabajado con ahínco por compositores que jerarquizaban la posición de su cultura, mediante el uso de rasgos identitarios sonoros. Se podría, incluso, citar músicos que escribían en Argentina

obras con rasgos nacionalistas pertenecientes a otras culturas como Andrés Gaos y su sinfonía *En las montañas de Galicia*; Arturo Berutti, quien estrenó en Italia la ópera *Taras Bulba*, y Eduardo García Mansilla que compuso y estrenó en San Petersburgo la ópera nacionalista rusa *Iván* (1986, p. 61).

### **Estudios sobre música en países que conforman América Latina, en referencia a la construcción de la identidad**

Distintos autores estudian la música en América Latina, profundizando luego en cada país, incluida Argentina, como es el caso de Gerard Béhague (1983) y Zoila Gómez García (1995). En sus trabajos, ambos investigadores abordan aspectos inherentes a la construcción de la identidad, esbozan etapas que, aunque con nombres diferentes pueden relacionarse, y luego ahondan en el estudio de los compositores de la época y sus obras.

Béhague evalúa el surgimiento del nacionalismo en los diferentes países de América Latina. Gómez García, al plantear los géneros musicales, presenta ejemplos con su partitura y extrae las claves rítmicas o aspectos musicales sobresalientes. Ambos autores coinciden con Juan María Veniard al afirmar que en el siglo XIX se refleja en música el espíritu independentista y de construcción nacional de los países latinoamericanos.

Paulatinamente, hacia finales de 1800, en Argentina se crearon espacios para la socialización de la música. En ese momento surgen compañías musicales, salas de ópera y ejecuciones musicales en iglesias.

En el libro *América Latina en su música*, Isabel Aretz (1985) convoca a numerosos autores que abordan aspectos de la música en el continente. Tal es el caso de Luis Heitor Correa de Azevedo, quien recoge la propuesta de Gilbert Chase y la relación entre nacionalismo y universalismo, identificando el universalismo con el atonalismo proveniente de Austria. Asimismo, se menciona a Heitor Villa-Lobos entre los compositores que lograron sintetizar elementos opuestos en la música contemporánea (1985, p. 53). Para Correa de Azevedo, entre los centros culturales latinoamericanos se distinguen Brasil, México y Cuba. Presenta además diversos compositores destacados en cada país y reconoce, citando los estudios de Juan Orrego Salas, cuatro tendencias en la producción Latinoamericana: atonalismo, neoclasicismo, romanticismo y nacionalismo o eclecticismo, que pueden combinarse entre sí o encontrarse dentro de la producción de un artista (1985, p. 58).

Otro capítulo del libro de Aretz es "Raíces musicales" de Ana María Locatelli de Pérgamo. Ésta examina tres vertientes en Latinoamérica: lo indígena, lo europeo y lo africano, de la mano de los esclavos. Locatelli reconoce un abundante corpus organológico precolombino que sobrevive en el folklore musical (1985, pp. 38-39). En cuanto a la herencia melódica precolombina, se refiere a la escala pentatónica como la más frecuente, junto a la tritónica y a la mestiza 1. Estos rasgos melódicos trascendieron en el folklore andino e inspiraron a los compositores en la construcción de las tendencias nacionalistas (1985, pp. 40-41). En relación al nacionalismo, plantea que los compositores interesados en incorporar elementos telúricos debieron asumir las dificultades de lo que se consideraba un empobrecimiento de la música académica. Asimismo, expone la carencia en América Latina de una personalidad

como Béla Bartók, compositor que desarrolló una disciplinada labor de recolección de material musical en el campo. Evalúa este tipo de trabajo afirmando que: “en general, en América, la proyección folklórica en la música académica se realizó sin ningún rigor ni ambición científico-documental” (1985, p. 41). En un estudio de 1966, Locatelli de Pégamo observa tres maneras de elaborar el material folklórico en las canciones de cámara: a) canciones que conservan todos los elementos identitarios enriqueciendo solo el campo armónico; b) canciones que mantienen algunos rasgos del género, elaborando libremente otros elementos musicales; c) composiciones que reúnen rasgos de diversos géneros folklóricos recreándolos con mayor libertad (1985, p. 41).

Alejo Carpentier, en el inicio del ya mencionado libro, presenta el Nuevo Mundo como “un lugar de sincretismos, transculturaciones, simbiosis de músicas aún muy primigenias o ya muy elaboradas” (1985, p. 14). El desafío para el criollo, afirma, es definirse a sí mismo y a la vez “estar al día” de lo que sucede en el mundo, lo que demuestra que es capaz de comprender y producir con las técnicas que están dando buenos frutos en otros lugares (1985, p. 15).

Dante Grella (2001, 2013) examina la realidad de América Latina desde una mirada endógena, como compositor contemporáneo latinoamericano, y analiza tres obras de compositores de diversos países: *Uirapurú*, poema sinfónico de Heitor Villa-Lobos; *Sinfonía india* de Carlos Chávez y *Panambí* de Alberto Ginastera. A través de ellas, establece relaciones y reflexiona sobre la identidad cultural en toda Latinoamérica durante la primera mitad del siglo XX.

Yael Bitrán y Ricardo Miranda (2002) se aproximan a la problemática de la música indígena en México y sostienen que la relación con lo étnico implica una alteridad con el pasado, con un pasado lejano, que sobrevive al proceso de aculturación. Ambos hacen una aproximación a las melodías étnicas y se preguntan si son recolectadas etnomusicológicamente o son creaciones personales de los compositores al estilo de lo que se considera étnico. El estudio de Bitrán y Miranda ahonda en la labor de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas en México; la investigación desnuda aspectos relevantes del tema. Los autores exponen cómo el uso de elementos indigenistas en la construcción de la identidad proviene de una decisión política. La crisis del Romanticismo (tomando a Europa como referente) brindó la oportunidad a América Latina (vista como la periferia) de redefinirse mediante la incorporación al discurso musical de melodías populares mestizas. La identidad no se descubre, sino que se construye en una relación de oposición a “otro”, una alteridad que permite situar, por ejemplo, el mestizaje en oposición a lo indio. Una decisión a tomar a la hora de escribir música será si se trabaja a partir de la recolección de melodías indígenas, como fue el caso de Chávez, o se crean nuevas melodías al estilo indígena, como lo hizo Revueltas (Bitrán y Miranda, 2002).

Rodríguez Gómez Lester (2017) en su tesis de doctorado *Música para percusión y vanguardia en el continente americano: Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez, su relación con el proyecto panamericano y la música experimental norteamericana (1930-1943)*, analiza la realidad del continente en general, para luego profundizar en el repertorio de percusión mediante el análisis de obras concretas.

### **Nacionalismo musical en Argentina. Algunos estudios que vinculan la música con la construcción del nacionalismo**

Juan María Veniard, en su libro *La música nacional argentina*, plantea que la “escuela nacionalista” se inicia con el Centenario de 1910, dando paso al nacionalismo como “movimiento estético”; todo lo antes compuesto puede ser denominado música de “inspiración nacional” o de “características nacionales” (1986, p. 55).

Gerard Béhague (1983) se refiere a una “fase temprana” del nacionalismo con Francisco Heargraves, Alberto Williams, Julián Aguirre, Saturnino Berón, Arturo Berutti como compositores destacados y a una “fase de maduración” que se da entre 1920 y 1940 (Béhague, 1983, p. 263). Las “olas” del nacionalismo propuestas por Juan María Veniard, aunque planteadas de manera diferente, atomizadas, comparten con Béhague el concepto de un primer momento del nacionalismo, con características exploratorias, mientras que años más tarde, es posible observar un nacionalismo producto de la búsqueda de un lenguaje propio superador de sus vertientes estéticas. Pola Suárez Urtubey (2008) clasifica en cuatro generaciones a los compositores que convivieron durante la primera parte del siglo XX, incluyendo tanto a nacionalistas como no nacionalistas. Suárez Urtubey los denomina de la siguiente manera: a) los llamados “primeros profesionales”, nacidos en la década de 1860 y que comienzan a escribir hacia finales de 1890, al cual pertenecen Alberto Williams y Julián Aguirre, entre otros; b) el que agrupa a aquellos nacidos entre 1875 y 1890, cuando el nacionalismo tiene un fuerte vínculo con el romanticismo musical; c) el de los compositores “modernos”, aquellos que poseen un concepto universalista y una visión de futuro; entre otros, Luis Gianneo, Juan José y José María Castro y Juan Carlos Paz; d) finalmente, el grupo denominado Generación del 45, integrado por compositores que se desarrollan desde 1940 en adelante: Washington Castro, Roberto García Morillo, Alberto Ginastera y Astor Piazzolla (2008, pp. 112-114).

Al profundizar en los estudios de Juan María Veniard se observa que cada una de las “olas nacionalistas” está compuesta por músicos contemporáneos y que poseen ciertas afinidades entre ellos. La primera ola está integrada por artistas formados en la tradición europea, románticos que dieron lo mejor de sí en la década de 1870, entre ellos, Francisco Heargreaves, Luis Bernasconi, Saturnino Berón, Miguel Rojas y Zenón Rolón; “todos compusieron obras relacionadas con su patria [...] y produjeron también las primeras obras sinfónicas con temática musical tomada del repertorio popular criollo tradicional” (1986, p. 38). Hacia los años 90, se inicia la segunda ola del nacionalismo musical, partiendo de un núcleo formado por Alberto Williams, Julián Aguirre y Eduardo García Mansilla, fortalecido por contemporáneos como Héctor Panizza, Pablo Berutti, Eduardo García Lalanne, Miguel Tornquist y Antonio Restano, que aportaron a la fundamentación del nacionalismo musical entre 1890 y 1910. En palabras de Veniard: “la nueva generación del 90 [...] contribuye a afianzar definitivamente la producción musical académica argentina, con o sin reminiscencias de la música popular tradicional criolla. Este afianzamiento se logra por la calidad y continuidad en sus trabajos de composición” (1986, p. 41). A inicios del siglo XX se destaca una generación de artistas de sólida formación técnico musical, virtuosos instrumentistas e inquietos intelectuales que imaginaron nuevos caminos en la búsqueda de respuestas a sus

necesidades creativas. Entre ellos, Constantino Gaito, Carlos López Buchardo, Pascual De Rogatis y Ernesto Drangosch. Cada uno se especializó en un repertorio particular, como la ópera, en el caso de Gaito; la música de cámara, en López Buchardo; obras instrumentales, en el caso de Drangosch; mientras que Pascual De Rogatis enfocó su labor creativa en obras con rasgos identitarios de América (Veniard, 1986, p. 66) lo que evidencia la diversidad de la producción musical académica del momento, que iría incrementándose con la incorporación paulatina de los jóvenes compositores.

Melanie Plesh (2008), en "La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino", analiza desde la teoría de los *topos*, aspectos relacionados con la construcción del nacionalismo. Plesh presenta esta teoría, o *topoi*, como asociaciones que dejan evocar un ambiente determinado y establecer relaciones, muchas de ellas, abstractas. Estas reminiscencias pueden basarse en aspectos musicales como secuencias armónicas, ritmos característicos, organología, danzas o una intención interpretativa. Paulatinamente, estos rasgos van constituyendo la cultura de la época y reflejan la realidad de la sociedad del momento. Así, también construyen un corpus musical extraído de elementos de la tradición y otros que tal vez solo son imaginados por los compositores. Plesh sugiere que en el nacionalismo musical no existe un reflejo fidedigno de lo que sucedía en la música criolla, sino que hay un proceso de construcción de una nueva realidad sonora (2008, p. 68), que corre el riesgo de no ser una fotografía acústica de lo que sucedía realmente, sino un montaje de lo que se deseaba o imaginaba. Por otra parte, es factible que las producciones posteriores busquen acercarse a esa idea idílica construida popularmente. Un ejemplo de ello, tal vez, sea lo sucedido con el gaucho que, mediante el distanciamiento temporal y físico, el uso y la nostalgia, fue convirtiéndose en una figura artificial, construida en el imaginario popular; el gaucho pasó de ser un personaje marginal a un elemento destacado en la construcción de la nacionalidad (2008, p. 103).

Plesh explica cómo en esa construcción de una Argentina moderna, durante la segunda mitad del siglo XIX, el gaucho fue "usado" como un elemento homogeneizador de la cultura y ofrecer una estandarización identitaria del trabajador: El jornalero que, con sus manos y su manera de ser, se instituyó en protagonista de la construcción de la nación; de una nación imaginada por otros, los líderes capaces de definir los rumbos del pueblo, pero concretada por este personaje que fue diferenciándose y tomando distancia del hombre real, mediante la idealización desde distintos ámbitos como la literatura y la ejecución instrumental. En su artículo de 1996, la citada autora analiza el simbolismo de la guitarra como herramienta para la construcción de la identidad nacional, siendo el gaucho el "otro" por excelencia que, al usar su voz cargada de nostalgia, por estar ubicada en el pasado distanciado, facilita la construcción de un espacio simbólico de identidad nacional.

Carlos Vega (1944) plantea dos vertientes que aglutinan a la música de América del Sur y las denomina cancionero occidental y oriental. La primera corresponde a la principal colección de Sudamérica hispánica con Lima como centro; la segunda incluye a la costa atlántica del continente, con Río de Janeiro como ciudad medular. Cada cancionero posee características musicales particulares que ayudan a su identidad. Por ejemplo, en el cancionero occidental predomina el pie ternario, mientras que en el oriental se destaca el binario. Vega llama "cancionero ternario colonial" al de

occidente; el de oriente lleva el título de “cancionero binario colonial”. El concepto de cancionero implica un sentido orgánico. Luego de años del arribo de los españoles y portugueses, existen nuevas unidades híbridas, que ya no son ni europeas ni indígenas, sino que llevan el nombre de criollas. Lo criollo occidental, sobre la margen del océano Pacífico; lo criollo oriental, sobre el Atlántico. Posteriormente, el material se subclasifica en especies, que hoy llamamos géneros e incluyen formas, danzas y canciones. Vega analiza las características musicales de ambos cancioneros, los procesos de aculturación entre los estratos antiguos derivados de la música indígena y las danzas de salón, provenientes de las especies coreográficas de salón europeo. En este intercambio, observa que, en la música de los pueblos situados sobre el océano Atlántico, el cancionero criollo oriental tiene el sustrato que nutre y se enriquece de las especies procedentes de Europa, y penetra en el subsuelo con características identitarias similares a las del viejo continente. Es decir que “la música popular es, simplemente, la música de los salones que desciende a la campaña” (p. 229). El cancionero occidental, por el contrario, ofrece resistencia; aquí, la música inmigrante no logra penetrar de la misma manera y conserva diversas capas de identidad indígena que subsisten, de manera total o parcial, a los estratos destacados de dominio europeo (Vega, 1944).

Numerosas investigaciones se iniciaron a partir de los trabajos realizados por Carlos Vega (1944; 1953; 2010; 2014; 2016), considerado un precursor de la musicología argentina. Fue él quien realizó una labor fundamental en cuanto a la recolección de música en todo el territorio, organizándola y realizando un estudio sistemático de ella.

Respecto del nacionalismo musical en nuestro país, numerosos estudios se basan en los realizados por Juan María Veniard (1986).

Es posible encontrar otros trabajos que abordan la temática estudiada, como *La problemática del nacionalismo musical argentino* de Roberto Buffo (2017). En dicho estudio se analizan dos obras: *El rancho abandonado* de Alberto Williams, y la ópera *Pampa* de Arturo Berutti. Por su parte, Guillermo Dellmans (2015) aborda el nacionalismo relacionado con la modernidad a lo largo de la primera mitad del siglo XX en Buenos Aires. Estudia los aspectos políticos que repercutieron en el país y su relación con el mundo, teniendo presente la Guerra Civil Española y su diáspora, mientras que en nuestro país gobernaba el peronismo, con su fuerte incidencia en la vida cultural argentina. Dellmans habla de “música nacional artificial y auténtica”.

Artículos de Silvina Mansilla como: “Música argentina, repertorio escolar e ideario nacionalista: *Pueblito, mi pueblo*, de Carlos Guastavino” (2007) y “Paradojas de un homenaje musical de Floro Ugarte en la gesta sanmartiniana. Apuntes sobre el nacionalismo y la canción de cámara en la Argentina” (2010-2011), relacionan la construcción de la identidad nacional con un aspecto particular de la música. Mansilla en “La «Vidalita» de Alberto Williams como caso paradigmático de construcción canónica en el llamado nacionalismo musical argentino” (2012) estudia las vidalitas que aparecen en la obra del compositor, vinculándolas entre sí y en relación a la construcción de la identidad nacional.

Omar Corrado (2018) escribe sobre el ciclo *Pampeanas* de Alberto Ginastera, en asociación a elementos tanto musicales como extramusicales, que fueron aceptándose como identitarios de ese espacio rural que es la pampa y que, de forma progresiva, se

cristalizaron en el imaginario. El autor se centra en la pampa como un espacio simbólico vinculado a la construcción de la identidad, orientando la audición donde lo rural es el denominador común. En los tiempos de Alberto Williams, las antiguas familias eran las propietarias de los campos, mientras que en la época de Juan José Castro o Alberto Ginastera, la pampa estaba mediada por un corpus de textos y de obras que abordaba las dicotomías rural-cosmopolita o folklórico-culto. De lo que se infiere que son las élites culturales las que escriben la historia y que en este caso concreto erigen la geografía rural como espacio simbólico.

### **Investigaciones preexistentes referidas a:**

#### **a) Un autor o repertorio determinado**

Existen diversos estudios centrados en autores o repertorios para un instrumento o con características determinadas. Por ejemplo, los de Pola Suárez Urtubey (2010), en los cuales aborda el estudio de la ópera a lo largo de la historia, analizando obras concretas e incluyendo óperas escritas por compositores argentinos. Otro autor, Roberto García Morillo (1984), describe en su libro el panorama de la música argentina, para luego profundizar sus escritos en diversos compositores de aquel momento.

En cuanto a los estudios dirigidos hacia un repertorio determinado de un autor particular, está la tesis de maestría de Enriqueta Loyola *Reminiscencia nacionalista en las obras neoclásicas para piano de Luis Gianneo*. En ella, tiene presente la trayectoria académica de Gianneo y señala que se trata de obras que se adhieren tanto a la estética nacionalista, como al neoclasicismo. Partiendo del Impresionismo de su etapa de formación, el compositor busca su propio estilo que va perfeccionando y consolidando. Convencido de la búsqueda de la identidad nacional y trabajando para ella desde Tucumán, Gianneo explora e incorpora recursos modernos como el neoclasicismo y el serialismo. Por su parte, en su artículo "La obra completa para piano de Gianneo", Dora De Marinis (2001) estudia al compositor en relación con su entorno estético; señala su admiración por Igor Strawinsky (emblema del Neoclasicismo) y su adherencia al Grupo Renovación, a la vez que participa en forma activa en el impulso de la construcción de la identidad y vida cultural desde el interior del país, como un incansable gestor cultural. La autora clasifica la producción de Gianneo en cuatro etapas: parte desde el Impresionismo, de claro tinte europeo, para luego transformarse e incorporar elementos folklóricos; la etapa de su madurez es aquella que representa su personalidad de temática nacionalista inspirada en el norte argentino (tanto urbano como rural) y estética neoclásicista; hacia el final explora las técnicas dodecafónicas.

En *La música para piano de Gilardo Gilardi*, la pianista tucumana Patricia Espert (2016) aborda la producción para dicho instrumento del compositor. Silvina Luz Mansilla (2007, 2011) ha estudiado a Carlos Guastavino en profundidad. Por otra parte, en un artículo de 2010-2011, concentra su atención en la canción de cámara de Floro Ugarte. Asimismo, Julio Viggiano Esain (1952) escribe un ensayo crítico acerca de Alberto Williams y el nacionalismo argentino, mientras que Carmen García Muñoz publica los catálogos de obras de Julián Aguirre (1986), Floro Ugarte (1985), Pascual De Rogatis (1986) y Juan José Castro (1992).

Respecto de Alberto Ginastera, Pola Suárez Urtubey divulga el catálogo de sus obras en 1986 y María Verónica Fernández, en su tesis de posgrado *Técnicas extendidas e aspectos culturales presentes na puneña n.º 2, op. 45 para violoncelo solo de Alberto Ginastera* (2015), analiza el nacionalismo partiendo del libro *Aproximación a la Música Académica Argentina* de Juan María Veniard (2000). Coincide con éste acerca de las olas nacionalistas, así como también en que la música de la región de La Pampa y Cuyo estarían revalorizadas en las primeras olas, mientras que en la tercera ola se pone en valor la música indígena del norte argentino. Por otro lado, el movimiento americanista, revaloriza las raíces prehispánicas de América, diferenciándose de la música criolla.

Más tarde, Fernández centra su estudio en el compositor y en la obra para violonchelo. Utiliza la clasificación realizada por el mismo Ginastera de “nacionalismo objetivo” y “nacionalismo subjetivo”; en la primera, trabaja a partir de elementos del folklore de forma directa, con recursos de la tradición tonal, mientras que en la segunda, el nacionalismo es difícil de percibir debido a su alto grado de elaboración. Antonieta Sottile (2016), en referencia a la obra de Ginastera, pero que es extrapolable a otras producciones, aborda la problemática de la cita. Indaga acerca de diversos tipos de cita, ya sea aquella que alude de manera directa al folklore y, de esta manera, al nacionalismo, o bien, la cita erudita que se relaciona con lo cosmopolita-universal. La cuestión radica en si ese elemento criollo es una transcripción de rasgos recolectados del campo mediante técnicas etnomusicológicas o composiciones propias al estilo del folklore, o melodías recolectadas por otro.

Resulta revelador cuando tenemos la posibilidad de encontrar textos de puño y letra de los músicos protagonistas, como sucede con Alberto Ginastera y su artículo: “Notas sobre la música moderna argentina” en la *Revista Musical Chilena* (1948), una reacción ante la “guerra epistolar” entre Juan Carlos Paz y Juan José Castro, donde el primero ataca mientras el segundo defiende al joven Ginastera (Manso, 2006, p. 145). En el artículo, Ginastera realiza una revisión de la situación musical de su época reconociendo, en la generación de artistas de 1880, la influencia del Romanticismo, tanto en sus formas, “en las cuales intentaron introducir elementos del folklore elaborados a la manera europea” (Ginastera, 1948, p. 21), como en el uso del lenguaje basado en el Impresionismo. El siglo XX, dice el autor, cambia el eje de las preocupaciones de los artistas, sus intereses y desafíos. En el artículo analiza además a sus contemporáneos pertenecientes al movimiento moderno.

### **b) El campo del folklore y la música indígena**

El nacionalismo en música se nutrió de diversas vertientes: la música folklórica, la música indígena y la música popular urbana, cada una de ellas con sus propias características.

En cuanto a las investigaciones cuyo objeto de estudio es el folklore, Zoila Gómez García (1995) dirige su investigación hacia los géneros musicales de América Latina, con sus características musicales específicas. En Argentina, Isabel Aretz realiza un estudio profundo del folklore y pone el énfasis en la música criolla, “tenga origen europeo o americano, pre colonial o postcolonial, en cuanto vive entre los pobladores de mayor raigambre argentina” (Aretz, 2008, p. 9), y deja de lado la música indígena. Sobre folklore existen numerosos folletos que, probablemente, se publicaban de manera

periódica. Se titulan *Bailes tradicionales argentinos* (Vega, 1953) y en cada uno de ellos, el autor describe características inherentes a las danzas, de tipo histórico, musical, coreográfico y poético. En artículos como "La media caña. Su música" (Veniard, 2016) se profundiza en la investigación de una danza folklórica en particular.

El *Panorama de la música popular argentina* (1944) de Carlos Vega ha sido un libro de referencia musicológica ineludible. Su aporte fundamental descansa en el análisis de danzas tradicionales argentinas y canciones clasificadas en cancioneros. Otro artículo de Vega es "Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas" (2014). En él plantea diversas hipótesis acerca del nacimiento de las danzas para luego confirmar o refutar algunas de ellas y hace afirmaciones como: a) las danzas de los salones europeos arribaron a las ciudades virreinales que, con el tiempo, se fueron transformando y dando lugar a nuevas danzas llamadas folklóricas; b) las danzas tienen características similares, independientemente de si pertenecen a la ciudad o a la zona rural. Existieron espacios de construcción discursiva que fueron vinculándose y fortaleciendo la identidad folklórica, como es el caso de lo campestre, con sus protagonistas y actividades características. Numerosas obras están asociadas a lo rural desde el título: *Gaucha (Con botas nuevas)* de Gilardo Gilardi, *Llanuras*, segundo movimiento de la *Sinfonía Argentina* de Juan José Castro, *El matrero* de Felipe Boero, entre otras.

*Música tradicional argentina. Aborígen-criolla* (2006) es un libro escrito por integrantes del Grupo de Estudios Musicológicos (GEM). En él, Ana María Locatelli de Pέργamo presenta un mapa de los grupos étnicos de Argentina, describe sus características principales, instrumentos y presenta transcripciones de melodías típicas y fotografías. El texto, aunque breve, resulta valioso como introducción a los estudios indígenas. En dicho libro, otros investigadores, como Héctor Goyena, Ana Job de Brusa, Delia Santana de Kiguel y María Esther Rey, se aproximan a las diversas regiones folklóricas de Argentina, describiendo danzas típicas, instrumentos de cada zona, transcribiendo ritmos y melodías características e incluyendo imágenes de momentos de interpretación musical.

El indigenismo es una temática compleja en un continente donde los pueblos originarios, aún hoy, son invisibilizados o discriminados. La construcción del nacionalismo por medio del uso de elementos indígenas ha sido un camino poco transitado; tal vez, debido a que implica una elección consciente, que los artistas no estaban interesados en realizar. No se cuenta con estudios referidos a la vinculación de la música indígena con la construcción del nacionalismo en Argentina. Únicamente existen algunas referencias, descritas por Juan María Veniard, donde se hace explícito que es la región Noroeste la que conserva "restos culturales indígenas" (1986, p. 97).

Suárez Urtubey (1963) analiza también *La cantata para América mágica* de Alberto Ginastera y, además del análisis pormenorizado de la obra, contempla la ubicación del compositor en el escenario internacional y cómo esta obra le permitió tener una gran presencia desde su adscripción al nacionalismo. Uno cada vez más abstracto y subjetivo, si lo comparamos con partituras anteriores como fueron *Panambi* y el ciclo de *Pampeanas*. En esta obra la palabra "mágica" es usada, dice la autora, en sentido de primigenia y rescatando elementos de las culturas precolombinas elaborados y transformados con técnicas del siglo XX, como el serialismo integral, que refunde elementos del pasado que sobreviven en culturas posteriores.

### c) El tango, música popular urbana

Existen numerosos estudios enfocados en el tango y junto a él se incluye a los géneros musicales con los que se emparenta. Sin embargo, se estudian exclusivamente los trabajos inherentes al nacionalismo.

Coriún Aharonián editó los escritos de Carlos Vega acerca del género y los publicó como obra póstuma con el título de *Estudios para los orígenes del tango argentino* (2016); allí, Carlos Vega explora los antecedentes de este género musical. Luego ve el curso del tango argentino describiendo cómo, alrededor de 1910, los bailarines porteños de familias aristocráticas, sin proponérselo llevaron al viejo continente esta propuesta que renovó las vetustas danzas de salón europeas.

Pablo Kohan escribe un capítulo en el libro *Los caminos de la música*, que se titula "Europa y el tango argentino. Intercambios culturales en el origen del tango". Al igual que Vega, el autor indaga sobre los antecedentes del género en Latinoamérica, su relación con Europa y los negros provenientes de África. El tema no es sencillo de dirimir y analiza los estudios que lo anteceden, si bien reconoce la importante labor de Carlos Vega como musicólogo, critica el libro de tango que fue publicado de manera póstuma sobre los borradores. Estas notas, afirma Kohan, evidencian un proceso de investigación inconcluso por el fallecimiento del autor. En el capítulo publicado, Pablo Kohan estudia las ideas de Alejo Carpentier y Jorge Novati sobre el origen del género y concluye que, si bien contiene algunos elementos de procedencia europea, el tango "es una creación cultural, popular y artística del Río de la Plata" (2008, p. 170), diferenciándose de otras danzas que, provenientes de afuera, tuvieron transformaciones para su adaptación local.

Omar García Brunelli (2011) se ha dirigido particularmente a la obra de Juan José Castro y manifiesta el dominio que Castro posee del tango, género que le era cercano y que lo ayudó para su manutención en Europa como intérprete. Carlos Manso publica fragmentos de cartas que testimonian la excelente remuneración que Juan José Castro recibía como instrumentista de tango en París (Manso, 2006, pp. 25-26).

### Investigaciones precedentes sobre el nacionalismo en la música orquestal argentina entre 1880 y la primera mitad del siglo xx

Malena Kuss (1974) analiza *Huemac* de Pascual De Rogatis y profundiza en los aspectos musicales, pero, además, en su relación con el entorno y posicionamiento estético del compositor. Kuss inicia el artículo con palabras del mismo autor en las cuales manifiesta su interés por el "americanismo", inquietud que comparte con Floro Ugarte, Carlos López Buchardo, Julián Aguirre y Alberto Williams. El compositor manifiesta allí su desvelo por incorporar elementos étnicos a sus obras sinfónicas. El mismo Pascual De Rogatis revela que "*Zupay, Ollantay, Huemac* fueron también, música argentina hacia América" (Kuss, 1974, p. 68). Por otra parte, Gonzalo Botí (s.f.) analiza el poema sinfónico *Gaucha (Con botas nuevas)*, de Gilardo Gilardi.

Carlos Manso (2006) escribe un libro sobre Juan José Castro en el que transcribe fragmentos de cartas, revistas, entrevistas y otros testimonios que reflejan la época y el pensamiento de los protagonistas. Castro describe sus intenciones nacionalistas en la *Sinfonía Argentina*, lo cual se aprecia cuando el compositor mediante cartas relata la realidad del tango en París. El artículo "Juan José Castro (1895-1968)" de Carmen

García Muñoz detalla la biografía del artista, sus posturas estéticas y su producción bosquejando cuatro etapas con características diferentes (p. 106).

Luego de haber realizado la enumeración de los estudios precedentes que se relacionan con el tema del nacionalismo en la Argentina, se puede resumir el contenido de este texto de la siguiente manera: en primer lugar, que la temática investigada ha sido objeto de estudio desde diferentes perspectivas y que existen numerosas publicaciones en las que se reflexiona acerca del nacionalismo musical o que proponen maneras de secuenciar diversos momentos del nacionalismo: Ginastera (1948); Béhague (1983); Veniard (1986); Suárez Urtubey (2008).

Por otra parte, existen libros en los que se realiza un acercamiento general al contexto sociocultural para luego hacer hincapié en el enfoque de los diversos géneros musicales. Esto se replica tanto a nivel latinoamericano, con Gómez García (1995), Bitrán y Miranda (2002), como dentro de Argentina con investigadores como Carlos Vega (1944; 1953; 2010; 2014) y su discípula Isabel Aretz (2008), quienes fueron precursores en los estudios musicológicos y etnomusicológicos, respectivamente, y que propiciaron numerosos trabajos dedicados al folklore (Veniard, 2016).

Se encuentran también investigaciones donde el tango es el objeto de estudio (Kohan, 2008; García Brunelli, 2011). Y hay una importante cantidad de escritos dedicados a un compositor en particular (Viggiano Esain, 1952; Suárez Urtubey, 1986; Manso, 2006); o a un repertorio determinado (De Marinis, 2001; Loyola, 2004; Suárez Urtubey, 2010; Mansilla, 2011; Espert, 2016). Por su parte, García Muñoz ha catalogado la obra de diversos compositores (1985; 1986; 1992).

Se ha abordado y consultado estudios sobre el nacionalismo vinculado a obras concretas o que analizan y relacionan diversas obras entre sí; ya sean estas del mismo autor (Suárez Urtubey, 1963; Mansilla, 2011; 2012; Fernández, 2015) o de diferentes compositores (Grela, 2001).

Finalmente, las investigaciones sobre obras escritas originalmente para orquesta resultan extremadamente escasas (Kuss, 1974; Botí, s.f.; Buffo, 2017; Corrado, 2018), siendo inexistentes las investigaciones que interrelacionan las producciones orquestales de músicos argentinos en función de un tema de investigación como el nacionalismo. Lo dicho hasta aquí señala un vacío que será cubierto en una siguiente parte de esta investigación.

## Referencias

- Aretz, I. (2008). *El folklore musical argentino*. Melos.
- Béhague, G. (1983). *La música en América Latina (Una Introducción)*. Monte Avila.
- Bitrán, Y. y Miranda, R. (Eds.) (2002). *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. INBA/CONACULTA.
- Botí, G. (s.f.). Análisis del poema sinfónico *Gaucho (con botas nuevas)* de Gilardo Gilardi. En M. Plesch y S. Mansilla (Eds.). *Nuevos estudios sobre Música Argentina* (pp. 61-94). UCA.
- Buffo, R. (2017). La problemática del nacionalismo musical argentino. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 31(31), pp. 15-54. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1300>
- Carpentier, A. (1985). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. En I. Aretz (Comp.). *América Latina en su música* (5ta. ed., pp. 7-19). Siglo XXI.
- Corrado, O. (2010). *Música y modernidad en Buenos Aires: 1920-1940*. Gourmet Musical.
- Corrado, O. (2018). Sonografía de la pampa: las *Pampeanas* (1947-1954) de Alberto Ginastera en el contexto del primer peronismo. *Revista Argentina de Musicología*, (19), pp. 105- 141. <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/267>
- Correa de Azevedo, L. H. (1985). La música de América Latina. En I. Aretz (Comp.). *América Latina en su música*. (5ta ed., pp. 53-70). Siglo XXI.
- Dalhaus, C. (1989). *Between romanticism and modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. University of California Press.
- Dellmans, G. (2015). Nacionalismo(s): estrategia(s) estética(s) y política(s) de una música nacional, no nacionalista. *Música e investigación*, (23), pp. 107-140.
- De Marinis, D. (2001). La obra completa para piano de Luis Gianneo. *En Huellas... Búsquedas en Artes y Diseño*, (1), pp. 48-56. <https://bdigital.uncu.edu.ar/1361>
- Espert, P. (2016). *La música para piano de Gilardo Gilardi*. Trémolo.
- Fernández, M. V. (2015). *Técnicas estendidas e aspectos culturais presentes na Puneña n.º 2, Op. 45 para violoncelo solo de Alberto Ginastera* [Tesis de Maestría, Universidad Federal do Rio Grande do Norte]. <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/20353>
- García Brunelli, O. (2011). El tango en la obra de Juan José Castro. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 25(25), pp. 83-113. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/880>

- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- García Morillo, R. (1984). *Estudios sobre música argentina*. Ediciones Culturales Argentinas.
- García Muñoz, C. (1985). Floro Ugarte (1884-1975). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, (6), pp. 79-88.  
<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1004>
- García Muñoz, C. (1986). Pascual De Rogatis (1880-1980). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, (7), pp. 7-18.  
<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1285>
- García Muñoz, C. (1986). Julián Aguirre (1868-1924). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, (7), pp. 19-43.  
<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1286>
- García Muñoz, C. (1992). Juan José Castro. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, (12), pp. 137-152.  
<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1337>
- Ginastera, A. (1948). Notas sobre la música moderna argentina. *Revista Musical Chilena*, 4(31), oct-nov, pp. 21-28  
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11685>
- Gómez García, Z. y Rodríguez, V. (1995). *Música latinoamericana y caribeña*. Ed. Pueblo y Educación.
- Grela, D. (2001). Tres expresiones de la creación musical latinoamericana en la primera mitad del siglo XX. *Revista Música e Investigación*, (7-8) pp. 75-110.  
<https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/musica-e-investigacion-7-8-2000-2001/>
- Grela, D. (2013). *Escritos*. UNR Editora.
- Hobsbawm, E. (2012). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Crítica-Paidós.
- Kohan, P. (2008). Europa y el tango argentino. Intercambios culturales en el origen del tango. En P. Bardin et al., *Los caminos de la música. Europa y Argentina* (pp. 153-175). Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.
- Kuss, M. (1974). *Huemac*, by Pascual De Rogatis: Native Identity in the Argentine Lyric Theatre. *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, 10, pp. 68-87.  
<https://doi.org/10.2307/779839>
- Kuss, M. (1998). Nacionalismo, identificación, y Latinoamérica. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 6, pp. 133-149.

- Locatelli de Pέργamo, A. (1985). Raíces musicales. En I. Aretz (Relatora), *América Latina en su música* (5ta. ed., pp. 35-52). UNESCO; Siglo XXI Editores.
- Locatelli de Pέργamo et al. (2006). *Música tradicional Argentina. Aborigen-criolla*. Magisterio del Río de la Plata.
- Loyola, E. (2004). *Reminiscencia nacionalista en las obras neoclásicas para piano de Luis Gianneo*. [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Artes y Diseño]. <https://bdigital.uncu.edu.ar/5609>
- Mansilla, S. (2007). Música argentina, repertorio escolar e ideario nacionalista: *Pueblito, mi pueblo*, de Carlos Guastavino. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 21(21), pp. 157-173. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/964>
- Mansilla, S. (2011). Paradojas de un homenaje musical de Floro Ugarte en la gesta sanmartiniana. Apuntes sobre el nacionalismo y la canción de cámara en la Argentina. *Música e Investigación*, (18-19), pp. 19-39. <https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/musica-e-investigacion-18-19-2010-2011/>
- Mansilla, S. (2011). *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*. Gourmet Musical.
- Mansilla, S. (2012). La "Vidalita" de Alberto Williams como caso paradigmático de construcción canónica en el llamado nacionalismo musical argentino. En H. Rubio (Ed.). *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología* (Año 27, N.º 68, pp. 28-43). Asociación Argentina de Musicología.
- Manso, C. (2006). *Juan José Castro*. De los cuatro vientos.
- Plesch, M. (1996). La música en la construcción de la identidad cultural de Argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. *Revista Argentina de Musicología*, (1), pp. 57-68. <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/8/4>
- Plesch, M. (2008). La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino. En P. Bardin et al., *Los caminos de la música. Europa-Argentina* (pp. 55-110). Universidad Nacional de Jujuy.
- Rodríguez, L. (2017). *Música para percusión y vanguardia en el continente americano: Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez, su relación con el proyecto panamericano y la música experimental norteamericana (1930-1943)* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/42438/1/T38732.pdf>
- Sottile, A. (2016). La práctica de la cita en Alberto Ginastera. *Revista Del ISM*, (16), pp. 131-156. <https://doi.org/10.14409/ism.v0i16.6087>

- Suárez Urtubey, P. (1963). *La Cantata para América Mágica*, de Alberto Ginastera. *Revista Musical Chilena*, 17(84), pp. 19-36.  
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13789/14067>
- Suárez Urtubey, P. (1986). Alberto Ginastera (1916-1983). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, (7).  
<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1291/1/alberto-ginastera-1916-1983.pdf>
- Suárez Urtubey, P. (2008). Medio siglo de creación musical argentina 1900-1950 (Proyectos y realidades). En P. Bardin et al., *Los caminos de la música* (pp. 110-133). Universidad Nacional de Jujuy
- Suárez Urtubey, P. (2010). *La Ópera. 400 años de magia*. Claridad.
- Vega, C. (1944). *Panorama de la Música Popular Argentina*. Losada.
- Vega, C. (1953). *Bailes tradicionales argentinos* (Vol. 2). Julio Korn.
- Vega, C. (2010). *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino* (2da. ed.). Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Vega, C. (2014). Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 28(28), pp. 357-359.  
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/acerca-origen-danzas-folkloricas.pdf>
- Vega, C. (2016). *Estudio para los orígenes del tango argentino*. Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Universidad Católica Argentina.  
<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1214>
- Veniard, J. M. (1986). *La Música Nacional Argentina. Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina*. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Veniard, J. M. (2016). La media caña: su música. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 30(30), pp. 183-201.  
<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/950>
- Viggiano, J. (1952). *Alberto Williams y el Nacionalismo musical argentino: ensayo crítico*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Zuleta, E. (1975). *El Nacionalismo Argentino* (Tomos 1 y 2). La Bastilla.