

Argenter Sierra, Mario Alberto. Matanzas (Cuba), 14-XI-1911. Violonchelista, profesor y promotor cultural. Estudió violonchelo con Agustín Martín Mullor y canto, armonía e instrumentación con Justo Ojanguren. Entre 1931 y 1949 perteneció al coro de la catedral de Matanzas, dirigido por Ojanguren. Fue chelista de la orquesta que fundó Díez Barrenochea en el Liceo de Matanzas, en 1927. En 1935 organizó una orquesta de conciertos e invitó para la dirección a Justo Ojanguren y a Díez Barrenochea como contrabajista. La orquesta debutó en el Teatro Sauto, en 1936, pero se disolvió en 1938 por falta de apoyo económico. Continuó en sus propósitos de crear una orquesta de conciertos en Matanzas y lo logró con la fundación de la Orquesta de Cámara, con sede en los salones del Ateneo de Matanzas, a cuya directiva pertenecía como presidente de la sección de música. Esta agrupación, además de realizar sus conciertos anuales, acompañaba a solistas y coros en conciertos de música sacra, actos institucionales de la ciudad y veladas artísticas, entre otras actuaciones. La orquesta existió desde 1950 hasta 1962, y fue el germen de la actual Orquesta Sinfónica de Matanzas, cuya organización inicial estuvo al cuidado de Argenter.

VICTORIA ELI RODRÍGUEZ

Argentina. La República Argentina limita al norte con Bolivia y Paraguay; al este con Paraguay, Brasil, Uruguay y el océano Atlántico; al sur con Chile, a través del canal de Beagle, y al oeste con Chile, del cual la separa la cordillera de los Andes. Su superficie es de 2.778.415 km², a la que se añade su porción de la Antártida con 1.230.000 km². Desde el extremo norte de la provincia de Jujuy hasta el extremo sur de la provincia de Tierra del Fuego, su longitud es de 3.694 km y su anchura máxima alcanza 1.423 km. Tan dilatada extensión —casi seis veces mayor que la de España— implica una gran variedad topográfica y climática, así como regional y cultural. Montañas, sierras, mesetas, lagos, glaciares, ríos, esteros, desiertos, bosques, montes, selva, extensas praderas y el litoral marítimo albergan una abigarrada y abundante flora y fauna. La población, en cambio, es sumamente exigua. Según el censo nacional de 1991, había entonces 32.606.199 habitantes. A diferencia de la mayoría de los países hispanoamericanos, Argentina muestra una tendencia descendente de la tasa bruta de natalidad. Su bajo índice demográfico, aunque algo fluctuante a lo largo de su historia, sumado al desprecio de las capacidades de indígenas y criollos, han sido los motores de una constante y generosa política inmigratoria. Como resultado de ésta, el censo de 1914 dio cuenta de un 30% de extranjeros sobre el total de habitantes. A su población aborigen estable a la llegada de los conquistadores españoles, reducida posteriormente por pestes, guerras y otras resultantes de la conquista, se sumaron los primeros colonos de ese origen y su descendencia e inmigrantes posteriores de los países limítrofes (Chile, Bolivia, Paraguay, Brasil y Uruguay) y europeos de diversas nacionalidades. Entre estos últimos destacan italianos, españoles y franceses, y en número mucho menor, ingleses, suizos, alemanes, polacos, rusos, húngaros y austriacos entre otros. Del resto del mundo, los sirios y armenios tienen cierta importancia numérica. Las etnias indígenas constituyen aproximadamente el 1% del total de la población, cifra resultante de una política de exterminio y marginación de casi cinco siglos, y de algunos factores estructurales antiguos. En lo que respecta a la población negra, que en el presente es ínfima, cabe mencionar que su ingreso se produce a fines del s. XVI, con la llegada a Buenos Aires de contingentes de esclavos.

Dos siglos después, negros, mulatos y zambos conforman el 10% del total poblacional; su participación en las guerras por la independencia será el principio de su fin en territorio argentino. Contrariamente a lo que podría hacer suponer el origen de los conquistadores, en 1869 el número de italianos duplicaba al de españoles y franceses, llegando a constituir el 50,7% de la población extranjera hasta 1895. En los quince años siguientes, la afluencia de españoles modificaría notablemente esos porcentajes (españoles: 41,2%; italianos: 35,7%), que luego se equilibrarían entre 1914 y 1947 para volver a revertirse en más de una oportunidad. Esta doble ascendencia europea influirá notablemente en el desarrollo musical de las ciudades principales no sólo en la música académica o culta, sino también en la popular, como es el caso de los italianos respecto al tango.

El proceso migratorio, además de producir un alto ritmo de crecimiento demográfico desde mediados del s. XIX hasta la tercera década del s. XX, intensificó en gran medida la redistribución espacial de la población. Desde la llegada de los españoles hasta mediados del s. XVIII, la región del noroeste fue la de mayor concentración humana. Pero la creación del virreinato del Río de la Plata en 1776, con Buenos Aires como capital, primero, y el aluvión migratorio después, hicieron que debiera ceder su primacía en favor de la región pampeana, de tierras óptimas para la labor agrícola-ganadera que se desarrollaba y a la que se volcaron con intensidad los nuevos colonos. En 1914, esta región albergaba a casi el 75% de los habitantes. Posteriormente se incrementaron las migraciones internas con el proceso de industrialización iniciado a fines de la década de 1940, dando como resultado una concentración humana excepcional en la región, pero más concretamente en el área metropolitana de Buenos Aires, que comprende la capital federal ciudad autónoma de Buenos Aires y los numerosos partidos que la rodean (el Gran Buenos Aires), donde vive un tercio de la población. Este fenómeno agudizó el centralismo; de ahí que la mayor parte de la historia musical del país que se reseñará en los puntos siguientes —en lo que concierne a la llamada música académica, culta o clásica y a la popular urbana— sea virtualmente la historia musical de Buenos Aires. Sin embargo, ciudades como Córdoba, Rosario, Santa Fe, La Plata, Mar del Plata, Bahía Blanca, Mendoza, Tucumán y San Juan, entre otras, tienen sus trayectorias musicales paralelas.

Como resultado del triunfo de las huestes del general Julio A. Roca en lo que se llamó la "conquista del desierto" (áreas patagónica y pampeana) y del consecuente despojo del que fueron víctimas los aborígenes, las tierras fueron cedidas a los descendientes de antiguos pobladores dedicados al comercio e industrias menores, que se convirtieron en estancieros o arrendatarios, constituyendo la oligarquía ganadera. Dueños de grandes extensiones de la Patagonia y de las mejores tierras de la pampa húmeda, dejaron fabulosas fortunas a sus hijos, que solían estudiar o divertirse en París. De espaldas al país, la ciudad capital y portuaria acusó en su arquitectura y en su desenvolvimiento artístico e intelectual los impactos de las modas y movimientos europeos hasta la crisis de 1930. Mientras tanto, el acceso a los estudios universitarios y a las profesiones liberales de un importante número de hijos y nietos de inmigrantes europeos, fue conformando una nutrida clase media que acaparó el desarrollo científico, intelectual y artístico, a pesar de los complejos procesos de pauperización. Cuando a partir de 1946 el Gobierno de Juan Domingo Perón puso en marcha su proyecto de reivindicación social de la clase baja mediante una política populista, las clases alta y media compartieron su rechazo, alimentado



ARGENTINA/Plano musical

1. Noroeste
2. Chaqueña
3. Litoraleña o mesopotámica
4. Central
5. Cuyana
6. Pampeana
7. Patagónica
8. Fueguina

en esta última, por las características dictatoriales y demagógicas de la empresa. Este cúmulo de contradicciones afectó el desarrollo de las artes y las ciencias y exacerbó las antinomias de opositores y seguidores del movimiento peronista en ambas áreas. En el ámbito musical, los primeros acentuaron el elitismo que rodeaba a la música académica, tanto en la enseñanza como en el espectáculo, así como su rechazo de la música popular urbana, con excepción de la corriente nativista, que ha sido reiteradamente purificada por los sectores tradicionalistas, que creen ver en ella la expresión del huido "ser nacional". Los segundos, desde el poder político, alzaron lanzas contra la música académica y toda otra expresión artística que no fuera estrictamente popular, abortando proyectos interesantes de vanguardia. Los tradicionales conservatorios de música, siempre reacios a responder a las demandas de los jóvenes en cuanto a la enseñanza de música popular, han comenzado una tímida apertura. En 1986 se creó el Conservatorio de Avellaneda (ciudad del Gran Buenos Aires), dedicado exclusivamente a llevarla adelante.

La sustitución gradual de los modelos europeos por los norteamericanos, a partir de 1960, y el surgimiento de una clase adinerada nacida de la expansión industrial y comercial y de la especulación financiera, rompieron la hegemonía de la oligarquía ganadera, no obstante lo cual conserva un gran poder y son fuertes sus lazos con la conservadora y también poderosa Iglesia católica. Producto de estos procesos sociales apenas esbozados es la historia musical de Argentina que

se sintetiza aquí. Como resabio de otros tiempos que la oligarquía parece no querer olvidar, el Teatro Colón, el mayor teatro lírico de Hispanoamérica, mantiene sus "veladas de gala" en el Gran Abono, a las que se debe asistir vestido de etiqueta para acceder a platea y palcos, convirtiendo los eventos musicales en reuniones sociales en las que se renueva cíclicamente el reconocimiento de los pares.

I. La música de tradición oral. II. La música académica. III. La música popular urbana. IV. La investigación musical.

I. LA MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL. La reconstrucción histórico-socio-cultural de las naciones aborígenes del actual territorio argentino, antes y durante la conquista y colonización españolas, presenta lagunas por el momento insalvables. El panorama es fragmentario, tanto a nivel arqueológico como etnohistórico y etnológico. En consecuencia, lo es en mayor medida en lo referente a la actividad musical, por las escasas evidencias que quedan de ésta a través del tiempo y por ser la etnomusicología la más joven de las disciplinas. La fragmentación obedece a diversos factores: en principio, a la enorme extensión del territorio, que ha sido y es inabarcable para los arqueólogos, y a la comprensible elección de éstos de trabajar prioritariamente en las áreas de mayores posibilidades de conservación de testimonios antiguos, en razón del tipo de suelo y de clima, en la que también influyó la fascinación inicial por las culturas que alcanzaron el más alto grado de desarrollo. Es el caso del área del noroeste. De ahí, por ejemplo,

la exigua información arqueológica del área chaqueña, una de las zonas de mayor poblamiento indígena en la actualidad (provincias de Formosa, Chaco, este de Salta, noreste de Santiago del Estero y norte de Santa Fe), y también la escasez de relevamientos en el húmedo litoral mesopotámico (Misiones, Corrientes y Entre Ríos). Los estudios etnohistóricos, por otra parte, son relativamente recientes y sólo en las últimas décadas han arrojado un poco de luz sobre algunas zonas. Si bien no es desdeñable lo que se espera obtener a partir de la incentivación de la actividad científica, hay factores estructurales que impiden una reconstrucción total. Son ellos: 1) La modalidad del primer contacto con los conquistadores, que destruyó o aniquiló rápidamente múltiples poblaciones indígenas o produjo relocalizaciones. Los ejemplos son numerosos y diversos. Es el caso del litoral pampeano y, en parte, de las provincias de Córdoba y Santiago del Estero y de las áreas cuyana (Mendoza, San Juan y San Luis) y del noroeste (Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca y La Rioja). Sea porque se envió a muchos de sus integrantes a servir a los encomenderos de otras regiones (como por ejemplo indígenas de Cuyo a Chile), porque se los incorporó al sistema de obrajes y a las estancias ganaderas (casos de Córdoba, Santiago del Estero y La Rioja) o por otros mecanismos, lo cierto es que, una vez desarticuladas las comunidades nativas, sus miembros quedaban en un estado de alta dependencia económica respecto al sistema imperante, sin posibilidades de reconstrucción del modelo comunitario original; 2) La facilidad con que se produjeron estos procesos de desarticulación, debido a la atomización propia de los sistemas políticos nativos y a la baja densidad demográfica de algunas zonas.

En el plano musical, las evidencias arqueológicas sólo proporcionan hallazgos aislados de instrumentos que aportan una escasa información sobre algunos pueblos extintos. Las fuentes escritas por cronistas, viajeros, misioneros y administradores —salvo algunas excepciones— son pobres en este tipo de datos cuando no confusas, y generalmente viciadas de nulidad por una visión etnocentrista de los hechos, que se delata por el uso abusivo de calificativos peyorativos o drásticamente negativos. A ello se añade la dificultad de los nombrados para acceder a ritos y ceremonias religiosas que probablemente abarcaban gran parte de la praxis musical aborígen y que solía ocultarse a los extraños, así como el desinterés por informarse sobre hechos desestimados de antemano por considerarlos inexistentes o indignos de ser calificados de musicales. Corolario de todos estos hechos negativos es el impedimento concreto de establecer líneas de continuidad, problema agravado por el uso anárquico de una nomenclatura imprecisa y variada con referencia a los grupos étnicos con los que los conquistadores y colonizadores tomaron contacto. En razón de lo expuesto, se impone el tratamiento por áreas geográfico-culturales, abordándolas globalmente o parcelándolas según su composición étnica, y suprimiendo en cada punto las que carezcan del patrimonio de que se trate o, como es el caso de los hallazgos arqueológicos, aquéllas de las que no se poseen datos relevantes. Dichas áreas, de aceptación generalizada, son: 1) del noroeste; 2) chaqueña; 3) litoraleña o mesopotámica; 4) central; 5) cuyana; 6) pampeana; 7) patagónica, y 8) fueguina.

La clasificación en patrimonio aborígen y patrimonio rural tradicional criollo se relaciona con la distinción entre música aborígen y música folclórica. El uso genérico de la voz folclore con referencia a toda la música de tradición oral, comúnmente aplicado por los europeos a la realidad americana, no

se utiliza en la mayoría de los países hispanoamericanos. En el contexto que aquí se trata, se considera patrimonio aborígen al conjunto de expresiones e instrumentos musicales de las etnias que alcanzaron el s. XX conservando sus instituciones fundamentales —en especial, su lengua y su religión— y las descritas en los siglos precedentes en las diversas fuentes escritas, referidas a etnias extintas que responden a esa misma caracterización. En cuanto al patrimonio rural tradicional criollo, se considera constituido por el conjunto de expresiones e instrumentos musicales de tradición oral del campesinado culturalmente mestizo, que en la literatura etnomusicológica argentina conforma el llamado folclore musical. Analizados sus elementos constitutivos de forma integrada —música, letra de las canciones, instrumentos, coreografía—, revelan en muy diversa medida el mestizaje europeo-americano, con excepción de algún repertorio de instrumentos prehispánicos. La distinción entre música folclórica (o rural tradicional criolla) y música aborígen, en Argentina, está fundada en una suma de criterios musicales y extramusicales. La oralidad de su origen y transmisión nunca ha sido factor suficiente para que se las conceptualizara conjuntamente. El peso ha recaído en su relación o no con lo europeo, en cuanto a algunos rasgos de su música y de las letras de las canciones, y en la inserción o no de sus actores en la sociedad global. La sustitución de las lenguas aborígenes por el idioma castellano y la ya antigua adopción de la religión católica y su calendario de celebraciones —aunque no exenta de elementos indígenas—, son dos de las características de la cultura rural tradicional criolla.

Las áreas que fueron definitivamente conquistadas a fines del s. XIX (chaqueña, patagónica y fueguina) carecen de una población criolla de antiguo arraigo y, por ende, de un patrimonio musical folclórico de rasgos propios. En la primera convergen las influencias del noroeste en la mitad occidental, y litoraleñas en la oriental, más la fuerte ascendencia de la música de Paraguay, país con que limita al norte y que ha aportado gran número de inmigrantes. En las otras dos áreas del extremo sur sucede exactamente lo mismo con Chile, que las bordea por el oeste. La mitad norte de Patagonia recibe además influencias de las áreas cuyana y pampeana. Los intentos de algunos músicos nativistas por crear un folclore patagónico para poder participar en los festivales urbanos con música propia de su región, se estrellaron contra la propia esencia de la dinámica cultural.

Es inevitable hacer uso de esta división histórica entre música aborígen y música folclórica en un escrito sintético y abarcador, aunque tenga puntos débiles, dada la particular conformación histórica y geográfica de Argentina. Cabría sin embargo aclarar que, como las poblaciones criollas tienen fuertes prejuicios hacia los indígenas, la música de éstos no se expande fuera de su grupo de pertenencia, pero sí sucede a la inversa en algunas etnias. Este proceso es alimentado por el prestigio que supone la propagación por radio de la música criolla o nativista y por las migraciones hacia las urbes.

1. *El patrimonio aborígen. 1. 1. Las referencias musicales arqueológicas.* La mayoría corresponde al área del noroeste, donde los arqueólogos han exhumado variados tipos de idiófonos y aerófonos. El grupo de los idiófonos está integrado por sonajas de calabaza —instrumento de amplia dispersión en territorio argentino hasta hace pocas décadas y aún vigente en algunas etnias—, cascabeles de nueces silvestres atados en ristra —probablemente utilizados como cinturones para danza—, sonajas metálicas tipo campanilla piramidal que sonaban por entrechoque, campanas de madera y también metálicas, con y sin badajo, y algún cencerro. En cuanto a

los aerófonos, se han encontrado silbatos de piedra, cerámica y hueso, flautas globulares con varios orificios, flautas longitudinales de hueso con y sin orificios digitales y flautas de pan de tres o cuatro tubos, mayoritariamente cerrados. Este último tipo instrumental se extendió a lo largo de toda la cordillera de los Andes, fabricado en piedra, cerámica y madera, y en un solo bloque. Hoy está representado en el alto noroeste por el siku, construido en caña, de mayor número de tubos que los arqueológicos y ejecución de a pares. También tuvieron importancia las trompetas, generalmente de hueso, ya sean simples o compuestas por varias secciones, con pabellones del mismo material o de calabaza, comúnmente con decoración incisa.

A juzgar por los testimonios arqueológicos, los membránofonos no parecen haber sido relevantes en el noroeste antes de la invasión española. Se halló un único ejemplar en La Paya (Salta). En cambio ya los primeros escritos del s. XVI dan cuenta de la utilización de cajas y tamboriles, junto con flautas diversas. Las escasas crónicas que proveen datos musicales, la mayoría del s. XVII, mencionan pingollos y cornetas asociados a la guerra. En cuanto al área central, únicamente han aparecido en excavaciones silbatos de piedra y arcilla de uno o dos orificios, en la zona de la etnia extinta comechingón (Córdoba). Los datos son igualmente exiguos y vagos respecto al área cuyana, donde se han hallado un silbato sin orificios digitales y una flauta pánica de piedra.

1. 2. *Síntesis etnomusicológica. 1. 2. 1. El área chaqueña.* Es una de las áreas más densamente pobladas de aborígenes. La porción boreal pertenece a Bolivia y Paraguay; la austral y central se hallan en territorio argentino. El sustrato económico antiguo de todos los grupos chaqueños es cazador-recolector, con pesca en los ribereños; algunos con horticultura incipiente. Su carácter nómada hizo fracasar los intentos de evangelización jesuítica de los ss. XVII y XVIII. En Argentina, los aborígenes de esta área pertenecen a dos grandes familias lingüísticas: matakó-maká y guaycurú. Sus representantes fueron tratados globalmente en la literatura etnológica como "chaquenses típicos" hasta la década de 1960 inclusive. Estudios posteriores rechazaron su homogeneidad inicial, basados en las diferencias que aún subsisten a pesar del proceso de transculturación interétnico operado en el área. Sus patrimonios musicales testimonian esta transculturación, hecho que permite tratarlos conjuntamente.

La familia matakó-maká está integrada por las etnias matakó o wichí, chorote y nivaklé o chulupí; la guaycurú, por las etnias toba, pilagá y mocoví. La primera tiene predominancia en la mitad occidental del área; la segunda, en la mitad oriental. La etnia toba, con 39.000 individuos aproximadamente, y la matakó, con unos 24.000, conforman el 90% del total de ambas familias lingüísticas. Su sedentarización comienza a fines del s. XIX, con la conquista definitiva del Chaco por la milicia criolla y su consecuente colonización. La solidaridad propia de las víctimas de un mismo proceso conquistador, así como su convivencia en los grandes ingenios azucareros, donde compartieron hasta principios de la década de 1970 las danzas nocturnas, fueron las últimas contribuciones al aludido proceso de homogeneización. En la segunda década del s. XX comienza una nueva corriente conquistadora: la de las misiones protestantes. La anglicana entre los matakó y la pentecostal entre los toba minaron fuertemente su actividad musical tradicional. Los toba, más receptivos al cambio, fundaron la Iglesia Evangélica Unida con base en el pentecostalismo, en cuyos actos de culto, difundidos después entre los matakó, se imbrican algunos rasgos de sus respectivas estructuras religiosas tradicionales. Por todo ello, muchas de sus expresiones

musicales se han extinguido junto con los rituales en los que tenían lugar.

En líneas generales, la actividad musical tradicional de los aborígenes del área chaqueña se ha caracterizado por su intensidad y variabilidad. Casi ninguna acción relacionada con el ciclo vital, la caza, la pesca, la recolección de frutos, los fenómenos atmosféricos, las enfermedades y la vida cotidiana en general, estaba exenta de prácticas musicales específicas. Su carácter de medio de comunicación entre los humanos y el universo sagrado —en especial, pero no exclusivamente, a través del chamán—, generó una riqueza musical poco común, con base en el poder adjudicado al canto y a los instrumentos. La noción de potencia ha sido, y en parte es, una de las características salientes de este contexto; de ahí la existencia de cantos específicos e instrumentos musicales determinados cuya utilización por la persona apropiada en circunstancias precisas asegura su absoluta eficacia. Con sólo alguna excepción en el ámbito chamánico matakó, las danzas eran colectivas y propias de cada sexo. El canto era y es monofónico, a pesar de que la superposición de canciones individuales produjera una compleja resultante sonora, como en el caso de los cantos de borrachos de la fiesta de la algarroba o los de las curaciones conjuntas de los chamanes matakó. Otra característica destacable es que los ritos de iniciación femenina y masculina —hoy extinguidos— suponían, además de la incorporación de los púberes a la vida adulta, su ingreso a la actividad musical ritual y la adquisición de canciones. Entre los nivaklé, cada uno de los varones recibía además su sonajero de calabaza (maraca) dotado de poder, que en manos ajenas perdía su eficacia o revertía su potencia positiva.

La concepción de que la danza es inseparable del canto entonado por el propio bailarín constituye una particularidad que lleva, junto con Jorge Novati, a referirse a las acciones conjuntas como expresiones canto-danza. Toda persona que danza debe cantar a la vez. Del mismo modo, quien ejecuta un idiófono o un membranófono une a su acción el canto. Éste, expresión musical por excelencia, es también uno de los principales atributos del chamán (Ruiz, 1978-79). No obstante, en el caso de los matakó, la danza, en conjunción con el canto y el sonajero de cascabeles, desempeñaba un papel relevante en los ritos de curación. Entre otras generalidades, cabe consignar que los instrumentos musicales de antigua pertenencia, utilizados junto con el canto o en el canto-danza, se limitaban a apoyar cada uno de los pulsos de la melodía con igual énfasis. Es el caso del único membranófono, el tambor de agua, y de idiófonos como el sonajero de calabaza y el palo-sonajero de uñas. Sus funciones trascendentes se enmarcaban en otro plano, lo que ha llevado a los primeros etnógrafos a considerar a la maraca, por ejemplo, como instrumento mágico, a partir de los poderes que le asignaban los aborígenes (Ruiz, 1985c). Es notable, además, el carácter sagrado de la casi totalidad del universo musical tradicional, del que se exceptuaban las danzas nocturnas de los jóvenes, cuya finalidad era la formación de las parejas, así como la ejecución de los instrumentos ligados a la atracción sexual. No por ello estas expresiones estaban exentas de elementos que tienen que ver con el manejo de la potencia puesta en juego para alcanzar su objetivo. Aunque el número de canciones diferentes destinadas a diversos fines era alto, se ha podido comprobar que muchas veces una misma canción se utilizaba para más de un propósito. Sin embargo, la intencionalidad que conllevaba su ejecución, según fuera su objetivo, hacía que se percibiera como distinta. Así también se consideraba diferente un mismo canto

ejecutado por diversas personas, debido a la importancia adjudicada a las variadas maneras de expresividad vocal y a los timbres de voz.

A grandes rasgos, se puede distinguir entre música chamánica y no chamánica, aunque en el caso de los nivaklé o chulupí se podía acceder a cierto estatus calificado sin ser chamán, a partir de los ritos de iniciación. Mediante el canto, a veces con el rítmico sacudir de su sonajero de calabaza, el chamán, entre sus diversas funciones, controlaba los fenómenos atmosféricos y posibilitaba una caza o pesca fructíferas. Aún hoy ejerce como terapeuta.

Entre las expresiones musicales tradicionales no chamánicas sobresalen las relacionadas con la fiesta de la algarroba, los ritos de iniciación de los púberes de ambos sexos, los actos funerarios y la formación de las parejas. Diferenciados según las etnias y en cada una de acuerdo con el sexo, los ritos de pasaje de los púberes estaban conformados por una compleja sucesión de acciones simbólicas, entre las que destacaban las de carácter musical. Las mujeres cantaban y daban con el palo-sonajero de uñas de uso exclusivo en este ritual, y los hombres, rodeando el espacio ocupado por aquellas, cantaban al ritmo de sus tambores de agua. En estas etnias de antigua raigambre en el área chaqueña es neta la división sexual de las actividades musicales. Hombres y mujeres diferencian sus cantos y danzas, e incluso la mayoría de los instrumentos musicales es de exclusiva ejecución masculina o femenina, rasgo que no ha podido conservarse en los actos de culto de raíz cristiana que congrega a muchos de ellos. A juzgar por algunas fuentes antiguas, anteriormente las mujeres tenían mayor protagonismo en la actividad musical que el que llegaron a registrar los etnógrafos en las primeras décadas del s. XX. Incluso habría sido más intensa y variada su actividad que la de los hombres, pérdida que incluiría algunos instrumentos musicales que después serían de ejecución masculina. Se sumaría así una consecuencia más de la conquista definitiva del área, con su secuela de cambio de roles. La conjunción de canto y tambor antes mencionada, así como su continuidad sonora como condición *sine qua non* para no perturbar el desarrollo normal del proceso o acción del que forma parte, se extiende a otras esferas ceremoniales; por ejemplo, a algunos ritos mortuorios. De ahí la trascendencia de la simple marcación del pulso de la melodía, que el mero análisis de la música no permite entrever.

Las reuniones nocturnas de los jóvenes, por su parte, constituían instancias en las que confluían diversos hechos musicales a cargo de los varones, destinados a atraer a las mujeres, pues éstas eran las que elegían pareja. La actividad central era la danza, generalmente coro-circular, en la que sus participantes, tomados entre sí de los brazos a la altura de la cintura, proveían la música con su propio canto: una sucesión de melodías vocales breves, sin texto lingüístico, o con uno mínimo, separadas entre sí por lapsos menores de un minuto. En varias etnias también se añadía el apoyo rítmico del tambor de agua. Paralelamente, en las cercanías, algún joven solitario ejecutaba la trompa o birimbao con la esperanza de ser elegido por la mujer amada, ya que se le atribuían al instrumento poderes en ese sentido. También el arco musical, presente entre los matakó o wichí, chorote y pilagá; el *nwiké toba* y pilagá, laúd de mango de una sola cuerda, y la flautilla de procedencia andina y uso general aunque no muy frecuente, cumplen el mismo fin, pero más habitualmente fuera del contexto descrito (Ruiz, 1985c). La penetración de los misioneros protestantes, que en muchos casos exigieron a los indígenas la entrega de los instrumentos

musicales como significativo acto de renuncia a su tradición musical, ha modificado sustancialmente el panorama trazado, en especial desde la década de 1970. Sin embargo, todavía subsisten núcleos poblacionales que conservan algunas de las expresiones descritas. La creación de cultos sincréticos es sólo una de las respuestas a los embates conquistadores, sustentada en su desesperado afán por "recuperar el sentimiento de pertenecer al mundo" (Miller, 1979).

También dentro del área chaqueña (habitada por los antecesores de los matakó-maká y los guaycurú desde el 7° o 6° milenio a. C.), a partir del 2° milenio a. C. aparecen testimonios arqueológicos de influencias amazónicas. Pero es muy posterior el ingreso al área de los actuales representantes de culturas de ese origen, quienes se establecieron sobre las primeras estratificaciones andinas, es decir, al noroeste de la misma. Se trata de los chiriguano, de filiación guaraní, y de los chané de origen arawak. Estos últimos, asentados con anterioridad, fueron virtualmente esclavizados por los primeros. Su ingreso al actual territorio argentino desde Bolivia, donde tuvieron una gran expansión, comienza a ser significativo hacia fines del s. XIX y en la primera década del s. XX y así también en su huida de la guerra del Chaco (1932-35). No obstante, ocupan un área muy reducida. Culturalmente, el complejo chiriguano-chané presenta una abigarrada mezcla de rasgos guaraní y arawak, con fuertes influencias andinas y chaqueñas. Los ingenios azucareros de Salta y Jujuy los cuentan entre sus trabajadores estables. Medio milenio de migraciones y su consecuente carga de préstamos culturales y de luchas nacidas de su belicosidad que acabaría por rendirse a la evangelización católica después de una férrea resistencia hasta mediados del s. XIX, no podían dejar de manifestarse en su patrimonio musical. Las huellas del cristianismo se plasmaron en la adopción de festividades como la Pascua de Resurrección, San Juan y la Anunciación de la Virgen, en las que sus expresiones musicales dan cuenta de la transculturación sufrida. Su fiesta por excelencia, el arete avati (fiesta del maíz), fusionada con el Carnaval, celebración de fuerza incontenible en la zona andina, quizá sea la manifestación más importante de este complejo cultural. Durante su realización, rondas de hombres y mujeres tomados de la mano, que saltan elevando y descendiendo los brazos con fuertes movimientos rítmicos, son testimonio de formas tradicionales muy extendidas en el oriente boliviano. La música de las mismas, expresada mediante diversas flautas y tambores, acusa la fusión de elementos indígenas y europeos. Los zapateos con música de violín, en cambio, a pesar de la presencia de este instrumento, constituyen uno de sus reductos de rasgos más antiguos.

Es difícil determinar cuáles fueron sus expresiones tradicionales, si se entiende por tales las propias de los tiempos antiguos. Algunos cantos fúnebres, la estructura melódica de las "tonadas" de Carnaval e incluso algunos cantos de Pascua, la forma de expresión de ciertos cantos con violín, también de la Pascua, y otras pocas manifestaciones musicales de escasa vigencia, parecerían responder a estructuras arcaicas propias, o al menos no relacionables estrechamente con las prácticas musicales de áreas adyacentes. Otras muestran una clara influencia andina o de la música religiosa europea occidental, puestas de manifiesto en melodías instrumentales donde prepondera el sistema pentatónico incaico, como en las ejecuciones de "pingüño" (deformación de pinkullo) y en canciones que alaban a Jesucristo. Sin duda, el complejo étnico chiriguano-chané es el que se presenta musicalmente más transculturado, dentro del panorama aborigen de Argentina. Mientras que cualquier otra



Mujeres mbyá durante su rito religioso, Fraerán, Misiones, 1977 (Foto: I. Ruiz)

etnia considera inaceptable e incómoda la participación de los "blancos" en sus fiestas y ceremonias, ellos han encubierto el arete avati dentro de una explosión festiva como es el Carnaval, en la que toda participación es posible. Su Carnaval es la fiesta en la que conviven los vivos y los muertos; éstos regresan cada año personificados en los ña, que se suele traducir como diablos y que son las almas de los muertos. El desborde alcohólico, la vivencia exultante del tiempo festivo, las danzas por momentos desenfrenadas, la lucha final del Tigre (que simboliza al indígena) y el Toro (que representa al blanco) con la eterna victoria del primero, ritualización de una victoria deseada y no obtenida, son elementos que exhuman los valores de su propia cultura. Paralelamente, la adopción del repertorio musical criollo de la zona, en especial las danzas (chacareras, bailecitos, etc.), evidencia su apertura y explica la mixturada cultura de este complejo étnico.

Su patrimonio musical instrumental está constituido por una familia de tambores de dos parches (anguá guasú, anguará y michí raí), su versión del violín (turumí), una flauta sin aeroducto (temimbí puku), otras con aeroducto (temimbí guasú y pingüio o pinkullo) y una travesera (temimbí ie piasa), todos de ejecución masculina.

1. 2. 2. *El área litoraleña o mesopotámica.* Sólo habitan aborígenes en Misiones, provincia del extremo norte del área. Son principalmente mbyá, aunque hay también algunos chiripá y pañ, todos de filiación guaraní como los chiriguano. Más fieles que éstos a su hábitat original y sin afanes dominadores ni expansivos, permanecen en las selvas orientales. Los mbyá conservan celosamente su cultura, aunque han incorporado en forma selectiva algunos bienes apreciados que aventajan a los propios. Introducida como una cuña entre Paraguay y Brasil, países en los que también hay comunidades mbyá, la provincia de Misiones los acogió desde hace más de cien años y aún no cesa el desplazamiento de ida y vuelta entre aldeas, con permanencias breves o prolongadas. Renuentes a perder su independencia, escapa-

ron una y otra vez de las misiones jesuíticas y rechazaron toda otra forma posterior de evangelización. Dispersos en aldeas poco numerosas, conservan casi intacta su religión. En las comunidades que cuentan con dirigentes prestigiosos, especialmente con un jefe religioso, cuya vivienda es además el recinto donde tienen lugar los rituales, se celebra todos los días al amanecer y a la puesta del sol, y cantos y danzas se suceden sin solución de continuidad. En una concepción muy diferente a la de las antiguas etnias chaqueñas, su música no está ligada a cada una de las actividades cotidianas, ni tiene dueños ni poderes específicos, así como tampoco los tienen los instrumentos musicales. Cantos y danzas son de ejecución mixta y se puede danzar y curar sin cantar. Pero comparten una importante noción: la música es el medio de comunicación con el universo sagrado. Éste es morada de Ñamandú Ru Eté (ru=padre; eté=verdadero), el creador, dios del sol y fuente de luz, y de su esposa Ñamandú Sy Eté (sy=madre); de Tupã Ru Eté, dios del agua, que produce las lluvias y los truenos, y de su esposa; de Kará Ru Eté, dios del fuego, que cuida a los animales del monte y controla la producción agrícola y las plantas, y de su esposa, y de Jakairá Ru Eté, dios de la neblina, el que otorga el saber a los chamanes y cuida del humo, del tabaco y da fundamento al fumar ritual en la cura de los enfermos y en la consagración de los alimentos, y de su esposa. Con ellos están sus hijos, convocados y venerados por ser quienes cumplen las acciones que sus padres les encomiendan. Dentro de esta cosmovisión se inscriben las actividades musicales de los mbyá; su conocimiento otorga sentido a las mismas y a todas las acciones rituales. El patrimonio musical es en esencia comunitario, y aunque es posible practicarlo en soledad, se pone de manifiesto fundamentalmente en las ceremonias religiosas diarias, fúnebres y anuales. Entre estas últimas destaca la de ñemongará, "fiesta de las primicias", estructura ritual propia de su economía horticultora (Ruiz, 1984). Si bien hay melodías específicas para los dioses principales, algunas pueden dedicarse indistintamente a una u otra de las

deidades secundarias. Los textos, que en todos los casos se improvisan, suelen ser breves. Una de las condiciones básicas para llegar a ser dirigente religioso es poseer habilidad para expresarse musicalmente. La cura de los enfermos, llevada a cabo por el líder religioso (pa'i), también forma parte de las ceremonias diarias y coexiste con la curación a base de hierbas acompañada por plegarias, a cargo de mujeres especializadas.

En la actualidad, el único hombre que canta es el que dirige los actos de culto, alternándose a veces la dirección entre dos. A través del canto con base instrumental se accede al éxtasis. Las mujeres duplican a dos octavas el final de las frases del canto masculino o su casi totalidad, pero raramente toda la frase, y marcan el pulso con su takuapú (bastón de ritmo), instrumento sagrado por excelencia, de ejecución femenina. A juzgar por lo descrito en algunas fuentes (Ambrosetti, 1894; Strelnikov, 1928; Müller, 1934-35), lo habitual era que todos los hombres participaran en el canto. Es probable que el cambio de modalidad esté relacionado con la sustitución del sonajero de calabaza o maraca (mbaraká) por la guitarra de cinco cuerdas simples con función rítmica, que recibió la misma denominación (Ruiz, 1985b). La integración de dos cordófonos europeos a los ritos religiosos, la guitarra mencionada y el rabel de tres cuerdas, constituye un caso de interés particular dentro del panorama organológico indígena de la Argentina actual. Los mbyá tienen además una flauta de pan de siete cañas de bambú, de ejecución femenina (mimby retá), y una longitudinal con embocadura, con seis orificios digitales en la parte anterior y dos en la posterior (mimby), de ejecución masculina. La primera conserva mayor vigencia y ambas forman parte del juego erótico de los jóvenes. El mimby también tenía como función anunciar la llegada a una aldea. Un pequeño tambor de dos parches (anguapú), que acompañaba las danzas, al igual que dos arcos musicales, el guirapá y el gualambáu, en desuso, completan su patrimonio instrumental.

1. 2. 3. *El área patagónica.* Esta región meridional continental, que abarca desde el río Negro hasta el estrecho de Magallanes, estaba habitada por grupos cazadores a la llegada de los conquistadores españoles. El intenso nomadismo de sus antiguos pobladores produjo desde tiempos remotos una compleja transculturación interétnica, acentuada posteriormente por la incorporación del caballo y la consecuente expansión. La lucha de los indígenas por conservar su territorio e independencia los enfrentó a las milicias criollas, que los vencieron a fines del s. XIX en la llamada "conquista del desierto". Sin duda un área desierta, pero sólo de blancos. La población aborígen actual está constituida por los mapuche (mapu=tierra; che=gente), conocidos también como araucanos, originalmente agricultores, de mediata o inmediata ascendencia chilena, y por grupos residuales tehuelche septentrionales, autodenominados gñüna kena, y meridionales, aóniken. Las alianzas guerreras y los intercambios comerciales entre las numerosas etnias cazadoras pampeanas y patagónicas y los agricultores mapuche —hoy básicamente pastores de ovejas y cabras—, modificaron sustancialmente los patrones culturales. Se produjo una intensa "mapuchización" del área, que es notable en la extensión de su lengua a los tehuelche septentrionales. Por todo ello cabe referirse a los mapuche como un complejo étnico.

Una característica peculiar de sus prácticas musicales, sustentada en su estructura religiosa, es el protagonismo de las mujeres en el ámbito de lo sagrado. Todos los cantos sagrados son de ejecución femenina. La participación de los

hombres en el nguillatún, nellipún, kamarikún o kamaruko, nombres que recibe según las zonas su ceremonia anual de fertilidad, se efectúa a través de la danza y de la ejecución de instrumentos musicales. Las danzas son de carácter ritual y variadas en cuanto a la participación de hombres y mujeres, mientras que los instrumentos son casi todos de ejecución masculina. La expresión musical más importante es el tayil, canto sagrado del que se distinguen dos tipos: el que permite considerarlo como el componente sonoro del kimpeñ, que Robertson (1979) define como el alma compartida por todos los miembros vivos y muertos de un patrilineaje, y el que Casamiquela (1986) denomina "ruego cantado", que constituye una de las categorías de oraciones del nguillatún. De estructura melódica, formal y con textos lingüísticos diferentes, ambos tipos están prescritos en diversos momentos de la rogativa anual mencionada. Al primero de ellos se le puede distinguir con la expresión "canto de linaje". También se hacía tayil en las ya extinguidas ceremonias de iniciación femenina, en ciertos ritos de curación, en los momentos previos y posteriores al traslado de los animales a las tierras altas ("veranada"), en los funerales, al emprender un viaje y durante las épocas de crisis individuales o familiares (Robertson, 1976, 1979). Las canciones sagradas de las danzas y rogativas se designan genéricamente como ül, mientras que los cantos ajenos al contexto ritual —que pueden entonar tanto los hombres como las mujeres— se denominan ülkantún.

Las danzas son colectivas y circulares. Se realizan durante el nguillatún, girando alrededor del rewe (centro ceremonial). Son ellas: amupurrún, shafshafpurrún y rinkürrinküurrún, por un lado, y el puelpurrún o lonkomeo, por otro (purrún=danza y danzar). Las tres primeras son conducidas por la dirigente ritual, que además canta y bate el kultrún (timbal), y están integradas por un número indeterminado de personas (mujeres, u hombres y mujeres en formaciones separadas o mixtas). Su música está constituida por canto femenino (ül) y kultrún. La última posee varias características que la separan de las restantes, semejantes entre sí, no sólo debidas a la confluencia de elementos mapuche y tehuelche, sino fundamentalmente a que pertenece a otra órbita de la esfera de lo sagrado. La música consiste en la sucesión de cinco toques de kultrún de extensión variable (entre 10 y 20 minutos cada uno). Cada toque repite constantemente un esquema rítmico que lo caracteriza. El kultrún que se utiliza con este fin específico es de ejecución masculina y difiere del femenino en que se apoya en el suelo, es de dimensiones mayores y se percute con dos palillos. Durante la totalidad de la danza, las "tayilqueras" entonan el tayil correspondiente al kimpeñ de cada uno de los bailarines (puelpurrufe), hecho que no debe considerarse como parte de la música del puelpurrún o lonkomeo. Además de los instrumentos mencionados, un silbato longitudinal sin orificios para obturar (pifilka) y una trompeta natural longitudinal (trutruka) de grandes dimensiones (de 2,5 m a 4 m) completan el patrimonio organológico actual de los mapuche de Argentina. Antiguamente lo integraban, además, un arco musical (kinkelkawe) y una sonaja de calabaza (wada).

Existe un fuerte empeño de los ancianos mapuche por reafirmar su identidad étnica, contrapuesto al afán de los jóvenes de integrarse en la sociedad global. Sin duda, la realización anual del nguillatún fortalece la cohesión social y permite la transmisión de las pautas religiosas y de las prácticas musicales asociadas a las mismas. Con mayor o menor énfasis —según las diversas agrupaciones y las actitudes

individuales—, los mapuche han ido incorporando a su patrimonio las danzas de pareja en boga en los bailes de los criollos de su vecindad.

Respecto a la música de los tehuelche, tanto septentrionales como meridionales, la documentación es escasa. En el caso de los primeros, por la fuerte transculturación sufrida en contacto con los mapuche; en el de los segundos, porque apenas queda un puñado de ellos dispersos en la provincia de Santa Cruz. Unos y otros, según Casamiquela (1986), poseían o poseen canciones de linaje y éste habría sido uno de los aportes tehuelche a la cultura mapuche. Los del norte patagónico (*güñina kema*), que fueron conocidos en las crónicas de la conquista como patagones, también tenían canciones sagradas ajenas a los linajes, dedicadas a los astros (sol y luna), el arco iris, la lluvia, la tormenta, ciertos animales como el puma, el jaguar (“tigre”) y el cóndor, y a sus dios Gualicho (Casamiquela, 1986).

De los tehuelche del sur patagónico o *añiken* son las primeras grabaciones en cilindros registradas en Argentina, en 1905, por Roberto Lehmann-Nitsche. De los 51 registros, seis son de arco musical (*kolo* o *ko'olo*) y los restantes canciones. Casamiquela (1986) afirma que “el grueso del repertorio de canciones, que todavía entonan cotidianamente los últimos tehuelches, varones o mujeres (en ocasión de reuniones, festejos), es de linaje ... Aparte de ese gran grupo, existen canciones dedicadas a Elal”, héroe mítico que dio fundamento al sistema axiológico y al modo de vida tehuelche. También ha documentado canciones del guanaco, del avestruz y otras, que clasifica como sagradas-no de linaje.

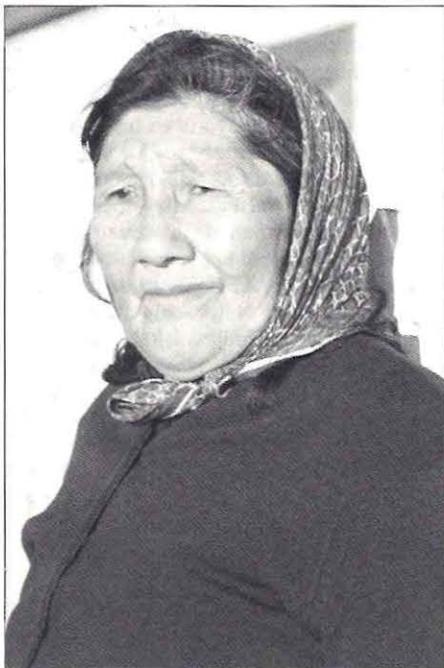
1. 2. 4. *El área fueguina*. Está constituida por la única provincia argentina insular: Tierra del Fuego, integrada por la parte oriental de Isla Grande (la porción occidental pertenece a Chile), hábitat de los *selk'nam* y *haush* (o *haus*), y por otras islas menores que albergaron en su litoral a los *yámana* (conocidos también como *yagan*), indígenas llamados “cano-

eros” porque desarrollaban su vida fundamentalmente en canoas. Víctimas de uno de tantos genocidios indígenas, los primeros, llamados impropriamente *onas* en la literatura temprana, fueron reducidos de cuatro mil a quinientos desde 1880 a 1905, con la ocupación de la isla por buscadores de oro y por asesinos a sueldo de propietarios y administradores de estancias, primero, y por partidas militares después; las enfermedades exógenas hicieron el resto. Para 1984 sólo quedaba un puñado de personas con algún ancestro *selk'nam*.

De auténtica tradición de cazadores, pescadores y recolectores, llegados al área hace unos diez mil años, los *selk'nam*, principalmente cazadores de guanacos (*Lama guanicoe*), dominaron poco a poco a los *haush*, que habitaban el sureste de la isla. Mediante una estructura muy semejante a la del chamanismo chaqueño, tanto en la concepción como en las técnicas, los chamanes, hombres o mujeres, accedían al éxtasis mediante “la profunda concentración que lograban cantando durante largas horas” (Chapman, 1986) y ejercían su poder en la caza, la guerra, la curación y el control climático. En el *hain*, ceremonia de iniciación masculina conocida también como *klóketen* (iniciados), la actividad musical era intensa. Cada episodio de este extenso ritual tenía sus cantos y danzas específicos. La ejecución de expresiones sólo vocales era prevalentemente femenina. En la danza ocurría lo contrario. Los hombres proveían con su canto la música de sus danzas, que desarrollaban en círculo tomados de la cintura o del cuello, variando de tanto en tanto el sentido del giro. También esta asociación canto-danza es semejante a la chaqueña. Faltaban totalmente los cantos como pasatiempo o diversión (Gusinde, 1931), hecho confirmado por diversos informantes. Los cantos colectivos femeninos sólo tenían lugar durante el *hain*. La particular situación de los *selk'nam*, que pasaron de la vida tribal a la extinción o a la dispersión de unos pocos sobrevivientes, exhibe un patrimonio musical ajeno por completo a los procesos de transculturación operados en territorio argentino durante las diversas fases conquistadoras y colonizadoras que se sucedieron desde la invasión española. No poseyeron instrumentos musicales. Los múltiples trabajos que informan sobre su música constituyen un caso inusual dentro de la temática aborigen de Argentina.

En cuanto a los *yámana*, Von Hornbostel (1936) destaca las canciones que acompañaban las danzas pantomímicas zoomórficas y el talento imitativo del canto de los pájaros de quienes las presenciaban. Señala además como una característica que constituye una excepción al sentido descendente que predomina en las melodías aborígenes americanas, los finales ascendentes, ya sea de las frases o de la totalidad. Aunque se afirma que, al igual que los *selk'nam*, no contaban con instrumentos musicales, la descripción del coronel Furlong (1909) de una “danza de la muerte”, durante la cual las mujeres *yámana* golpeaban el suelo con largos y anchos bastones de madera, parece desmentir esa suposición. Quizá por sus costumbres canoeras, los *yámana* fueron menos estudiados que los “indios de a pie” y vecinos de Isla Grande, los *selk'nam*. Los registros de su música son también numéricamente muy inferiores a los de éstos.

1. 2. 5. *Conclusiones*. Después de las conquistas de las regiones chaqueña y patagónica, a fines del s. XIX, los aborígenes que sobrevivieron a las mismas fueron virtualmente ignorados por los sucesivos gobernantes, con excepción del período peronista (1946-55), que los incluyó entre los marginados sociales a los que había que reivindicar, y de algunos gobiernos provinciales durante la presidencia de Raúl Alfonsín (1983-89), que encararon el tema de la distribución



Ángela Loig, Río Grande, Tierra del Fuego, 1967.
Una de las últimas mujeres *selk'nam*, fallecida en 1974
(Foto: J. Novati/I. Ruiz)

de tierras por etnias. Pero nunca se puso en marcha una política indigenista seria. Algunos gobernadores de los períodos militares hasta negaron su existencia en provincias de alta población nativa. Esta indiferencia hizo que los que pudieron superar los infortunios de tanta desprotección dieran diferentes respuestas a la misma. Unos convirtieron sus tradiciones en el bastión de su identidad étnica, como los mbyá; otros se apropiaron de religiones exógenas impuestas por la fuerza de su desamparo, convirtiéndolas en vehículos de canalización de lo propio y lo ajeno en un intento por pertenecer al mundo, como es el caso de los toba y los wichí; o trataron de insertarse de algún modo en la sociedad nacional, reservándose algunos reductos de expresión ritual que les permitiera conservar los pilares de su etnicidad, como los mapuche; o negociaron con su entorno cultural, que es el caso de los chiriguano. De un modo u otro, es posible hallar en Argentina un cúmulo de expresiones musicales aborígenes que desconocen hasta sus propios vecinos y que fueron tan celosamente ignoradas como sus actores. Antiguos recolectores, pescadores, cazadores, horticultores y pastores confirman con sus músicas que cantar, danzar y manifestarse a través de instrumentos musicales es parte esencial de la actividad humana. Véase ABIPÓN; ALAKALUF; CHRIGUANO-CHANÉ; CHOROTE; MAPUCHE; MATACO; MBYÁ; MOCOVI; NIVAKLÉ; PILAGA; SELK'NAM; TEHUEL-CHE; TOBA.

2. *El patrimonio rural tradicional criollo.* Los orígenes de la música rural tradicional se fueron gestando desde los primeros tiempos de la conquista española. La influencia cultural de los grupos indígenas pudo hacerse sentir en muy escasa medida, dado el proceso de transculturación, que acentuado por una fuerte labor misional, logró un desarraigo de casi todo aquello que podría haber significado mantener resabios de autonomía. A lo largo de los ss. XVIII y XIX se incentiva esta fusión de diversas corrientes musicales europeas con los escasos elementos americanos que perviven. En las primeras épocas de la colonia, dichas corrientes europeas llegaban a los dos centros culturales más importantes de América del Sur en ese entonces: Lima y Río de Janeiro. Hasta mediados del s. XVIII, el actual territorio argentino recibió estas influencias del norte (Alto Perú), desde donde arribaban vía Santiago de Chile o la antigua gobernación del Tucumán (que comprendía lo que hoy son siete provincias), extendiéndose hasta el Río de la Plata. A fines de ese siglo, el proceso, al invertirse, determinó que fuera Buenos Aires, capital del virreinato del Río de la Plata, el receptáculo y difusor hacia el interior de la música y demás elementos culturales que llegaban de Europa. Por otra parte, la influencia africana, que a través del comercio de esclavos fijó importantes aportes a la música tradicional en distintos países de América, en territorio argentino apenas pudo hacer notar su presencia en algunos sectores del Río de la Plata y sólo hasta finales del s. XIX.

2.1. *La región del noroeste.* Se divide geográficamente en Puna, que comprende partes de las provincias de Jujuy y Salta, y Valles y Quebradas, que abarca el resto de estas provincias y parte de las de Tucumán, Catamarca y La Rioja. Comparte muchas manifestaciones musicales con algunos sectores de Perú, Bolivia y el norte de Chile, lo que se explica por el proceso cultural reseñado. Las celebraciones religiosas tienen fuerte arraigo (Navidad, Pascua, santos patronales, etc.), así como las ceremonias del ciclo vital (bautismo, casamiento, entierro), que amalgaman frecuentemente creencias prehispánicas con elementos católicos. También las fiestas populares, sobre todo Carnaval, las mingas (trabajo comunal campesino) y las señaladas (rito de

marcación del ganado), son motivo de expresiones múltiples y variadas donde la música desempeña importante papel. En la región hay canciones y danzas que presentan rasgos musicales propios, a los que el musicólogo Carlos Vega, en su estudio sistematizador de 1944, denominó cancioneros tritónico y pentatónico, de sustrato prehispánico. El primero basa sus melodías en tres sonidos, con una rítmica de pies binarios o ternarios que subrayan siempre uno o más membranófonos. Son sus expresiones típicas las bagualas, las rondas con erkencho y caja y las ejecuciones instrumentales en corneta. El cancionero pentatónico, por su parte, construye sus melodías mediante escalas de cinco sonidos, un orden rítmico basado en pies binarios y el apoyo también de membranófonos: lo representan huaynos y carnavalitos.

Dentro de la música vocal, dos géneros son particularmente representativos: la baguala y la vidalita. A veces se cantan a solo, pero generalmente se hacen en forma colectiva, en corro o en contrapuntos de mujeres y hombres, casi siempre en unión rítmica con la caja. Según las zonas, suelen ejecutarse con una línea vocal de estilo llano o con una emisión tensa denominada localmente kenko. Las vidalitas tienen como centro la provincia de La Rioja, pero se hallan también en Catamarca y en el norte de San Juan. Hay distintas variedades, pero destacan dos en especial: la que entonan en ocasiones diversas las mujeres o grupos mixtos a dos voces y colectivamente, en conjunción con la caja, y la denominada "vidalita chayera" o "polquita del Carnaval", que cantan al unísono mujeres y hombres que integran las comparsas de Carnaval. Intervienen en su ejecución cajas, guitarras y a veces pitos.

Entre las danzas se distinguen dos grupos bien definidos. Uno lo componen bailes colectivos en los que hombres y mujeres organizan las coreografías sobre la base de rondas cerradas, y el otro las danzas criollas de pareja suelta independiente. El primero, de origen prehispánico, constituye una de las manifestaciones de mayor arraigo. Son ejemplos representativos las rondas con erkencho y caja, o con flautilla o quenita y caja, el huayno y el carnavalito. Las rondas con erkencho son propias de Carnaval, época en que suelen verse varias simultáneamente compitiendo en gracia y resistencia. Las danzas colectivas adscritas a rituales religiosos populares consisten en su mayoría en bailes pantomímicos. Muchos, como el de los suris, que se efectúa para la fiesta de San Luis en la localidad de Abra Pampa o para Corpus en Tilcara, ambas en la provincia de Jujuy, mantienen las características de los antiguos bailes circulares prehispánicos de fertilidad. También destacan los bailes circulares de las cintas o "trenzado" y las adoraciones, que realizan niños y adolescentes en homenaje al Niño Jesús durante la época de Navidad. Las danzas de pareja suelta independientemente comprenden principalmente: gato, chacarera, cueca y zamba. Algunas de éstas se hallan también en la región central y pertenecen al grupo que Vega definió como picareñas o apicaradas. Tuvieron su origen en los bailes europeos del ciclo amoroso, que a partir del s. XVI se difundieron por los salones de América y tomaron fisonomía propia con el transcurso de los años, al pasar al ámbito rural. Sus figuras, muy poco variadas, no permiten determinar marcadas diferencias en sus diseños coreográficos.

Esta región se distingue por el uso de diversos aerófonos, algunos de los cuales tienen una delimitación temporal específica. Los instrumentos están en manos de los hombres, salvo la caja, que tocan ambos sexos. Entre los conjuntos instrumentales más representativos se encuentra la banda de sikuris, que consta de varios sikus o flautas de pan de caña,

carraca, platillos, bombo y uno o dos tambores o redoblanes. Estas bandas, particularmente en la quebrada de Humahuaca (Jujuy), se han incrementado en años recientes, acompañando sobre todo procesiones religiosas donde interpretan marchas, huaynos y adoraciones. Otros instrumentos musicales de uso tradicional que también se encuentran en el área, aunque con menor presencia, son la quena, la anata, el pinkullo y la corneta o caña. Entre los cordófonos cabe mencionar el charango. Por su parte el violín, unido a veces al bandoneón, la guitarra y el bombo, suele integrar las orquestas campesinas que ejecutan música para bailar.

2. 2. *La región central.* Comprende el sureste de la provincia de Tucumán, las provincias de Santiago del Estero y Córdoba y el norte de la de Santa Fe. La región es asiento del cancionero que Vega denominó ternario colonial, por haberse gestado a partir de la conquista española y por el empleo intensivo en las canciones y danzas rurales del pie ternario. El sistema musical europeo está presente en la interválica, los ritmos, las armonías —simples acordes de subdominante, dominante y tónica, hechos principalmente a base de rasgueos— y los modos mayor y menor o bimodales, es decir, con entrelazamiento de ambos. Continúan vigentes varias de las danzas del ciclo de pareja suelta independiente que cumplen función recreativa, y predomina el canto masculino a dúo por terceras paralelas acompañado de guitarras. Asimismo se conserva un repertorio de canciones populares adscrito a la liturgia, que Vega llamó *Devocionario rural*, cantado habitualmente por mujeres denominadas rezadoras.

Entre los instrumentos más representativos destaca el violín, que conforma las orquestas rurales que interpretan música de danzas —gatos, chacareras, zambas y escondidos— y además suele intervenir, junto al bombo, ejecutando marchas en una de las celebraciones religioso-populares más emotivas: los “misachicos”, que también se documentan en el noroeste. Éstos consisten en homenajear a un santo o a una imagen de culto particular, conduciéndola en procesión a la iglesia, donde se le dice una misa. Allí se entonan oraciones litúrgicas como el Padrenuestro o el Ave María, o populares como las rogativas o las alabanzas, dedicadas a los santos o a las diversas advocaciones de la Virgen. La rezadora inicia el canto, generalmente sin acompañamiento instrumental, al que se van uniendo los presentes. Las melodías, compuestas sobre todo en modo mayor, pueden ser melismáticas o silábicas y se desplazan por grado conjunto con escasos saltos interválicos, en un ámbito reducido. Al finalizar la ceremonia, se realizan cantos y bailes profanos propios de la región. Otro instrumento que tiene amplia vigencia es el bombo, sobre todo en Santiago del Estero, donde destacados artesanos lo construyen para responder a las numerosas demandas de los intérpretes de todo el país. Una agrupación sumamente difundida y ya nombrada al tratar el noroeste es la que integran violín, bandoneón, guitarra y bombo. El bandoneón, procedente de Buenos Aires, ha quedado fuertemente unido en la región central a los instrumentos nombrados y es insustituible en los bailes populares. En cuanto a la guitarra, desde su arribo a América, es el instrumento que con mayor fuerza enraizó en el espíritu del criollo para transmitir sus vivencias musicales.

La vidala es una de las canciones más hermosas de la música rural tradicional argentina. Se escucha sobre todo en Santiago del Estero, entonada por lo general a dúo, en terceras paralelas, con acompañamiento de guitarras, aunque también suele incluirse en las interpretaciones de los conjuntos instrumentales nombrados, con o sin voces. Hay documentos que confirman su existencia ya desde los inicios del s. XIX,

pero es en el siguiente donde se encuentran los primeros ejemplares recogidos, pautados y publicados, gracias a la labor de Andrés Chazarreta y Manuel Gómez Carrillo.

2. 3. *La región centro-oeste o cuyana.* Comprende las provincias de San Juan, Mendoza, y gran parte de San Luis, extendiéndose su influencia al norte de la provincia de Neuquén. Desde la conquista y hasta comienzos del s. XIX, se asimiló más a la zona del Pacífico que a la rioplatense, por ello sus canciones y danzas tienen mucha semejanza con las de Chile central, aunque con algunas variantes. Presentan los rasgos del cancionero ternario colonial enunciados para la región central y sus géneros más significativos son la cueca, el gato y la tonada. La cueca tuvo su origen en la zamacueca, proveniente a su vez del fandango español, que hizo furor en el s. XVIII en Lima, para difundirse desde allí al resto del virreinato. En los primeros años del siglo siguiente desciende a Chile, y con el nombre de zamacueca chilena, cueca chilena y chilena, pasa a territorio argentino. En el noroeste se mantiene con la denominación de zamba y en Cuyo adopta el de cueca, que es más vivaz que la zamba, aunque sin llegar a superar el tempo moderado de los géneros musicales de la región. El gato, danza que aparece documentada en Argentina por numerosos cronistas y viajeros del s. XIX, continúa vivo. Ofrece variantes regionales, sobre todo en el aspecto coreográfico, que permiten distinguir, entre otras: el gato cordobés, el gato polqueado, el gato con relaciones y el gato cuyano. Este último puede ser cantado o sólo instrumental. La jota cordobesa y el pasodoble también conservan en la región relativa vigencia.

La tonada es el género lírico por excelencia en Cuyo. Es probable que proceda de Chile, donde existe un género vocal homónimo, aunque hoy ambos tienen diferencias notables. No aparece documentación que la cite hasta promediar el s. XIX, pero es posible que se asentara con anterioridad a esta fecha. En Argentina recibió la influencia de la canción llamada estilo, con la que tiene algunos elementos en común. Se canta habitualmente a dos voces, por terceras paralelas, con acompañamiento de guitarras que tienen a su cargo preludios e interludios, a veces muy elaborados. Otros instrumentos vigentes en esta zona son el bandoneón y la armónica, denominada popularmente “flauta”, que junto a la guitarra participa en bailes rurales improvisados.

2. 4. *La región pampeana.* Abarca las provincias de Buenos Aires, la Pampa y la parte sur de las provincias de San Luis, Santa Fe y Entre Ríos. La vasta pampa sin límites condiciona una forma de vida peculiar entre sus habitantes: por un lado una cierta libertad e individualismo, y por otro la dependencia de una economía basada exclusivamente en la ganadería y en la agricultura extensiva. La música vocal revela cierta relación directa con el medio ambiente. Su carácter concentrado, melancólico e íntimo se manifiesta en las canciones llamadas estilo, cifra y milonga. Las dos últimas responden a las características del cancionero que Vega llamó binario colonial, por haber surgido a partir de la colonización y por el uso intensivo del pie binario. Igualmente, el hombre rural que cultiva el repertorio tradicional oral hace uso espontáneo en festejos y celebraciones diversas como son las reuniones familiares, los casamientos y las yerras (hierras) de música de expresión más animada y alegre, como es la de algunos géneros bailables todavía vigentes: ranchera, gato, vals y malambo.

Los instrumentos musicales que se emplean son en primer lugar la guitarra, que aporta la base rítmico-armónica en canciones y danzas, y en segundo lugar el acordeón, el bandoneón y la armónica, que desempeñan una función melódica sólo en las danzas.

La milonga es la canción que goza de mayor difusión dentro del área. Documentada desde mediados del s. XIX, logró amplia aceptación en el s. XX gracias al movimiento tradicionalista y a los payadores rioplatenses, que la adoptaron como género preferido. Se canta a solo, con acompañamiento de guitarra, y también forma parte de las payadas de contrapunto, en las que dos cantores se desafían sobre temas diversos, consideraciones que pueden hacerse extensivas a la cifra. El estilo tuvo amplia difusión en casi toda Argentina. Pervive en esta región y en algunos sectores del noroeste. Su estructura formal se integra con tres secciones que Vega denominó: tema, kimba y final. Se canta a dúo, por tercetas paralelas, con acompañamiento de guitarras.

El gato es la única danza de pareja suelta independiente que mantiene cierto vigor en el área. Se baila el gato polqueado y, en particular, el gato con relaciones. Pueden ser cantados con acompañamiento de guitarra, o ser sólo instrumentales. El vals y la ranchera, ambas de pareja enlazada, son danzas que gozan de amplia aceptación en esta zona. La primera, más como género lírico que coreográfico, tiene acompañamiento de guitarra, aunque también es frecuente la ejecución en solo de guitarra. La ranchera proviene de la mazurka europea y conserva en sus figuras algunos elementos de la misma, pero su línea melódica tiene otra conformación y es muy común que se cante con letras de contenido humorístico. El malambo, danza individual masculina, se baila en forma solista o en competencia con otros danzarines, igualmente con música de guitarra. Se danza también en la región central, en especial en la provincia de Santiago del Estero.

2. 5. *La región nordeste del litoral o mesopotámica.* Engloba a las provincias de Entre Ríos, Corrientes y Misiones, extendiéndose la influencia de su música a las provincias de Chaco y Formosa. En ellas domina un tipo de danzas con función recreativa, que pertenecen al ciclo de pareja enlazada. Éstas son: vals, polka, ranchera o mazurka, chotis, chamamé, rasguido doble y chamarrita, que gozan de enorme aceptación en los bailes populares o "bailantas". En los comienzos del s. XVII, la evangelización del área estuvo a cargo de los jesuitas. Enseñaron canto y música a los indígenas, pero sólo permitieron danzas relacionadas con el culto católico en las fiestas públicas. Por tanto, en el litoral no se difundieron los bailes que al entrar por el Alto Perú dieron origen a los de pareja suelta o picarescos, que perviven en otros ámbitos de Argentina. En el s. XIX se produjo el ingreso de una nueva promoción de bailes que, como en el caso del vals, aportaron la innovación del enlace de la pareja. Pasaron de los salones de Buenos Aires a las zonas rurales por obra de colonos en su mayoría europeos, y muchos quedaron afincados en el litoral, generando a su vez diversas variantes. En la región se encuentra el cancionero que Vega designó como criollo oriental, por considerarlo mezcla del binario colonial y de las promociones europeas de salón mencionadas. Se distingue por la prevalencia del modo mayor sobre el menor, el uso de pie binario y ternario en igual medida, y un mayor empleo de modulaciones.

La polka, radicada definitivamente en la Mesopotamia argentina y en Paraguay, adquirió en cada país rasgos propios. De esa manera puede hablarse de una polka correntina, de movimiento más lento que la paraguaya, característica a la que no es ajeno el uso del acordeón, que desplazó al arpa en los conjuntos musicales mesopotámicos e impuso, con sus notas sostenidas y "arrastres" de fuelle, un nuevo estilo. Las hay sólo instrumentales, completándose el conjunto con una o dos guitarras y a veces bandoneón y contrabajo, y otras can-

tadas con letras en castellano o combinando la lengua guaraní, un resabio de la cultura aborigen que poblara la región. El chamamé es sin duda la danza de mayor vigencia en el área, y a partir de 1960 se expandió a otras regiones del país a través de los conjuntos urbanos nativistas y de los medios masivos de comunicación. De carácter vivaz, se pueden diferenciar variedades regionales y estilos interpretativos que son claramente reconocibles. Tiene rasgos musicales propios que se sustentan en cambios de acentuación y otras sutilezas rítmicas que lo diferencian de la polka, de la cual parece haber derivado. Se baila también de una manera que difiere de esta última, ya que los danzarines adquieren una forma de tomarse más apretada y su coreografía recuerda algo a la del tango en sus cortes y quebradas. El chotis llegó también a mediados del s. XIX con la inmigración europea. Conserva su compás de dos tiempos y se baila sobre todo en la provincia de Misiones, donde aún se interpreta en un sencillo acordeón de ocho bajos, denominado popularmente "verdulera", al que se une la guitarra, que tiene como función fundamental la de brindar la base armónica. El rasguido doble es una danza que surge de la milonga urbana y de la habanera en particular, conservando de ellas su ritmo cadencioso, que en este caso se hace más movido. De todas maneras no ha podido desplazar en popularidad y preeminencia a sus congéneres: la polka y el chamamé. La chamarrita, danza que se considera originaria de las islas Azores, llegó con la inmigración portuguesa a la región de Río Grande del Sur en Brasil, pasando luego a Uruguay y al litoral argentino. Tuvo su mayor auge en el sur de Corrientes y el norte de Entre Ríos, pero a comienzos del s. XX comenzó a perder vigencia y ya son escasas en el campo las chamarritas auténticamente tradicionales. Sólo aparece de manera esporádica como reconstrucción, pues se desconoce con certeza su antigua coreografía, en los espectáculos o festivales en que la bailan conjuntos preparados a tal efecto. Por último, hay en la región otro género lírico: el compuesto o argumento, que conserva relativa vigencia. Parece provenir de Paraguay y consiste en una canción compuesta, de ahí su nombre, sobre la base de un relato improvisado o de tipo tradicional que hace referencia a hechos o acontecimientos extraordinarios de manera sarcástica, humorística, trágica o moralizante. Por lo común, se acompaña con una o dos guitarras.

II. LA MÚSICA ACADÉMICA. 1. *Epoca colonial. 1.1. La música urbana hasta ca. 1750.* En Argentina, como en otros lugares de América Latina, hasta 1750 la música "clásica" giraba en torno a la Iglesia católica. Se intentaba que los actos del culto tuvieran el máximo esplendor posible. En tanto se transplantaban servicios musicales completos *more hispanico* (basados en capillas profesionales de cantantes) a sitios como México o Perú, las paupérrimas condiciones materiales imperantes en el territorio argentino hicieron imposible un desarrollo similar, lo que marca una diferencia notable con el resto de las colonias hispanoamericanas. Hasta mediados del s. XVIII el acompañamiento musical regular al servicio litúrgico apenas pasaba de lo indispensable (según las convenciones vigentes): canto llano y música de órgano. A través de numerosas referencias y de la supervivencia, tanto de notaciones musicales en libros impresos y manuscritos como de manuales didácticos, puede comprobarse la práctica del canto gregoriano, vehículo sonoro por excelencia de la palabra dirigida a la divinidad. Por otra parte, el deseo de poseer un órgano, a costa de ingentes esfuerzos, fue un hecho común hasta en las poblaciones más apartadas del territorio. Los instrumentos, generalmente construidos *in situ* por artesanos ambulantes, o transportados desde centros mayores, tenían una vida útil a menudo breve, debido a la

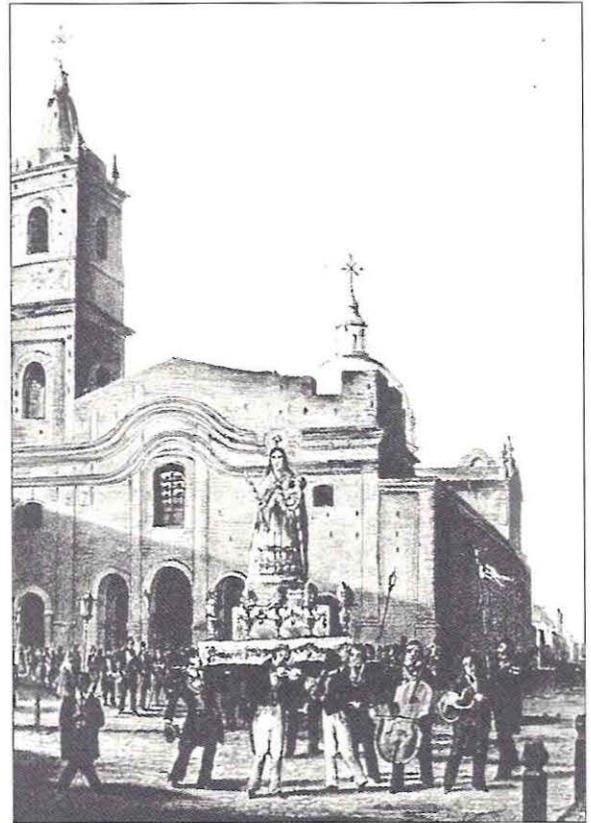
inexistencia de facilidades para repararlos. Se registran los nombres de unos pocos organistas (generalmente sacerdotes hasta la segunda mitad del s. XVIII y luego esclavos). Se ignora cuál fue su formación y su repertorio.

En cuanto a capillas musicales remuneradas, sólo aparecen esporádicamente durante el s. XVII. Véase CÓRDOBA (II). I. LOS ORÍGENES.

Del resto de la actividad musical religiosa, una buena parte estaba a cargo de esclavos. Esto permitía la ejecución de música litúrgica aun en aquellos lugares donde se contaba con escasos recursos (La Rioja, Santa Fe, Córdoba). A menudo, los esclavos poseían más de un oficio: hubo cantantes o instrumentistas que además se desempeñaban como carpinteros, barberos, zapateros e incluso albañiles. Esto, sumado al hecho de que no existiera una tradición musical académica establecida, lleva a suponer que el nivel técnico de estos músicos no fue elevado. Aparecen por primera vez conjuntos estables de esclavos músicos en los colegios jesuíticos de las ciudades más importantes (Córdoba, Buenos Aires). Los músicos eran enviados a las reducciones de guaraníes para formarse, o se les ponía al cuidado de algún padre hábil en la facultad (como Domenico Zipoli o Florian Paucke), que estuviera presente en los establecimientos urbanos. La referencia más antigua a "los músicos de la Compañía" de la ciudad de Córdoba corresponde a 1682; la de Buenos Aires, a 1714. Según el jesuita Antonio Javier Miranda, eran los únicos conjuntos musicales estables de las poblaciones españolas; por ello, era corriente que actuaran también fuera de las iglesias de la compañía. La aparición de negros músicos en la documentación eclesiástica no jesuítica se vuelve frecuente a partir de mediados del s. XVIII.

Una práctica religiosa y profana no profesional, basada en seguridad en la transmisión oral, rodeaba a estas manifestaciones. En ella pueden haber convivido el canto y la danza aborígenes (mientras consiguieron mantener su identidad), con las músicas folclóricas importadas de las distintas regiones de España y con los aportes de sucesivas influencias y modas. El reducido volumen de informaciones existente no permite abundar en su descripción. Como en España, la guitarra (vihuela, discante, tiple) y el arpa ocupan un lugar de privilegio en las crónicas, acompañadas o reemplazadas, más adelante (ca. 1750) por violines.

1. 2. *La música urbana. 1750-1810.* En la segunda mitad del s. XVIII aparecen cambios notables en la situación de las ciudades. A partir de la década de 1770 se evidencia una sensible recuperación, que marcó el principio del desarrollo del territorio, y coincidió con (y, en parte, se debió a) la aparición de ideas influidas por la Ilustración y el iluminismo. Buenos Aires, centro del proceso, constituyó desde entonces el principal polo económico, político y cultural del territorio, a la vanguardia en muchos aspectos (entre ellos, el musical). Sea por el mayor bienestar material, por la disponibilidad de músicos, o por el surgimiento y gradual afirmación de una élite social de gustos pro-europeos, mejor predispuesta hacia el arte, se registró un notable incremento en la actividad musical. Se gestó una práctica de base secular, sustentada en el trabajo de conjuntos instrumentales de libre contratación y en la actividad de músicos aficionados. Los grupos estaban formados por los músicos disponibles en la ciudad, que continuaban siendo básicamente esclavos, negros y mulatos libres y algunos guaraníes emigrados, además de unos pocos blancos de clases de escasos recursos. Eran principalmente instrumentistas, en especial violinistas y organistas. En las festividades más importantes, configuraban una pequeña orquesta con cuerdas, oboes y trompas y cubrían las demandas de



Conjunto instrumental acompañando una imagen, frente a la iglesia de Santo Domingo, Buenos Aires. (Litografía: C. Pellegrini, 1841)

música religiosa y profana. En cuanto a los esclavos, ante la escasa cantidad de músicos de cada lugar, era frecuente que los de un patrón (un particular, una iglesia u orden) actuaran para otros, en fiestas religiosas o seculares, mediando en estos casos una pequeña remuneración. Había, además, músicos profesionales que ofrecían sus servicios libremente. Existían pocos empleos musicales estables (teatros, iglesias); más bien, se contrataban instrumentistas o cantores para ocasiones determinadas. Uno de los músicos, que no siempre era necesariamente el mismo, "hacía cabeza": se ocupaba del contrato con los organizadores y reunía al resto del conjunto. Las orquestas actuaban principalmente en las más importantes fiestas cívico-religiosas, el Corpus, el patrón de la ciudad, etc., y en celebraciones extraordinarias como la llegada de un gobernante o la aclamación de un monarca. Estos últimos festejos, especialmente los tributados en Buenos Aires al virrey Cevallos en 1777, y en todo el territorio a Carlos III y Carlos IV, presentaron el máximo esplendor, pompa y boato posibles (es inevitable calificarlos de barrocos). La música teatral, que en otros lugares había pasado a la vanguardia a fines del s. XVIII, se limitó prácticamente a Buenos Aires, único lugar donde existieron teatros estables.

Un rasgo característico del período, que habría de sentar la pauta para la vida musical del s. XIX, es el papel subordinado de la creación musical. A excepción de tres compositores de música teatral que actuaron en Buenos Aires durante lapsos breves (B. Massa en 1759-61; A. de Aranaz en 1787-93; B. Parera en 1804-17), no se registra actividad compositiva profesional digna de nota: el énfasis estaba puesto en la reproducción de repertorio importado. En una lista de 1794 se citan numerosas obras alemanas, francesas e italianas del

clasicismo temprano y pleno: Gossec, Boesser, Ditters, Navoigille, Karl Stamitz, Haydn, Pleyel, Reichardt, Clementi y Boccherini, entre otros. Por último, con el surgimiento de una clase social de buen nivel económico, cobró impulso la realización de bailes y tertulias, fundamento de la rica vida musical de sociedad del s. XIX. Comenzaron a aparecer músicos aficionados, quienes hallaban ocasión de mostrar sus habilidades en academias y saraos.

1.3. *La música en las reducciones.* Las reducciones ofrecen un contraste notable con las ciudades en materia de música académica europea. Aunque es posible interpretar la praxis misionera como un fenómeno de sincretismo, lo cual le otorga un carácter peculiar y relativiza cualquier comparación, es innegable que la cantidad y probablemente la calidad de las ejecuciones de música docta occidental de las reducciones superó ampliamente a la que se realizaba en la misma época en las ciudades. Además de los famosos poblados que los jesuitas fundaron con guaraníes, merecen mencionarse, por su significación musical, las reducciones de los sacerdotes de la misma orden entre los mocobés y chiquitos, algunas reducciones franciscanas entre los guaraníes y, más adelante, también en el Chaco, y el poblado indígena de Humahuaca, que difería del resto por el hecho de estar en contacto permanente con las ciudades de los blancos.

En estos asentamientos se indujo a los aborígenes a que abandonaran sus creencias religiosas y su bagaje cultural en favor de la nación dominante, transculturación que incluyó también a la música. Como en muchas de las culturas aborígenes ésta constituía uno de los más importantes vínculos con lo sagrado, los misioneros la consideraron pagana e intentaron erradicarla, reemplazándola por música europea, lo que parece haberse realizado con la anuencia e incluso el beneplácito de los indígenas. Abundan testimonios sobre su fácil aprendizaje del canto y la interpretación de los instrumentos (por ejemplo, Cardiel, 1747, en Furlong, 1953, 164). Los sacerdotes se valieron de esta habilidad a manera de verdadero señuelo sonoro, otorgándole un lugar de privilegio en la metodología misionera. La práctica musical de las reducciones se realizó básicamente en dos niveles: el de simple música comunitaria, catequística, para usufructo colectivo de los aborígenes, y el de la música erudita, a cargo de profesionales (siempre aborígenes), destinada a realzar la solemnidad del culto divino y de las celebraciones. Para el primero se utilizaban cantos sencillos, a menudo de origen popular europeo, con textos religiosos en lenguas indígenas. Esta práctica no requería especiales conocimientos técnico-musicales ni fue específica de las reducciones; fue aprovechada por misioneros ambulantes a lo largo y ancho del continente (suele recordarse, por su uso, a San Francisco Solano, Alonso Barzana y otros).

Dentro de la jerarquía social guaraní-misionera, los músicos recibieron un sitio especialmente destacado: eran reclutados entre los niños que asistían a las escuelas de primeras letras, a las cuales accedían principalmente los hijos de los caciques. Para los indígenas, ejercer el oficio de músico en los cabildos de las reducciones se convirtió en un símbolo de estatus. Para hacer efectivo este verdadero trasplante de música occidental fue imprescindible crear infraestructura, incentivar la inmigración de sacerdotes capacitados para actuar como maestros de música, importar o encargar composiciones, traer instrumentos y crear las facilidades para repararlos o construir otros nuevos, y establecer escuelas de música, donde se formarían no sólo cantantes e instrumentistas, sino también maestros aborígenes que pudieran reemplazar a los sacerdotes músicos.

La mayor parte de las doctrinas jesuíticas llegaron a contar con capillas musicales de proporciones muy respetables. Según Cardiel, "en cada pueblo hay una música de 30 o 40 entre tiples y tenores, contraltos, violinistas y de los otros instrumentos". Actuaban durante los principales servicios litúrgicos, en las fiestas acompañando bailes de sentido religioso, o amenizando banquetes, y en toda ocasión que lo requería. A diferencia de lo que era corriente en los sitios más apegados a la tradición española, donde prevalecía la música religiosa vocal, los grupos incluían cierta cantidad de instrumentistas ("violines, de que hay cuatro o seis: tres bajones, chirimías, seis u ocho: y uno o dos órganos y dos o tres clarines ... En algunos pueblos hay otros instrumentos", siempre según Cardiel) cuya acción ha de haber resultado especialmente impresionante para los oídos aborígenes. Estos conjuntos llamaron poderosamente la atención de los observadores europeos. Según A. Ripario (1637), los guaraníes "cantaban en musica Messe intiere et altri mottetti e canzoni... e questo con tanta excellenza, che tal musica poteva ser uditá in qualsivoglia chiesa d'Europa". Según A. Sepp, "cantan bastante bien, y sin desafinar". Según Cardiel (1747), "cantan, y no mal, cuantas vísperas, psalmos y letrillas tienen". Su repertorio estaba integrado por composiciones en estilos europeos del s. XVIII (barroco tardío y transición al clasicismo), muchas de las cuales parecen haber sido compuestas *in situ*, atendiendo a sus necesidades específicas, por sacerdotes tales como Domenico Zipoli o Martin Schmid.

Los pueblos franciscanos parecen haber experimentado un desenvolvimiento similar en materia de música europea, pues se menciona música occidental académica en ellos en las primeras décadas del s. XVII. Fray P. J. de Parras, en 1751, hace referencia a escuelas de música en Itatí e Itá, y a conjuntos musicales en Caazap, Yutí y Yaguaron; de sus noticias puede inferirse la existencia de una organización musical semejante a la de los jesuitas. Testimonios posteriores a la expulsión (como el de F. de Azara) confirman las palabras de Parras.

La influencia de la música de las reducciones fuera de su propio ámbito parece haber sido limitada. Los contactos entre los pueblos misioneros y las ciudades se limitaban al mínimo indispensable. Así y todo, antes de la expulsión de los jesuitas era relativamente común enviar capillas vocal-instrumentales de reducciones como Yapeyú (de guaraníes) o San Javier (de mocobés) a Córdoba o Buenos Aires con ocasión de algún evento extraordinario. En los poblados jesuíticos, la organización musical misionera acabó junto con la organización social de los pueblos tras la expulsión. Algunos músicos misioneros, como Ignacio Azurica, emigraron a los centros urbanos más próximos: Asunción, Buenos Aires y, seguramente, Santa Fe y Corrientes. En los pueblos de mocobés, guaraníes y abipones, el proceso de decadencia continuó durante el s. XIX; en Chiquitos (Bolivia), por tratarse de una zona más aislada, la praxis se conservó vigente, aunque con cambios, hasta mediados del s. XX.

1.4. *Fuentes musicales de la época colonial.* En lo que respecta a la música polifónica, los únicos libros conocidos hasta el presente son dos manuscritos para Semana Santa, hoy en el monasterio de Santa Catalina de Córdoba. F. Curt Lange, que los descubrió, halló también en Santiago del Estero unas partituras a cuatro con orquesta, compuestas en estilo de transición entre el barroco y el clasicismo europeo. Se trata de un *Credo*, del torinés Ignazio Celoniat, y de un *Dixit Dominus* anónimo, al parecer provenientes de la misma biblioteca. Se ignora la fecha y razón de su importación. Como se conservaron en una ciudad, podrían estar ligadas con la práctica litúrgica fuera del ámbito jesuítico, de fines

del s. XVIII o de los primeros años del siglo siguiente. Otras partituras probablemente originadas en Argentina fueron conservadas fuera del país. La principal fuente para el conocimiento de la música de las reducciones es el Archivo Musical de Chiquitos (Concepción, departamento Santa Cruz, Bolivia), que reúne el repertorio de los pueblos de San Rafael y Santa Ana de Velazco, en el cual se conservan obras de Domenico Zipoli y, presumiblemente, de otros compositores jesuitas que trabajaron en la provincia del Paraguay. La mayor parte del material es anónima. Otras piezas de Zipoli se hallan en el archivo parroquial de San Ignacio de Moxos (Bolivia) y en el Archivo Nacional de Bolivia, en Sucre. Hay una *Misa de Buenos Aires* en el monasterio de Santa Clara de Cochabamba (Bolivia) y composiciones de A. de Aranaz y B. Massa en Santiago de Chile, Sucre y Chiquitos (Bolivia).

2. *De los precursores a las generaciones recientes. 2. 1. Los precursores de la música argentina académica.* El arte musical creado por compositores ya argentinos germina en el lapso que va de 1820 a 1835, pero se afirma sólo hacia fin de siglo. Los autores que dan sus frutos en esas cinco o seis décadas del s. XIX pertenecen a distintas generaciones, a las que unificamos bajo el nombre de "precursores". Personaje indiscutible en la aurora de la música posterior a la época colonial fue el presbítero vasco José Antonio Picasarri, que llegó a Buenos Aires en marzo de 1783, a los catorce años de edad; estudió música con el padre Juan Bautista Goiburú y terminó convirtiéndose en decidido impulsor del desarrollo musical del país. Secundado en las tareas por su sobrino Juan Pedro Esnaola, formó a los primeros cantantes e instrumentistas vernáculos, despertó el interés por el género de la ópera, fundó la Escuela de Música y Canto, organizó conjuntos orquestales y realizó una labor sistemática de difusión del repertorio europeo. Contó para ello con el invaluable apoyo de Bernardino Rivadavia, primer presidente argentino (1826-27), que fue un apasionado impulsor de la cultura en el país. Paralelamente, el violinista italiano Virgilio Rebaglio se instaló en Buenos Aires en 1820 y fundó en 1822 una academia de música en la que se organizaban conciertos que habrían de canalizarse enseguida en la Sociedad Filarmónica (1823), la primera institución musical constituida en Buenos Aires. A partir de esos años, la ciudad empezó a despertar el interés de intérpretes europeos, en particular de aquellos que se hallaban en Brasil contratados por la corte imperial. Entre los inmigrantes llamados a hacer historia en el incipiente desarrollo musical argentino se encuentran el flautista Esteban Massini, el violinista y director de orquesta Santiago Massoni y, muy particularmente, Mariano Pablo Rosquellas, a quien se consideró como "el padre de la ópera en Buenos Aires". Este violinista, cantante y compositor madrileño pudo reunir en Río de Janeiro un elenco en el que figuraban el barítono italiano Miguel Vaccani y los componentes de la familia Tanni, en particular Angelita y María. Con éstos y otros elementos locales, pudo organizar las primeras representaciones completas de óperas, las cuales hasta el momento sólo se conocían a través de selecciones de conciertos. Con el concurso de Massoni al frente de la orquesta y la intervención como cantante y concertador de Rosquellas, el 27 de septiembre de 1825 se presentó por primera vez, en versión completa y en forma escénica, *Il barbiere di Siviglia* de Rossini. Fue ésta una fecha histórica, por cuanto marca el punto de partida de una actividad operística que confirió a Buenos Aires un perfil definido en el curso los ss. XIX y XX. Bajo el dominio casi excluyente del repertorio rossiniano, y pese a una fugaz aparición del teatro de Mozart (*Don Giovanni*, 1827), en las décadas de 1840 y

1850 predominan las obras de Donizetti y Bellini, mientras comienzan a introducirse algunos de los títulos que Verdi llevaba compuestos hasta entonces. En los años cincuenta se verifica el arribo de repertorio francés a través de compañías de ese país. Meyerbeer, Halévy y Auber se convierten en nombres familiares. Por otra parte, en 1824 se registran las primeras manifestaciones importantes de zarzuelas, y en 1861 los Bouffes Parisiens introducen el género de la ópera francesa. Esta afirmación del género lírico llevó a concretar un viejo anhelo: construir un gran teatro de ópera dotado de una infraestructura más adecuada que la que ofrecían hasta entonces los teatros de la Victoria y el Coliseo. Se le dio el nombre de Teatro Colón. Su inauguración tuvo lugar el 25 de abril de 1857; pronto adquirió prestigio mundial, debido a la actuación de grandes figuras del canto.

También crecía la actividad de conciertos. En las primeras décadas del s. XIX, las tertulias familiares fueron centros sociales donde brillaron los pianistas Juan Bautista Alberdi, Juan Pedro Esnaola y Remigio Navarro, el violinista Demetrio Rivero y los guitarristas Nicanor Albarellos, Esteban Echeverría y Fernando Cruz Cordero. Pero con la inauguración del Teatro de la Victoria en 1838, se encontró un marco adecuado para proyectar este tipo de manifestaciones más allá de la intimidad del salón. Al lado de instrumentistas y cantantes locales, intérpretes cada vez más relevantes arribaban al Río de la Plata, sobre todo a partir de la década de 1850. Es el caso de los pianistas y compositores Louis Moreau Gottschalk y Sigismund Thalberg, el violinista Camilo Sivori, que había sido alumno de Paganini, la arpista francesa María Belloc y el violonchelista Amadeo Gras. En 1870 se presentaba en el Colón Pablo Sarasate.

Ya desde comienzos de la década de 1830 se intensificó en los templos la audición de obras del repertorio sinfónico-coral, fueran misas u oratorios, si bien al principio se trató de audiciones parciales o con acompañamiento de órgano en reemplazo de la orquesta. Las noticias más tempranas mencionan el nombre de Juan Pedro Esnaola, pero asimismo los de los grandes creadores europeos, como Haendel, Cherubini, Haydn o Beethoven. Con la acción de colectividades extranjeras, particularmente inglesas y alemanas, se formaron coros y conjuntos orquestales para ese fin.

En materia de danza, se registraron en la década de 1820 las primeras actuaciones, a través de números sueltos, hasta que la llegada de una compañía de ballet en 1849 inició la difusión de un nuevo sentido plástico de la danza en relación con la música.

Los primeros creadores nativos nacieron entre 1797 y 1812, y comenzaron a producir en su juventud, es decir, entre 1820 y 1835. Juan Crisóstomo Lafinur, Roque Rivero, Amancio Alcorta, Salustiano Zavallá, Juan Pedro Esnaola, Nicanor Albarellos, Juan Bautista Alberdi y Remigio Navarro representaron la etapa inaugural de la producción sonora argentina. La configuración de este período se define a través de dos géneros de composiciones: a) obras para voz y piano; y b) géneros danzables para piano y —en menor grado— para guitarra. Aparecen, en escaso número, algunas variaciones sobre temas tradicionales o de la lírica contemporánea. El caso de Lafinur, que en 1821 estrenó en el Coliseo el melodrama *Clarisa y Betsy*, primer ensayo de teatro musical firmado por un argentino, no permite, por su excepcionalidad, ser tomado como elemento capaz de definir esta etapa. Es natural que las canciones hayan recibido el influjo de los compositores italianos de ópera que dominaban la escena lírica. Sin embargo, como advierte el musicólogo Juan Francisco Giacobbe, los precursores no abordan jamás ni el aria, ni la

cavatina, ni el arioso, es decir, elementos del melodrama italiano. En cambio, al ser arte de tertulia, responde más bien al carácter de la canción francesa de la época, la cual, a partir de 1824, cuando Rossini se establece en París, empieza a teñirse con el espíritu y el melodismo propios del autor de *Il Barbiere*. Las canciones de Alberdi, Esnaola y Alcorta, en efecto, excluyen todo atisbo de dramaticidad, para responder a una sobriedad y contención acordes con lo que por entonces podía considerarse "de buen tono". En cuanto a las obras instrumentales, predominan el vals y el minuet aunque aparecen algunas polkas y mazurkas y, a partir de 1860, danzas americanas como la zamacueca o la habanera.

Al margen de este repertorio básico, se encuentran algunas composiciones más ambiciosas que incursionan tímidamente en la producción instrumental de cámara y en la música religiosa: Alcorta con sus obras de cámara y religiosas, y Esnaola con su producción en este último género y en el orquestal. La música fue para ellos una actividad subsidiaria, aun cuando Esnaola y Fernando Cruz Cordero puedan aproximarse más a un criterio profesional. Aficionados fueron asimismo, en lo que respecta a este arte, los tempranos musicógrafos. Es el caso de Juan Bautista Alberdi, autor de sendos opúsculos sobre enseñanza del piano y estética musical (1832); de Esteban Echeverría, Domingo F. Sarmiento y Miguel Cané, padre. Todos ellos cumplieron una función trascendental en un país donde tanto había por hacer en el terreno socio-cultural: Echeverría, al trazar en la década de 1830 su fracasado *Proyecto y prospecto para la recolección de canciones argentinas*, con el cual, en colaboración con Esnaola, debía seguir el ejemplo de aquellos grandes recolectores de la tradición sonora de Escocia, Gales e Irlanda, como fueron Edward Bunting, George Thomson y Thomas Moore; Sarmiento, al aproximarse a la música como periodista, particularmente con sus críticas de ópera durante su exilio en Chile, y, en su calidad de maestro, al incluirla entre las materias de enseñanza en las escuelas, y Miguel Cané (padre), al poner su periodismo combativo e incendiario al servicio de una sensibilidad comprensiva de lo artístico musical. En la mayor parte de los casos, la labor musicográfica fue consecuencia de la misión patriótica asumida por sus autores. Para Echeverría, un proyecto de recolección de las canciones populares era imprescindible dentro de un ideario nacional homogéneo, destinado a crear un verdadero espíritu argentino. Para Sarmiento, la música era un arma poderosa de civilización, con incalculables posibilidades para un mejoramiento moral de la sociedad. Es menos marcada esa tendencia en los escritos de Alberdi, aunque existe. Su preocupación estética libera en parte sus escritos musicales de aquella funcionalidad política y social determinante.

Tras la generación inicial de los precursores, surgió el núcleo integrado por Telésforo Cabero, autor de piezas descriptivas para piano a la manera de algunas *Charakterstücke* con argumentos catástrofe que circulaban por Europa, como *El terremoto de Mendoza* o *Tempestad en el cabo de Hornos*, e Ignacio Álvarez y Dalmiro Costa, que escribieron piezas de carácter, fantasías de óperas y danzables para piano, entre los que se incorporaron pasodobles y habaneras. Figura destacada fue el guitarrista Juan Alais, a quien se deben fantasías o paráfrasis sobre temas de óperas (a la manera de Liszt) y la incorporación de nuevos géneros vocales folclóricos como vidalitas y estilos, además de danzas, entre ellas las ya habituales mazurkas.

El último grupo de precursores incluye los nombres de Miguel Rojas, autor de zarzuelas; Zenón Rolón, que compuso óperas, operetas y zarzuelas, así como obras sinfónicas y música religiosa; Luis Bernasconi, profesor de armónica de

copas (copofón), instrumento al que dedicó buen número de composiciones; Saturnino Berón, y Francisco Hargreaves, entre otros. Estos músicos, cuya actividad se prolonga hasta fin de siglo, constituyen ya una especie de puente con la Generación del Ochenta, con la que la música argentina exhibe su primera crisis de crecimiento real y efectivo. A Saturnino Berón se deben algunos de los más tempranos ejemplos de sinfonismo poemático. En cuanto a Hargreaves, sus obras inauguraron nuevos caminos. La música para piano lo muestra como pionero indiscutible del nacionalismo musical argentino. Adquiere asimismo una gran importancia histórica por haber puesto la piedra fundamental del teatro lírico argentino, a través de varios títulos. La formación técnica de estos últimos compositores muestra, aun en la modestia de los resultados, un notable avance respecto a Alberdi o Alcorta.

Las fuentes para el contacto con la obra de estos precursores acusan numerosas lagunas. El hecho de haber circulado muchas de las breves composiciones para piano y para guitarra, o eventualmente violín, en forma manuscrita o en copias en álbumes familiares, ha incidido en la desaparición de ese repertorio. Es típico el caso de Alberdi, quien escribía sus vals y minués para las tertulias, con lo cual los originales quedaban en manos de amigos u ocasionales destinatarios, para extraviarse después. De todas maneras, buen número de piezas instrumentales y canciones de los tempranos precursores aparecieron publicadas en el *Boletín Musical*, *La Moda*, el *Cancionero Argentino*, *El Trovador*, ediciones particulares, personales o familiares —tal el caso de la obra de Amancio Alcorta—, ediciones sueltas, algunas en manos de coleccionistas, como ocurre con la colección Azzarini, y antologías realizadas en el s. XX, como la *Antología de compositores argentinos*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1941 (AAN), y la *Antología de compositores argentinos*, Comisión Nacional de Cultura, Buenos Aires, 1941 (ACA). Entre los manuscritos que conservan en copias algunas composiciones, se encuentran los denominados *Cuadernos de Ruibal* o *Colección Ruibal* y el *Cuaderno de Julianita López*, escrito probablemente entre 1842 y 1857, así como los *Cuadernos de Manuelita Rosas*.

2. 2. *Las generaciones del ochenta*. Con las dos generaciones que responden a las consignas generales del "ochentismo", la de los músicos nacidos entre 1860 y 1875, y entre 1875 y 1890, surge el nacionalismo musical, que va acompañado por la aparición de músicos profesionales. Es preciso proyectar la obra de estos creadores en el marco histórico protagonizado por la llamada Generación del Ochenta, de la cual la literatura, las artes y las ciencias finiseculares son clara manifestación. Como punto de arribo de un largo proceso, los hombres de la década de 1880 buscan resolver los grandes conflictos nacionales: el "problema del indio" y el de la capitalización de la ciudad de Buenos Aires. Para cumplir esa tarea deben dominar la realidad del país en todos sus aspectos, a fin de ordenarla y codificarla. No basta con su cultura literaria, artística o científica, obtenida en sus contactos con Europa. Es preciso y urgente, contra lo advenedizo y contra la euforia de la inmigración indiscriminada que se produce tras la caída de Rosas en 1852, tener un conocimiento real del país, de sus posibilidades económicas, de sus reales fronteras y, naturalmente, de sus hombres. El positivismo imperante los lleva hacia una actitud de verificación experimental como único camino seguro para un autoanálisis sistemático y riguroso. Es éste el terreno por el que transitan las figuras del ochenta, como es el caso de los sabios Florentino Ameghino, Juan Bautista Ambrosetti, Eduardo Holmberg, el perito Francisco P. Moreno ("el Centinela de la Patagonia") y tantos otros.

La musicografía de la época refleja la incidencia del pensamiento ochentista en la estética que rige la nueva creación sonora. En efecto, las publicaciones artísticas, literarias o estrictamente musicales empiezan a dar cabida a estudios o reflexiones sobre las canciones y danzas populares tradicionales del país. Bajo el título general de "Aires nacionales", el compositor Arturo Beruti publica en la revista *Mefistófeles* de 1882 una serie de artículos, donde considera "la descripción de nuestra música nacional" como un asunto de gran importancia. Sugiere que es necesario un estudio profundo, minucioso, realizado por un profesional de la música, de los géneros vocales y coreográficos del hombre de campo. Por su parte, Ventura R. Lynch se dedica a la recolección y el estudio del cancionero bonaerense, publica melogramas y describe 16 géneros coreográficos y cuatro de tipo vocal-instrumental del folclore de la provincia de Buenos Aires. Dos vertientes colaterales están representadas asimismo en los escritos de Beruti y Lynch: el periodismo gauchesco, pero sobre todo la literatura gauchesca, que llega a la consumación de su ciclo en 1872, con *Martín Fierro* de José Hernández, y las tentativas de documentación que darán nacimiento a la escuela histórica argentina de Bartolomé Mitre y Vicente Fidel López. La relación es muy clara cuando se advierte el estilo gauchesco que caracteriza los artículos de Beruti, por una parte, y la objetividad documental que exhibe *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República* (1883) de Ventura Lynch, por otra.

Con estos antecedentes ya es posible comprender la orientación nacionalista de los creadores nacidos en la década de 1860: Arturo Beruti, Pablo Beruti, Alberto Williams y Julián Aguirre, como figuras más representativas. La tendencia de estos músicos profesionales se afirma con gran parte de los compositores de la segunda Generación del Ochenta, formada por Constantino Gaito, Ricardo Rodríguez, Pascual de Rogatis, Carlos López Buchardo, José André, Felipe Boero, Floro M. Ugarte y Gilardo Gilardi. Completan ese núcleo Héctor Panizza, Ernesto Drangosch y Celestino Piaggio, quienes se mantuvieron al margen de esa tendencia estética. No es común que los nacionalistas hayan abrazado esa postura de una manera excluyente. Pascual de Rogatis podría acercarse a este último modelo, el del nacionalista "puro", siempre que se omitan sus trabajos tempranos. Pero en verdad, lo que actúa como común denominador es la coexistencia de un lenguaje heredado de Europa y cimentado durante el curso de sus estudios realizados en ese continente, con el idioma artístico de reciente forja en el país, es decir, una estilización del folclore. Hablar de "ochentistas" equivale, en el lenguaje común, a hablar de compositores nacionalistas, lo cual podría aceptarse siempre que se tenga bien presente lo siguiente: a) los giros melódicos y rítmicos y las formas que emanan de la música tradicional folclórica y aborígen se adhieren, con fortuna diversa, a módulos compositivos de sólida textura europea, sea italiana, francesa o germana; b) casi no se da el compositor nacionalista "puro". El europeísmo se presenta como estilo simultáneo, en una misma obra, o yuxtapuesto, a lo largo de la producción de un autor; c) una percepción global e indiferenciada en la que se identifiquen sincréticamente los elementos foráneos-locales la logran muy escasos autores, y únicamente en un estadio avanzado de su producción. A diferencia de los precursores, poseen una formación técnica que se presenta como común denominador, preparación que en algunos casos, como el de Williams, llega a ser verdaderamente alta. Los unifica asimismo la expansión profesional hacia diver-

sos campos de la música, más allá del específico de la composición. Fueron intérpretes instrumentales, directores de orquesta, pedagogos, musicógrafos o críticos. Muchos de ellos, además, tuvieron fuerte injerencia en la organización y el mantenimiento de instituciones dedicadas a la enseñanza o a la actividad artística. Incluso, a veces ese impulso por construir una sólida infraestructura musical llegó a debilitar su fuerza creadora. En otros casos, como el de Williams, hubo una capacidad de trabajo impresionante, que no impidió la realización de una obra creativa inmensa. Apoyados por el Gobierno de la nación a través del Premio Europa (que no siempre funcionó con fluidez), o bien recurriendo a sus propios medios, acudieron casi todos a los grandes centros europeos de enseñanza para perfeccionar lo que habían aprendido. Julián Aguirre estudió en el Conservatorio de Madrid; Williams en el de París y luego, de forma particular, con César Franck; Arturo Beruti y su hermano Pablo lo hicieron en Leipzig; Boero y Ugarte, tras estudiar en el país, accedieron al Conservatorio Nacional de Música de París, mientras José André, López Buchardo, Raúl Espoile, Piaggio y Ricardo Rodríguez ingresaron en la Schola Cantorum de la capital francesa. De lo dicho se desprende que se dio un marcado influjo de formación gala a partir, básicamente, de Williams y las enseñanzas de Franck. Más adelante, el conservatorio y la schola con D'Indy y Roussel serían en aquella misma ciudad los centros de irradiación más poderosos para satisfacer las aspiraciones formativas de estos músicos. También bajo ese influjo, cuatro compositores crearon en 1915 la Sociedad Nacional de Música a imagen y semejanza de la Société Nationale de Musique de París. Fueron José André —su primer presidente—, Ricardo Rodríguez, Felipe Boero y Josué T. Wilkes.

Cuando la primera generación de ochentistas se encuentra en su adolescencia y empiezan a nacer los de la segunda, esto es, en la década de 1880, Buenos Aires, convertida en capital de la república y verdadero eje de la cultura musical del país, cuenta con una actividad intensísima y brillante. Son aquellos los años de vertiginoso crecimiento y ascenso de Argentina, la cual alcanza su mayor saldo inmigratorio en el período de 1904 a 1913. Esa inmigración fue providencial para la música, por cuanto incluyó a compositores, instrumentistas y pedagogos que se radicaron en el país y trajeron no solamente su cultura y su formación especializada, sino un criterio de profesionalismo. Dos vías permiten seguir paso a paso el proceso de fertilización del terreno en el que habría de florecer la obra de los ochentistas. Una es la de la musicografía, que muestra de qué manera surgen de la imprenta los escritos sobre historia de la música, las primeras biografías de compositores (a menudo de autores del país), escritos sobre estética, sobre historia de la ópera, monografías sobre diversos temas, teorías musicales y métodos de enseñanza, escritos de organografía, de acústica, diccionarios técnico-musicales y aun propuestas para nuevos sistemas de notación musical; en tal sentido, el panorama de la musicografía posterior a Caseros es sintomático de los nuevos tiempos. La otra vía muestra la actitud contemporánea de los ochentistas con una esplendorosa actividad musical en Buenos Aires, consecuencia de un auténtico interés de la sociedad por esas manifestaciones, pero asimismo de una economía floreciente. Varios teatros líricos en acción y directores de orquesta y cantantes de prestigio mundial marcaban un elevado nivel. Baste citar a los cantantes J. Gayarre, F. Tamagno, R. Stagno, A. Patti, H. Darclée, M. Barrientos, R. Storchio, F. Chaliapin, E. Caruso; a los directores C. Campanini, E. Mascheroni, L. Mugnone y A.

Toscanini (por primera vez en 1901), y a los instrumentistas J. Vianna de Motta, P. Casals, I. Paderewski, M. Llobet... A ello debe sumarse la revelación del arte wagneriano a través de *Lohengrin* (su primera representación en Buenos Aires fue en 1883); el estreno de las dos últimas creaciones verdianas, *Otello* (pocos meses después de su estreno mundial en Milán) y *Falstaff*; el conocimiento del arte de Puccini, que asistió en Buenos Aires a la representación de varias de sus óperas, y, en fin, la ampliación del repertorio operístico hacia la creación italiana, francesa, alemana y eslava, tanto como de zarzuelas y operetas. También, la llegada de famosos compositores, como el ya citado Puccini, Mascagni, Saint-Saëns y, más adelante, Messager (en 1916), contribuyó a crear un clima de euforia sobre el que se proyecta la obra de los ochentistas.

Para ese tiempo, la nueva capital de la república contaba ya con una infraestructura y con un público capaces de estimular a los intérpretes y creadores locales. En tal sentido, fue importante la creación en 1875 de la Sociedad del Cuarteto, que se propuso dar a conocer no sólo las grandes obras del repertorio solístico y de cámara mediante su propio conjunto, sino aun sinfónico, gracias a la formación de un plantel de instrumentistas reclutados entre los integrantes de las orquestas de ópera. A su vez, en el verano de 1879 comenzaron los conciertos del Jardín Florida, buen número de los cuales fue dedicado a música argentina, con ejecución de obras de compositores que se hallaban por entonces en actividad. A ellos se suman los conciertos organizados por el Conservatorio de Música de Buenos Aires, fundado por Williams en 1893; la creación, en ese mismo año del Ateneo, donde Williams hizo escuchar algunas de sus obras; los del Pabellón Argentino, los de las organizaciones formadas por residentes británicos, como la Buenos Aires Choral Union y Lomas Choral Society; o alemanes, como la Deutsche Singakademie, que había sido fundada en 1862; los de la Biblioteca Nacional dirigidos por Williams con el estímulo de su director, Paul Groussac; los de la Sociedad Orquestal Bonaerense, que estrenó en 1902 la *Novena sinfonía* de Beethoven, etc. La música argentina abarcó prácticamente todos los géneros: música de escena (particularmente la ópera, pero también el ballet), sinfonía, poema sinfónico, concierto solístico, suite, obertura, música incidental, sonata para instrumento solo, sonata-dúo, trío, cuarteto o quinteto, según la estructura clásico-romántica. Al mismo tiempo se enriqueció el ya existente repertorio sinfónico-vocal a través de misas, cantatas u oratorios, así como la música coral y la canción de cámara. Como es natural, durante un buen lapso coexistieron las expresiones propias de la música de salón con las nuevas corrientes, pero no sólo por la coexistencia cronológica de distintas generaciones, sino también en un mismo autor.

En el terreno de la ópera, y tras las experiencias de los precursores, destaca Arturo Beruti como figura fundamental dentro del primer grupo, seguido por su hermano Pablo. En el segundo grupo sobresalen Héctor Panizza, Boero, Gaito, De Rogatis y Gilardi. Las fuentes temáticas de los libretos de ópera ya definen sus preferencias con la obra temprana de los Beruti. Así, algunos temas provienen de la dramaturgia universal, como es el caso de *Evangelina*, con argumento de Longfellow, y *Taras Bulba*, de Gogol, ambas óperas de Arturo Beruti. Otros se alimentan de la mitología griega, como *Khrysé*, también de A. Beruti, basada en la *Afrodita* del francés Pierre Louys. Sin embargo, por las razones ya apuntadas, predominan la temática indígeno-americana (*Yupanki*, de A. Beruti), la histórica americana (*Cochabamba*, de Pablo Beruti), la histórica argentina (*Horrida Nox* y *Los*

héroes, de A. Beruti) y la trama costumbrista y gauchesca (*Pampa*, de A. Beruti). El exotismo oriental y el argumento bíblico, como ocurre en *La Magdalena*, de Juan Bautista Massa, de 1929, hacen su ingreso con la segunda Generación del Ochenta. Entre los títulos más representativos de este grupo se puede citar: *Aurora*, de Panizza; *Huemac* (1916) y *La novia del hereje*, de Pascual de Rogatis; *La angelical Manuelita*, de Eduardo García Mansilla; *El matrero*, que Felipe Boero dio a conocer en 1929; *La leyenda del Urutaú*, de Gilardo Gilardi, y *Ollantay*, de Constantino Gaito.

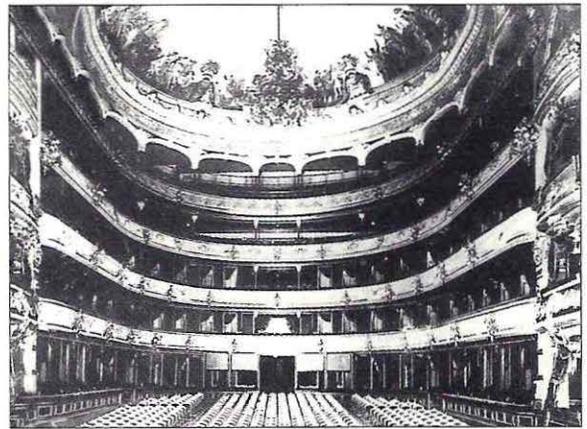
Al género del ballet, y excepción hecha de Justino Clérice, que vivió en Francia la mayor parte de su vida creadora, se llega sólo con la segunda generación de ochentistas. Su producción comienza a surgir en la década de 1920, tras la experiencia aportada por los Ballets Russes de Diaghilev, durante las temporadas de 1913 y 1917, en el Teatro Colón. El contacto con las obras de Stravinski, Falla, Debussy y Ravel, es decir, con el modernismo europeo, motiva el surgimiento del género con *Cuadro campestre*, de Constantino Gaito (1926), pero sobre todo con *La flor del Irupé* (1929), del mismo compositor, obra que se coloca a la cabeza del género, el cual logra otro de sus títulos significativos con *El junco*, de Floro M. Ugarte.

Se asiste asimismo al ascenso del sainete criollo, el cual aborda humorísticamente temas políticos y sociales de actualidad. Se incorpora en sus argumentos la más variada tipología de un país de tan confusa inmigración, mientras la música tenía una funcionalidad determinante, en cuanto a su ambientación. Sus principales creadores, dentro de esta época, fueron Eduardo García Lalanne, el autor de *Ensalada criolla* (1890) y *Gabino, el mayoral* (1898), entre una treintena de títulos; el uruguayo Antonio Podestá, Hilarión Moreno, y los españoles Antonio Reynoso, José Carrilero y Francisco Payá, entre varios otros de la misma procedencia.

Acunada por una actividad sinfónica siempre insuficiente y a menudo azarosa, que tardó en consolidarse, surgió la producción sinfónica argentina. En realidad, el origen y la afirmación de las distintas composiciones vinculadas con la orquesta son obra de tres generaciones. Se insinúan tímidamente con Esnaola y los precursores tardíos, y sus frutos se manifiestan sobre todo a partir de la década de 1870. La segunda etapa comienza en la última década del s. XIX, por obra de Alberto Williams. La sinfonía queda creada en Argentina con sus nueve títulos; asimismo abordó el género del poema sinfónico, de la suite orquestal y de la obertura. La tercera etapa la representan los ochentistas surgidos de la escuela sinfónica de Williams, como André, Rodríguez, Drangosch, Piaggio, José Gil, Celia Torrá y De Rogatis; los de la escuela de Pablo Beruti, como Gilardi y Boero, mientras Panizza, Gaito, López Buchardo y Ugarte se mantienen al margen de ambos maestros. Por fin, Luis Romaniello, compositor y pianista italiano radicado en Buenos Aires a fin de siglo, y Ernesto Drangosch, inauguran el género del concierto para solista y orquesta. En el terreno de la música de cámara, sea para instrumento solo o para conjunto, se distingue la pieza de carácter para piano, para violín o violonchelo y piano, y para otras combinaciones; la pieza de danza y especie lírica folclórica y la obra de gran forma, como sonata, sonata-dúo, trío, cuarteto, etc. o tema con variaciones. En la música vocal, generosamente cultivada por estos compositores, se hallan canciones para voz y piano (raramente para voz y conjunto instrumental, aunque las hay en Boero), y coros a capella o con acompañamiento. Se presta asimismo manifiesta atención al repertorio infantil y escolar, con Aguirre, Williams y otros.

2. 3. *La Generación del Noventa*. El núcleo de compositores que nace en la década de 1890 presenta una fisonomía diferente. Sus creaciones comienzan a difundirse en los años de 1910, pero particularmente en la década de 1920, a la que Juan Carlos Paz, uno de sus integrantes, calificó como "la Edad de Oro de la Gran Aldea". Esta nueva generación tiene como figuras representativas al ya citado Paz, Luis Gianneo, Jacobo Ficher, Julián Bautista, José María Castro y Juan José Castro. Auténticos acontecimientos se produjeron en los años de juventud de estos músicos. La Sociedad Musical de Mutua Protección, que se había fundado en 1894, se transforma en 1919 en la Asociación del Profesorado Orquestal (APO), cuya Orquesta Filarmónica inició en 1922 sus ciclos oficiales y estaba llamada a desarrollar una tarea invalorable, gracias a la inclusión en sus repertorios de obras modernas, entre las que se contaban las de autores argentinos, y en gran parte también por mérito de los directores puestos a su frente, como Ernest Ansermet, la figura más íntimamente ligada a su historia; Clemens Krauss, Nicolai Malko y Juan José Castro, que se encontraba en el comienzo de su carrera. En 1924, la APO resuelve organizar un concurso de obras sinfónicas, hecho que benefició a Juan José Castro, Juan Carlos Paz, Jacobo Ficher y Luis Gianneo. Otros grandes acontecimientos que marcaron el período de juventud de estos músicos fueron la primera visita de la Orquesta Filarmónica de Viena, dirigida por Félix Weingartner; las dos visitas de Richard Strauss, en 1920 y 1923, en el curso de las cuales dirigió varios de sus poemas sinfónicos y sus óperas *Salomé* y *Elektra*; la incorporación al ambiente musical de Buenos Aires de Jane Bathori, la cantante que en Europa hizo conocer parte de la producción musical de Debussy, Ravel y Les Six; la presencia de Isadora Duncan, en 1916; la segunda visita de los Ballets Russes de Diaghilev, con Nijinski a la cabeza y dirección musical de Ansermet; la fundación de la Orquesta de Cámara Renacimiento, dirigida por Juan José Castro; la primera visita, en 1926, de Erich Kleiber, y la creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, en 1924.

El nuevo Teatro Colón, a su vez, desplegaba su fundamental actividad lírica, al lado de otras salas, como el Teatro de la Ópera, el Coliseo o el Odeón. Pero le habría de tocar al Colón el privilegio de insertarse en el núcleo de los mayores centros mundiales de la ópera, no sólo por la importancia de sus intérpretes sino también por la variedad de sus repertorios. En la temporada de 1923 se presentaron ya tres cuadros de intérpretes —italiano, francés y alemán—, y además se oyó cantar en español en una obra de ese origen y en dos argentinas, las cuales hasta entonces, salvo alguna excepción, se escribían y cantaban en italiano, a cargo de cuadros de esa procedencia. Naturalmente, esta situación se modificó definitivamente con la creación de los cuerpos estables del Teatro Colón en 1925, hecho fundamental para la vida futura de esa sala. El conocimiento de las obras de Debussy y Ravel, Stravinski, Schoenberg, Milhaud, Honegger y Falla, provocó una transformación en la música argentina, la cual, excediendo los límites de la tradición romántica, dispersó la virtual homogeneidad estilística de los ochentistas. A partir de los creadores del noventa, cuya actividad cobra madurez en la década de 1930, se perfila una nueva realidad creativa: la de un país en el que se adosan grupos humanos de diversas procedencias (italianos, españoles, polacos, judíos, franceses, alemanes e ingleses), muchos de los cuales, en su nuevo destino, mantienen rasgos de acusada personalidad de sus lugares de origen, conformando una cultura que tarda en echar raíces.



Sala del antiguo Teatro de la Ópera, Buenos Aires

Los músicos del noventa no pretenden violentar esa realidad y, abandonando el nacionalismo cuyo ciclo sienten concluido, se entregan a crear en progresiva liberación, prescindiendo en absoluto de su común lugar geográfico de nacimiento, pues con excepción de Ficher y Bautista, los restantes nombrados eran argentinos de primera generación. Por el camino de las afinidades electivas, cada uno se insertó en las diversas corrientes que le ofrecía por entonces la música europea. Gianneo prolongó la estética nacionalista, aun cuando con el andar del tiempo abordó el neoclasicismo y llegó hasta la escritura serial; Juan Carlos Paz, partiendo de un lenguaje franckiano, arribó al atonalismo y a la dodecafonía; Juan José Castro se convirtió en el adalid del neoclasicismo; Jacobo Ficher se afirmó en los rasgos más avanzados del posromanticismo, mientras Julián Bautista, radicado en Argentina en 1940, logró, tras su tránsito por la escuela moderna francesa y por el neoclasicismo, un estilo dramático de fuerte convicción hispánica.

Con Juan José Castro surgió una tendencia que hasta el momento sólo se había dado en el terreno de las formas escénicas menores, como el sainete o la zarzuela. Es el hispanismo, que en Castro elude todo pintoresquismo para inclinarse a un cierto arcaísmo y austeridad expresiva propios del *Falla del Retablo* o del *Concerto*. Esto no significa ignorar que Felipe Boero, durante su estadía en París, compuso algunas páginas pianísticas donde se refleja una inclinación hispánica en el estilo de Debussy y Ravel. Es posible que la causa de este demorado brote de hispanismo en el seno de la ópera y de las manifestaciones sinfónicas o sinfónico-vocales, provenga en parte de la conmoción producida en el país por la guerra civil española (1936-39), hecho que despertó una especial sensibilidad en el terreno de las letras. Pero más decisivas aún pudieron ser la presencia en Buenos Aires de Federico García Lorca, quien vivió intensos contactos con el mundo del teatro y los intelectuales, y la llegada y posterior radicación en Alta Gracia, en la provincia de Córdoba, de Manuel de Falla. Los compositores de la Generación del Noventa mantuvieron un transitorio pero efectivo entendimiento mutuo a través de la creación del Grupo Renovación. Véase SOCIEDADES. II. ARGENTINA.

2. 4. *La Generación del Centenario*. Se da esta denominación a los músicos nacidos entre 1905 y 1920, coincidiendo con el centenario de la Revolución de mayo (1810). Su advenimiento, cómo había ocurrido ya con la Generación del Noventa, se produjo en una época de extraordinaria confianza y fe en el futuro de la nación. Aquella gran transformación del país tuvo como base de sustentación un desarrollo dinámico

de la producción agrícola-ganadera y una política de inmigración que se prolongó, aunque con fuerza decreciente, hasta los años 1930. Bajo este estímulo, el país logró la estabilidad de la moneda y una afirmación cultural fundada en la organización de una enseñanza obligatoria y gratuita. Hacia 1910, Argentina tenía una población sin duda excesivamente heterogénea, lo que le permitió una veraz permeabilidad y una disposición para emular a los grandes modelos. Una prueba categórica la constituye la arquitectura de ese período, con predominio del estilo clasicista italiano en gran parte de los edificios públicos (entre ellos el Teatro Colón), al que seguiría, en la última década del s. XIX, el influjo del academicismo de la escuela francesa, como se advierte en la decoración *beaux arts* del mismo teatro. Dentro de este contexto se ubican los compositores Carlos Suffern, Pedro Valenti Costa, Washington Castro, Roberto García Morillo, Ángel Lasala, Carlos Guastavino, Guillermo Graetzer, Pedro Sáenz y, entre otros nombres, Alberto Ginastera, la figura más destacada de su generación a nivel mundial. Inútil es buscar en ellos un lenguaje común, por cuanto reflejan la variada gama de tendencias y procedimientos típicos del lenguaje de la época. Las oposiciones se plantean aquí entre los extremos propuestos, por un lado, por Ángel Lasala o Carlos Guastavino, cuya numerosa producción se mantiene dentro de procedimientos melódicos y armónicos moderados y una persistente convicción nacionalista, y por Alberto Ginastera, por otro. Iniciado este último en el nacionalismo heredado de sus maestros, aunque manifiestamente enriquecido por un lenguaje politonal, luego fue atravesando diversas etapas que lo llevaron a asimilar el serialismo y otros procedimientos propios de la música de la segunda posguerra. También García Morillo exhibió un lenguaje moderno, aunque usado con una libertad que impide ubicarlo dentro de una sola tendencia. Pese a su contemporaneidad con el surgimiento de la música concreta y electrónica, los autores nombrados se mantienen al margen de estas experiencias.

2. 5. *La Generación del Veinte*. Los compositores nacidos en la década de 1920 presentan una diversidad de lenguajes, estilos y tendencias difíciles de encasillar bajo un denominador común. Algunos de los nacidos en los primeros años no se inclinan manifiestamente por las expresiones vanguardistas. Roberto Caamaño, con una importante producción sinfónica, sinfónico-coral y de cámara, rechaza la idea de una música puramente atonal. Utiliza con frecuencia los modos medievales o giros gregorianos, trabaja en el campo de la ampliación de las funciones cadenciales dentro de la tonalidad e incursiona en la politonalidad y en el serialismo, este último raramente utilizado de forma estricta, a la vez que evidencia un marcado interés por la exploración tímbrica dentro del uso convencional de los instrumentos. La música de Virtú Maragno refleja una rápida evolución en la concepción de las estructuras y del lenguaje, manteniéndose a distancia de algunas novedades y experiencias alejadas de sus necesidades expresivas. En alguna obra utiliza los medios mixtos. Rodolfo Arizaga, primer difusor de las ondas Martenot en Argentina, si bien no incursiona en el serialismo, presenta un lenguaje que tiende a independizarse de los cánones tradicionales, proyectándose hacia expresiones más actuales. Sus obras muestran en general una predilección por el hispanismo arcaico, aunque su tendencia es más bien universalista. Pompeyo Camps, discípulo de Jaime Pahissa, emplea la técnica del intertonalismo y presenta numerosas producciones instrumentales y vocales, interesándose también por el género lírico, con óperas como *La pendiente*, *La hacienda* y *Maratón*. En Valdo Sciammarella se percibe una

inclinación por la temática de origen hispánico y también por el teatro, con óperas como *Marianita limeña* (comedia lírica), música de ballet y música incidental para numerosas obras teatrales, así como también para el cine.

Otros compositores se proyectan más acentuadamente hacia el vanguardismo musical. Fernando González Casellas, también discípulo de Pahissa, tras sus experiencias de intertonalismo, deriva hacia concepciones más actuales. Hilda Dianda, discípula de Siccardi, es una de las primeras en utilizar técnicas y recursos electroacústicos, habiendo trabajado en Europa con Francesco Malipiero y con Hermann Scherchen en el Instituto de Fonología de Milán. Su producción consta de obras instrumentales, electroacústicas y para medios mixtos. Además de estas incursiones de Dianda, la música electroacústica es impulsada en Argentina por dos pioneros: Tirso de Olazábal, quien realizó en 1958 el primer concierto público con obras de Schaeffer, Henry, Stockhausen, Berio y Maderna, y Francisco Kröpfl —perteneciente a la Generación del Treinta—, discípulo de Juan Carlos Paz, quien en el mismo año fundó el Estudio de Fonología Musical de la Universidad de Buenos Aires, primer laboratorio estable de América Latina, en cuyas instalaciones compuso las primeras obras electroacústicas producidas en Argentina: *Ejercicio de texturas* (1959) y *Ejercicio de pulsos* (1960), estrenadas en 1960. Otra discípula de Juan Carlos Paz, Nelly Moretto, realizó diversas experiencias sonoras con instrumentos transformados en vivo y con medios mixtos. A César Franchisena se le debe considerar también como uno de los primeros en experimentar en este campo; hasta 1957 explora las posibilidades del dodecafonismo, y luego incursiona en el terreno de las matemáticas, realizando algunos estudios teóricos sobre esta materia en su relación con la música. También Alcides Lanza, discípulo de Julián Bautista y de Ginastera, radicado en Canadá, ha compuesto obras instrumentales, electroacústicas o para medios mixtos.

2. 6. *Las generaciones del treinta y del cuarenta*. No existe una tendencia predominante en cuanto a los estilos o lenguajes que presentan los músicos en las últimas generaciones. Cada uno de ellos se manifiesta a través de características demasiado personales para pretender establecer estéticas comunes. El multiserialismo y las técnicas de él derivadas, las composiciones texturales o con masas de sonidos, la aleatoriedad y la improvisación, la experimentación y la exploración tímbrica de los instrumentos, la música electroacústica o para medios mixtos, son algunas de las variantes que presenta el amplio panorama de los creadores actuales.

Gerardo Gandini, uno de los más activos difusores locales de la música contemporánea, diferencia dos grandes líneas dentro de la música argentina actual: los compositores que trabajan sobre la materia y los que trabajan sobre el lenguaje, ubicándose él mismo entre estos últimos. El empleo de las citas reales o imaginarias provenientes de los lenguajes derivados de la gran tradición musical europea, la referencia tomada como una nueva dimensión de los materiales, ubican sus obras dentro de un espacio evocativo que parte de la proyección inmediata del entorno musical del autor, haciendo que los diversos lenguajes descontextualizados se integren en una expresión única y personal. Dentro de esta tendencia, la música de Antonio Tauriello se apoya en estructuras o fragmentos de obras del pasado, Berg, Schoenberg o Ives, entre otros, yuxtapuestos, superpuestos y transformados. Luis Arias pone en contacto diversos lenguajes y estilos, atonales, politonales, tonales, aleatorios, y texturas masivas utilizadas como pedales sobre las cuales desarrolla diversas modalidades expresivas. Carlos Roqué Alsina, residente en

París, utiliza con frecuencia esta superposición de lenguajes. En su obra sinfónica *Überwindung*, un grupo concertante improvisa en ella. Mauricio Kagel es quizás uno de los más destacados autores de teatro musical en Alemania, donde reside y desarrolla sus actividades. Marta Lambertini integra diferentes elementos que le permiten poner en obra su historia personal con la música. También presenta una marcada atracción por el género teatral, contando en su producción con varias obras de teatro musical y óperas de cámara como *Alicia en el país de las maravillas* y *¡Oh, eternidad...!* Eduardo Kusnir, residente en Venezuela, incursiona con frecuencia en el humorismo musical. Prueba de ello son su composición electroacústica *La panadería* y numerosas obras de cámara que utilizan elementos evocativos de otros lenguajes. Gandini, Tauriello, Arias, Roqué Alsina, Kagel, Lambertini y Kusnir pueden ser considerados en términos generales como compositores que trabajan en mayor o en menor medida sobre el lenguaje, y por tanto representantes del posmodernismo musical en Argentina. Mario Davidovsky, que dirigió el Laboratorio de Música Electroacústica de la Universidad de Columbia hasta mediados de 1994, cuando pasó a ser profesor en Harvard, se ha especializado en composiciones para medios mixtos, entre las que se cuentan su serie de *Sincronismos* para instrumento solista y cinta magnética, de elaboración muy acabada y preciosista; posee también una importante producción sinfónica y de cámara. Horacio Vaggione, que reside en París, ha realizado también piezas mixtas con elaboraciones concretas a partir de los "ruidos" y sonidos emitidos por los instrumentos tradicionales. Julio Martín Viera ha compuesto obras electroacústicas, de cámara, sinfónicas y para medios mixtos. Luis Mucillo, que trabajó en Alemania pero reside en Brasilia, suma a su producción electroacústica numerosas obras instrumentales y vocales de cámara y sinfónicas. Un compositor sumamente interesado en la exploración y experimentación tímbrica es Carmelo Saitta, cuyas investigaciones están referidas principalmente a los instrumentos de percusión; ha producido obras como *2 x 4*, para canto y percusión, y *La maga o El ángel de la noche*, obra electroacústica realizada mediante la utilización del sampler con algunos instrumentos de percusión.

El minimalismo no tiene demasiados cultores en Argentina; el cordobés Oscar Bazán sería una excepción. Mariano Etkin ha realizado algunas incursiones en dicha corriente, pero se identifica más con las propuestas de Morton Feldman. Su producción es instrumental; *Locus solus*, *Recóndita armonía*, *Otros soles*, son algunas de sus obras de cámara.

III. LA MÚSICA POPULAR URBANA. Bajo esta denominación genérica se incluye una amplísima gama de expresiones musicales que tienen por común denominador una serie de elementos que la diferencian tanto de la música de tradición oral como de la música académica. La referencia urbana de esta categoría hace mención a que el ámbito de producción y dispersión, con las particularidades que ello implica, son los centros densamente poblados. Esto conlleva la identificación fehaciente del autor del hecho musical, sea éste un músico de educación formal o intuitiva, y la propagación hacia el seno de la comunidad a través de canales específicos, relacionados por lo general con los medios de comunicación. En la creación de la música popular urbana intervienen el compositor de la obra, cuya génesis puede asumir modalidades desde improvisatorias hasta académicas, y el intérprete, a veces el mismo autor, cuya funcionalidad en la producción del hecho artístico es de importancia capital. Es éste quien concretará la obra musical a través de su apreciación y ejecución personales, ya que habitualmente

los rasgos musicales de la composición son poco específicos. La falta de una grafía musical precisa es una de las características de la música popular urbana, así como también su labilidad, ya que nuevas interpretaciones y modificaciones que se introducen a través de la transmisión oral, pueden añejar versiones diferentes en diverso grado a la original. La conjunción de los valores de la composición y de su presentación es fundamental para la obtención del consenso para ser reconocido, principal justificación del intento creativo.

Lo popular de este fenómeno musical urbano, en términos amplios, remite tanto a aquellas manifestaciones propias de la cultura popular como a las de la cultura de masas. Por cultura popular entendemos "aquellas manifestaciones creadas por el pueblo, por las clases bajas o subalternas, o aquellas desarrolladas por miembros de otros estratos sociales que adoptan, consolidan y reelaboran los puntos de vista del pueblo, deseando servir a sus intereses de clase y al desarrollo de su conciencia y valores espirituales" (Colombes, 1987, 11). Margulis (1982) agrega a la postulación anterior que la cultura popular, además, es creada independientemente de los recursos técnicos con que se cuenta y que responde a las vivencias, demandas y necesidades de las clases populares. Muy diferente es la cultura de masas, producida a partir de procesos manipulativos, especialmente a partir de los grupos económicos que controlan los medios de comunicación de masas y cuyo objetivo es esencialmente consumista. Dado que la difusión y la comercialización de la mercancía musical en las sociedades contemporáneas se realizan dentro del mismo ámbito y a través de los mismos canales, los límites entre estas dos categorías culturales, por naturaleza distintas, son en numerosas ocasiones por demás difusos. Es por ello que aquí aparecerá la canción de moda como arquetipo de la cultura de masas, y dentro de la música popular de raíz tradicional se incluirá un fenómeno netamente popular como el llamado "boom del folclore", aun cuando en su seno también tuvieron cabida oportunistas y simplificadores, del mismo modo que dentro del rock nacional se hallarán creadores como Luis Alberto Spinetta y Charly García, y fenómenos pasajeros como Banana o Zas. Véase NATIVISMO.

El desarrollo de la música popular urbana en Argentina se inicia hacia la última década del s. XIX, cuando la música popular de Buenos Aires pasa a ser individualizada y abandona progresivamente el anonimato. A una extensa serie de tangos de autores desconocidos y propagados oralmente suceden obras de los primeros músicos identificados: Mendizábal, Ponzio, Reynoso, García Lalanne, Aragón y otros. Este proceso está en relación directa con la aparición de los primeros registros fonográficos, las primeras ediciones de música popular y el desarrollo del sainete. Fenómenos similares, aunque más tardíos, se dieron también en otras ciudades argentinas. Después de largos períodos de decantación y afianzamiento, se detectan tres campos musicales de dispersión nacional: la música popular de raíz tradicional o nativismo, el tango y el rock (nacional). La incidencia de los mismos es disímil en las diferentes ciudades. Del mismo modo se debe hacer mención a otras expresiones locales de fuerte raigambre: el chamamé en Corrientes, la música de dúos en Mendoza o la música de cuartetos en Córdoba, géneros que han sobrepasado sus lugares de origen. Por otra parte, es de remarcar que, a partir de los años 1970, comienzan los procesos de fusión que desdibujan los límites entre las áreas mencionadas, dentro de un marco en el que confluyen otras experiencias latinoamericanas y constantemente avanzan los modelos populares europeos y estadounidenses, inundando el mercado local. Así, se encuentran compositores cuyo encasillamiento resulta problemático,

como Gieco, Cardozo Ocampo, Borda y Favero; o intérpretes que no responden a los cánones tradicionales: Trío Vitale-Baraj-González, Mercedes Sosa, Liliana Herrero y otros. Habría que mencionar que este fecundo campo de la música popular urbana ha logrado internacionalizar una identidad musical argentina en todo el mundo, o en América Latina, ya sea con el tango desde ca. 1910 o con las expresiones de raíz tradicional desde la década de 1960, donde, además, el rock argentino tiene una notoria trascendencia.

1. *El tango*. Es la música con que más se identifica a Argentina en el mundo. Si bien es cierto que su origen se produce en el área rioplatense y, por tanto, incluye también a la República Oriental del Uruguay, el epicentro de su actividad ha sido siempre la ciudad de Buenos Aires. Se puede considerar en tres aspectos, en gran medida interrelacionados: como género coreográfico, como género instrumental y como género vocal. Ya sea cantado o no, fue fundamentalmente una danza durante un largo período de su historia. Más recientemente, su función coreográfica ha sido en gran parte desplazada. En sus orígenes, su carácter de cultura popular es indudable. Sin que haya perdido esa característica, la aparición del disco, la radio, el cine, determina la injerencia de algún tipo de manipulación propia de la cultura de masas; por último, el deslizamiento de los esfuerzos creativos de la cultura popular hacia otros géneros, la creciente especialización y perfeccionamiento técnico de los cultores del tango, y la correlativa complicación de su música a través de las corrientes de vanguardia, lo ha alejado en cierta medida de su anterior repercusión popular, aunque no de sus raíces que, estilizadas y resignificadas, perviven en su esencia. La historia del tango puede dividirse en tres grandes etapas: desde sus orígenes hasta ca. 1920, de 1920 a ca. 1960 y de 1960 en adelante.

1.1 *Primera etapa, hasta ca. 1920*. Es la que suele denominarse Guardia Vieja. Los orígenes no han podido ser precisados con exactitud. Una serie de elementos convergentes se asocia con su gestación. Es a partir de ca. 1900 cuando se puede constatar su presencia como hecho popularizado y como género constituido. No obstante, si bien sus características formales ya están definidas, en el aspecto interpretativo la organización de los conjuntos instrumentales aún es anárquica y el procedimiento de ejecución es improvisatorio, colectivo, sin solistas. El ambiente social de su desarrollo es suburbano y prostibulario. Se define también como danza, con un contenido fuertemente procaz para la época. Sólo los grupos marginales la practican en un comienzo, con el rechazo de las clases alta, media y aun del proletariado, que sólo la asume paulatinamente, al tomar conciencia de su propiedad. Esta situación subsiste hasta 1910, año en que se produce un gran auge internacional del género, que induce a una parte de las altas esferas de la sociedad argentina a su aceptación. Al trasladarse desde sus lugares de origen a centros sociales de clase media y alta, las características coreográficas se simplifican y se "adecentan". La gran mayoría de la producción de tangos de esta primera etapa es instrumental. Sólo hay algunas excepciones que, en conjunto, no alcanzan a conformar un corpus significativo. En el aspecto compositivo, grandes figuras producen obras que se mantienen vigentes: Ángel Villoldo, Rosendo Mendizábal, Vicente Greco, Agustín Bardi, Eduardo Arolas, son algunas de las más importantes.

1.2 *De 1920 a ca. 1960*. La etapa que comienza en la tercera década del s. XX ha sido llamada Guardia Nueva. Puede decirse que es la más importante de su historia, ya que abarca todo el proceso de consolidación, que se produ-

A mi tío POMPEO N. APPIGNANESI, con verdadero afecto

Tango Milonga Para Piano
P.V. LAMBERTUCCI

Del mismo autor: Carne de Cabaré

Dado por un autor
N. 4 Tercera Edición - 200 BARRIO DEL SUR
Buenos Aires

3 000

PRIMERA EDICIÓN
Lambertucci - 1920 - 1921 - 1922 - 1923 - 1924
Toda la edición de esta obra, registrada, es propiedad

ce en las décadas de 1920 y 1930, y la Época de Oro, que se desarrolla en la de 1940. Se afirman las pautas interpretativas, la estructura formal sólo sufre algunas modificaciones y hay ciertos cambios en el diseño melódico. Surge el cantor solista con acompañamiento de guitarras (eventualmente con orquesta). Se estandariza la "orquesta típica" (violines, bandoneones, piano y contrabajo). Hace su aparición el arreglo, en primera instancia mediante acuerdos verbales previos, y luego, progresivamente, de forma escrita. Se establecen los estilos interpretativos en lo instrumental. En cuanto a la danza, se suaviza y se produce la pérdida de figuras coreográficas. Deja de pertenecer a los suburbios, se funde con las clases populares; la alta burguesía lo adopta como diversión. Se lo encuentra en cafés, cabarets, recreos, cines (como número vivo entre las proyecciones), teatros, salas de baile, casas de familia y clubes. Comienza su industrialización por medio de editoriales de música y revistas, grabaciones, radio, y hacia el final de este período, televisión. A partir de 1920 se organizan además los derechos de autor.

En 1924, con la aparición del sexteto de Julio De Caro, se definen, en el aspecto interpretativo, pautas estilísticas y de ajuste instrumental acordes con el nivel alcanzado por las composiciones. Se establecen las dos modalidades básicas, que continúan en vigencia y que suelen ser denominadas escuela tradicionalista y escuela evolucionista. La primera de ellas pretende seguir, de forma bastante rígida, las pautas de interpretación fijadas por los primeros maestros: claridad melódica, sencillez armónica, una marcación rítmica acentuada y rígida. Sus exponentes más notorios fueron Francisco Canaro y Roberto Firpo, quienes gozaron de una enorme popularidad. A lo largo del tiempo fueron surgiendo nuevas orquestas que se plegaron a esta modalidad, generalmente asociada con la función del tango como danza (tal vez el caso más notorio sea el de la orquesta de

Juan D'Arienzo). Los grandes cambios, el *aggiornamento* del tango, han estado a cargo de la escuela evolucionista. Sus figuras iniciales fueron Osvaldo Fresedo y Julio De Caro. Ambos gozaron de amplia popularidad y estaban relacionados con la danza, si bien De Caro actuaba con más asiduidad en locales a los que sólo se concurría a escuchar.

Paralelamente, comienza a desarrollarse el tango cantado. No es una variante del género, sino que éste, conservando su estructura, incorpora textos con una temática particular, por lo general argumentados, y en lenguaje popular urbano. En la mayoría de los casos son letras escritas específicamente como tangos, para agregar a una música ya compuesta o para su musicalización dentro de los cánones del género. Carlos Gardel, con la grabación de *Mi noche triste*, define no sólo las características de la letra, su temática, sino además el estilo interpretativo. La producción de tangos con letras se incrementó notablemente, y la calidad de sus versos fue en aumento. Muchos autores se convirtieron en verdaderos poetas populares, dedicados casi exclusivamente a esta especialidad (Discépolo, Manzi, Castillo, Expósito, entre tantos). Con la aparición del cine sonoro se abandonó la práctica de la presentación de orquestas en las salas cinematográficas. Esto produjo una gran crisis. Incidió, además, la gran debacle económica del año 1930. Alrededor de 1935, los cronistas hablan de la pérdida de su vitalidad y temen por su futuro. Pero aun en medio de condiciones adversas, se van gestando los cambios estilísticos y las nuevas propuestas que harían eclosión en los años 1940. Por entonces, una clase media abundante y en ascenso se vuelca masivamente sobre el tango, que convoca a multitudes de bailarines en innumerables salas de baile y clubes deportivos, y pasa a ser la danza por excelencia en las fiestas familiares.

Durante el apogeo de la Época de Oro, su crecimiento musical y las realizaciones cada vez más elaboradas de figuras como Salgán, Gobbi, Troilo y Pugliese, cada uno en su estilo, prefiguraron en cierto grado, y sustentan, el gran cambio que va a protagonizar Astor Piazzolla. En 1955, con el derrocamiento del presidente Perón, cambia profundamente la estructura del país en muchos aspectos. En lo cultural, la apertura hacia productos musicales del primer mundo, o promovidos especialmente por Estados Unidos a través de poderosas empresas, interfiere seriamente en el devenir del tango. No es posible afirmar con certeza que el divorcio que se produce a partir de esa época entre este singular género musical y el público, sobre todo el público nuevo, cada vez más acentuado, sea producto exclusivamente de esa política cultural. Tal vez el tango haya dejado un espacio precioso, al estacionarse en estilos repetitivos, letras que remiten a un pasado desconocido por los jóvenes, y orquestaciones y obras cada vez más elaboradas. Ese espacio fue ocupado progresivamente por otras músicas populares, inicialmente foráneas, que lograron en muchos casos afincarse y promover movimientos locales fecundos, como es el caso del rock nacional. De hecho, a partir de la década de 1950 es notoria la pérdida de vitalidad del tango.

1. 3. Desde ca. 1960 hasta nuestros días. El impacto indudable que produce la obra de Piazzolla induce a aceptar la introducción conceptual de un tercer período. En 1958 cuaja uno de sus primeros aportes revolucionarios, el Octeto Buenos Aires, conjunto que incorpora un novedoso y audaz tratamiento musical del género con una combinación instrumental inédita. Entre las novedades, destacan la compleja elaboración armónica, la textura contrapuntística, la ampliación de la estructura formal de las piezas y la incorporación de la

guitarra eléctrica. Paralelamente a ese nuevo tango siguió existiendo la obra y la presencia de las grandes figuras de la década de 1940, pero enmarcadas en la declinación general antes comentada. Piazzolla no hace escuela, en un sentido estricto, pero inevitablemente las nuevas promociones de compositores toman mucho de su estilo. Buena parte de sus procedimientos de interpretación son asimilados de tal forma que constituyen la base del tango contemporáneo. En las décadas siguientes, se baila cada vez menos; se ha convertido en música para escuchar. Las nuevas generaciones ni siquiera acceden al dominio de su coreografía.

La decadencia también ronda al género como expresión vocal, atado a la excelencia de las realizaciones de la década de 1940. Salvo algunas producciones que buscan una empatía con el momento histórico en que fueron realizadas, es nuevamente Piazzolla quien revitaliza este aspecto, con una importante producción de obras hechas en colaboración con el poeta y ensayista Horacio Ferrer. La presencia casi continua de Piazzolla en Europa, la buena recepción de su música, y las actuaciones en París de grandes figuras como Horacio Salgán y Susana Rinaldi, mantuvieron vivo el interés del tango en el resto del mundo. De esta forma, se allanó en parte el camino para que se produjera el formidable éxito del espectáculo "Tango argentino" a partir de 1983, si bien es sintomático que haya presentado sólo un ciclo breve en Argentina, más de una década después. Este hecho revitalizó la demanda de músicos de tango en el mundo y produjo, además, indirectamente, cierto resurgimiento de la actividad en su país de origen. El fenómeno de fusión de diversas músicas populares, tan corriente a partir de la década de 1970, también alcanzó al tango. El primer músico que incurrió en esta vertiente en forma sistemática fue Rodolfo Mederos, incorporando a una base tanguera piazzolliana elementos del jazz y del rock. La posible muerte del tango, tantas veces anunciada, parece estar lejos, si consideramos que ya no es un género definido, sino un gran sustrato que emerge, en forma total en algunas manifestaciones, y en forma parcial en otras. La fusión, la confrontación de músicas y estilos, y el desprejuicio e interés con que se acercan a las raíces tangueras ciertos músicos argentinos, con formación rockera o de otros estilos, podría augurar un promisorio futuro para esa porción de la cultura argentina que tanta participación tiene en la idiosincrasia de una parte del país. Véase TANGO (I). I. ARGENTINA.

2. La música nativista. Dentro de las sociedades urbanas contemporáneas se puede apreciar tres tendencias, según la relación que se establezca entre la creación musical y las expresiones folclóricas. Por un lado se encuentra el tradicionalismo, que se corresponde con la actitud de ciertos grupos que tratan de mantener vivos los elementos culturales del pasado, aunque en un estado de inmovilidad. El nativismo, por su parte, no tiene como objetivo la eternización de la tradición, sino la recreación artística de algunos de sus contenidos a través de nuevas experiencias estéticas, que se producen como resultado de los fenómenos de transculturación. Por último, la negación de la cultura tradicional determina la conformación de una corriente que ignora, voluntaria o inconscientemente, los valores de la cultura rural. El predominio de cada una de estas tres tendencias en el seno de la sociedad depende de un cúmulo de factores socioculturales, históricos e incluso de geopolítica nacional e internacional. Dejando de lado las corrientes negadoras, y de acuerdo con las premisas delineadas en la introducción a este capítulo, son las manifestaciones nativistas las que deben analizarse como música popular urbana.

Ampliando la primera definición, se podría convenir en que el nativismo, también conocido como proyección folclórica o música popular de raíz tradicional o folclórica, es el conjunto de "expresiones de raigambre folclórica, producidas fuera de su ámbito geográfico y cultural, por obra de personas determinadas ... destinadas al público en general, preferentemente urbano" (Cortázar, 1964, págs. 12-13). El desarrollo del nativismo en su vertiente popular es posterior a lo sucedido en el campo académico, ya que hubo escarceos desde la mitad del s. XIX por parte de compositores como Juan Bautista Alberdi, Salustiano Zavalía, Fernando Guzmán o Amancio Alcorta, quienes recrearon algunos géneros folclóricos para el repertorio de salón desde ca. 1890, es decir, antes de la eclosión del nacionalismo criollista.

El desarrollo de la música popular de raíz tradicional no fue uniforme en Argentina, debido a las distintas conformaciones urbanas, a los regionalismos asentados sobre distintas realidades históricas y socioculturales, a los movimientos migratorios internos, a la preeminencia de los tradicionalistas en las grandes ciudades, al desarrollo impetuoso de un género como el tango, que a pesar de haber incorporado elementos gauchescos en su primera etapa es una expresión netamente urbana, o, en el caso de Buenos Aires, a cierto consabido cosmopolitismo que la hace mirar hacia Europa, dando la espalda al resto del país. Con todo, la corriente nativista adquirió un carácter masivo y nacional entre 1955 y 1975, debido a una serie de hechos confluyentes: el proceso de industrialización y el consiguiente cambio demográfico suscitado en las grandes ciudades desde 1940 por la gran inmigración rural; las nuevas tendencias de ciertos círculos de intelectuales de militancia activa, con un nuevo gran predicamento en pos de un nacionalismo popular (Arturo Jauretche, Raúl Scalabrini Ortiz, Juan José Hernández Arregui), que surgieron durante la llamada "década infame" que se instauró tras el derrocamiento del Gobierno de Yrigoyen (1930); la política oficial del Gobierno peronista (1946-55) en favor de un nacionalismo cultural; la superación por parte de las capas medias urbanas del desprecio por las culturas provincianas y la consecuente incorporación de éstas en un proceso de apropiación; la permanente tarea de difusión de los tradicionalistas, sobre todo de Andrés Chazarreta; la labor de los recopiladores de la literatura, la música y el arte folclóricos en estudios de divulgación o de carácter científico; el acercamiento a lo popular de nuevos músicos con formación académica, y el estancamiento en la evolución del tango hacia 1960 y su paulatino alejamiento del gusto masivo con el surgimiento de la corriente vanguardista. Dada la conformación macrocefálica de Argentina, que concentra casi la mitad de su población y la mayoría de los resortes económicos y políticos en la capital federal y en el área urbana bonaerense, el nativismo como fenómeno nacional no se produjo hasta que accedió a Buenos Aires y de ahí se irradió hacia todo el país, hecho que comenzó a ocurrir hacia el final de la década de 1950. Con todo, el movimiento comenzó a gestarse en el interior argentino desde los años treinta con la renovación de los repertorios regionales. Entre los primeros nativistas, comúnmente llamados folcloristas, cabe recordar a Antonio Tormo, Patrocinio Díaz, Martha de los Ríos, Margarita Palacios, Manuel Acosta Villafañe, Hilario Cuadros, Osvaldo Sosa Cordero, Julio Argentino Jerez y Edmundo Zaldívar (hijo), todos ellos provincianos. En los años cincuenta aparecen los primeros intérpretes "folclóricos" en Buenos Aires: el bonaerense Atahualpa Yupanqui, con su profundo mensaje poético y un repertorio musical que resumía casi todo el cancionero criollo conocido tras innumerables viajes por todo el

territorio argentino; los hermanos Ábalos, de Santiago del Estero, y los salteños que conquistaron Buenos Aires: Los Chalchaleros, Los Fronterizos y Eduardo Falú.

La confluencia de los factores enumerados hace eclosión en 1960 y se produce lo que se conoció como el "boom del folclore", que algunos hacen concluir hacia 1965 y otros extienden hasta 1970. Durante estos años fue inmensa la producción de zambas, chacareras, cuecas, bailecitos, huaynos, vidalás, entre otras muchas reformulaciones de géneros rurales tradicionales, divulgados por centenares de conjuntos o solistas vocales. Los medios de difusión y las compañías discográficas propagaron esta gigantesca onda, al mismo tiempo que surgieron festivales folclóricos nacionales en varias provincias. La moda fue el folclore, que desplazó al tango y relegó a un segundo plano hasta bien entrada la década a la música de la "nueva ola", a los Beatles y a la cumbia colombiana. La creación musical de este período tuvo claros y oscuros: las logradas composiciones de Yupanqui, Ramón Ayala, Gustavo Leguizamón, Ariel Ramírez o Carlos Guastavino, la nueva poética de Jaime Dávalos, Hamlet Lima Quintana o Manuel Castilla, conjuntos de gran expresividad como Los Fronterizos o Los Huanca Hua, solistas de valía como Mercedes Sosa, Jorge Cafrune, Carlos Di Fulvio o Jaime Torres, los conjuntos coreográficos de Santiago Ayala y Norma Viola, y por otro lado, experiencias de neto corte comercial como las de Rodolfo Zapata, Eduardo Rodrigo, Hernán Figueroa Reyes, Antonio Cambaré o Aldo Monges.

Los cambios socio-políticos surgidos hacia 1974, más el agotamiento de fórmulas que en muchos casos se mantenían inalteradas desde una década atrás, venían marcando un paulatino descenso en la calidad de la producción nativista. Durante el Gobierno de María Estela Martínez de Perón (1974-76) y la dictadura militar que le sucedió (1976-83), se persiguió cruelmente a varios de los más notorios cantantes populares, se censuró celosamente la difusión de sus obras y, desde el Gobierno, veladamente, se extendió un manto de silencio sobre la música popular de raíz tradicional, que había albergado en su seno a lo más combativo del canto testimonial. En los años ochenta, dentro del nativismo aparecieron nuevos creadores como Teresa Parodi, Antonio Tarragó Ros, Raúl Carnota o Peteco Carabajal, pero aún no ha llegado a los niveles de desarrollo y masividad del rock argentino, que tuvo su gran despegue, precisamente, mientras ocurría la declinación del nativismo.

3. *El rock nacional.* A mediados de la década de 1960 y a la zaga del movimiento internacional generado por los Beatles, comenzó a desarrollarse en Argentina un movimiento socio-musical que se conoce como rock nacional. Sus manifestaciones exceden ampliamente el marco de la música joven en Argentina y sus reflejos pueden encontrarse en Chile, Bolivia, Perú, Venezuela, México, Paraguay, Ecuador y España. El rock nacional es, musicalmente hablando, algo más que rock and roll. Aunque pueda parecer redundante, este rock ha sido desde su origen, y lo sigue siendo, música de fusión, y ha establecido a través de su desarrollo distintas relaciones con géneros como el blues, el pop, el rock sinfónico, el punk, el jazz, el jazz-rock, la música country norteamericana, la música folk norteamericana, el heavy metal, la new wave, el reggae, el ska, el rockabilly, la música académica, la de protesta, la bossa nova, la samba, el tango, la música folclórica argentina y latinoamericana y, por supuesto, el rock and roll. Cada uno de estos géneros tiene sus especificaciones técnicas diferenciables, cosa que no ocurre con el rock. De allí que, muchas veces, la inclusión o no que hacen periodistas y público de una

canción o de una pieza musical bajo el rótulo de rock nacional dependa mucho más de cuestiones interpretativas o sociales que de los resultados estrictamente musicales. Puede decirse, hablando muy genéricamente, que el rock nacional se asocia con una cierta estructura formal, generalmente la canción, con instrumentos eléctricos y electrónicos, con un ritmo fundamentalmente binario. Siempre en términos generales, también hay elementos sociales que aparecen reiterados: una determinada manera de vestirse y de arreglarse, drogas, los conciertos multitudinarios y una relación conflictiva con las distintas manifestaciones del poder. Pero, naturalmente, no todo esto sucede necesariamente ni al mismo tiempo en todos los casos, ni son estos parámetros exclusivos del rock nacional. Habría, por ejemplo, serías dificultades para incluir dentro del movimiento a un compositor y cantante como León Gieco, considerado por sus seguidores como un representante del género, cuando interpreta una chacarera o un chamamé, acompañado por músicos que se visten a la usanza rockera y que utilizan guitarras, teclados electrónicos y batería, pero también armónica, bandoneón y violín, y cuando tiene como invitada a Mercedes Sosa, una clara exponente del repertorio nativista. De igual manera ocurre con Luis Alberto Spinetta y Fito Páez, también dos reconocidos músicos de rock, cuando interpretan el tango *Grisel* de Mariano Mores a una velocidad muy distinta de la del original, con instrumentos electrónicos y haciendo pasar sus voces por máquinas distorsionantes. Del mismo modo que no se podría caracterizar como un hecho rockero a Mercedes Sosa cuando canta *Yo vengo a ofrecer mi corazón*, canción de Fito Páez. De estos ejemplos, que no son excepciones sino casi la regla de la diversidad, puede desprenderse que el concepto de rock nacional sirve en Argentina, en principio, para denominar un movimiento que excede con creces lo estrictamente sonoro. En otra época se utilizó la denominación "música progresiva" para diferenciarla de la "música comercial", pero después se generalizó el concepto de rock nacional. Pretender una exposición detallada de las características generales que engloban al rock nacional choca con la dificultad de que ni siquiera los propios cultores —músicos, público y prensa especializada— logran ponerse de acuerdo, discusión que a estas alturas ha perdido la significación de otros tiempos.

A continuación se enumeran simplemente los momentos salientes y los artistas más significativos, siguiendo un orden periódico elaborado por el periodista Miguel Grinberg (1977) y continuado por Vila (1985) y Berti (1989).

3. 1. *Antecedentes.* Generado en Estados Unidos y con un importante desarrollo en Inglaterra en las décadas de 1950 y 1960, los ecos de esta música llegaron rápidamente a Argentina acompañando al también significativo desarrollo de los medios de comunicación masiva. Siguiendo los modelos de Elvis Presley o Bill Haley aparecieron, a mediados de 1960, los primeros grupos argentinos que cantaban aquellas canciones, y posteriormente sus propias composiciones con letras en español o versiones traducidas de las de aquellos autores. El público era fundamentalmente joven. Entre los pioneros del movimiento se cuentan Palito Ortega, integrante del Club del Clan; Sandro y los de Fuego, Eddie Pequenino y otros. Las características musicales de estas primeras canciones eran: melodías sencillas; letras con temática fundamentalmente amorosa y poco elaboradas poéticamente; una marcada despreocupación por la relación música-letra con sobreabundancia de estribillos del tipo "aaa", "lalala" o "ieieie" y armonías también sencillas con predominio de los grados I, IV y V. Su difusión fue intensamente apoyada por las compañías grabadoras y la televisión, que sacaron provecho de la pérdida de popularidad del tango,

a mediados de 1950, por razones puramente políticas, y explotaron el nuevo producto despreocupándose de sus aspectos cualitativos.

3. 2. *Primer período, 1965-1970.* Hacia 1965, un grupo de jóvenes que recibían con fuerza los movimientos de cambio llegados desde el exterior, comenzaron a reunirse alrededor de la música de los Beatles y los Rolling Stones. Entre ellos, conocidos genéricamente como pioneros, podemos citar a Moris, Tanguito y los grupos Manal, Los Gatos (con el santafesino Litto Nebbia como líder) y Almendra (sobre la base de composiciones del porteño Luis Alberto Spinetta). Volcados a la temática amorosa o a la denuncia de aquello que los diferenciaba de los adultos de entonces, todos manifestaron una gran preocupación por las letras. Las melodías siguieron siendo sencillas, de estructura estrófica y con armonías que no escapaban, en general, de los grados fundamentales.

3. 3. *Segundo período, 1970-1975.* Los tres principales grupos del primer período se separaron y surgieron nuevos conjuntos y solistas con diferentes características y mensajes. Entre ellos podemos mencionar a Arco Iris, que incluyó el saxofón y la flauta en la instrumentación; Aquelarre, Pappo's Blues, Invisible (cuyo líder era el citado Spinetta) y Pedro y Pablo, el mejor ejemplo de la canción de protesta o comprometida. Quizá, y si tomamos en cuenta la cantidad de público que movilizó y su significación posterior, deberíamos calificar al dúo Sui Generis como el grupo más importante del período. Charly García, principal compositor y autor del dúo, manifestó mayor interés por la armonía, cuyo tratamiento fue complicando. Asimismo, logró en principio una perfecta relación música-letra, que habría de abandonar en el último disco a favor de la música, tornando poco comprensibles los textos y rompiendo a veces la secuencia estrófica.

3. 4. *Tercer período, 1975-1981.* Una vez consolidado como movimiento, el rock comenzó a experimentar en busca de nuevos caminos. Un ejemplo es el grupo Alas, que incluyó en algunas de sus formaciones el bandoneón, instrumento reservado antes para el tango y el folclore. Acompañando un proceso internacional, las instrumentaciones y las armonías se hicieron más complejas. Serú Girán fue uno de los conjuntos más importantes del período. Estaba integrado por algunos de los miembros de un conjunto anterior llamado La Máquina de Hacer Pájaros, cuyo líder fue también Charly García, y se volcó más hacia los efectos sonoros y los instrumentos electrónicos que hacia las letras, que perdieron su fuerza y su sentido. Con Serú Girán, en cambio, García vuelve a la idea original de Sui Generis: los textos, referidos muchas veces a cuestiones sociales, recobran su importancia y la música refuerza su significado. Los instrumentos electrónicos, asimismo, superan su etapa experimental. Cuestiones económicas y políticas durante la primera parte de la dictadura militar de Videla-Viola hicieron que muchos productores prefirieran traer artistas del exterior que apoyar proyectos nacionales. Ello, y la represión policial ejercida sobre las reuniones juveniles, no permitieron un desarrollo importante del rock durante este período. A los grupos mencionados habría que agregar Crucis y Los Desconocidos de Siempre.

3. 5. *Cuarto período, desde 1982.* A raíz de la guerra de las Malvinas contra el Reino Unido en mayo de 1982, la dictadura militar prohibió la difusión en radio y televisión de canciones en inglés. El interés de los difusores y de las compañías grabadoras se volcó, entonces, hacia la música con letra en castellano. Así volvieron a aparecer artistas que habían estado censurados unos años antes, como Mercedes Sosa, y el rock nacional tuvo su momento de auge. Se afirmaron

nombres importantes como los de Charly García, Litto Nebbia, León Gieco y Luis Alberto Spinetta. Aparecieron nuevos autores e intérpretes, como Fito Páez, Juan Carlos Baglietto y Adrián Abonizio, muchos de los cuales se volcaron hacia terrenos más cercanos al tango o al folclore. Otros grupos surgidos en este período, en cambio, como Soda Stéreo, Los Enanitos Verdes, Los Twist, Viuda e Hijas de Roque Enrol, Los Fabulosos Cadillacs, Virus, o más recientemente Los Pericos y la Zimbabwe Reggae Band, se acoplaron más a modelos llegados de fuera, sobre la base del pop, el reggae, el ska, la techno-music, etc. El desarrollo posterior de Soda Stéreo y su merecido reconocimiento en el exterior, permiten desprenderlo de este grupo gracias a su profesionalidad y capacidad de crear un estilo indudablemente propio.

Si bien durante varios períodos de su historia el movimiento del rock nacional ha centrado su actividad alrededor del trabajo de los conjuntos, rescatando un espíritu comunitario que ha sido exhibido como una de sus banderas, han sido los nombres propios de los más destacados solistas e intérpretes los que marcaron los rumbos. Algunos, como por ejemplo Nebbia, han perdido con el paso del tiempo su significación inicial. Lo que no implica, sin embargo, que hayan dejado de trabajar con distintas formaciones de músicos o de presentar composiciones valiosas. Distinto es el caso de Charly García, quien desde su aparición pública con el dúo Sui Generis (junto a Nito Mestre), ha permanecido en un puesto de liderazgo. Después ese lugar ha sido compartido con el rosarino Fito Páez y con el porteño Gustavo Cerati, responsable de la composición de casi todos los temas del trío Soda Stéreo.

4. *El jazz.* Desde la década de 1920 ha gozado de gran prestigio, como alternativa popular para los gustos musicales de las clases media y alta. De hecho, la aparición de las "orquestas características" determinó un cierto desplazamiento de los conjuntos de jazz, al captar buena parte de su público de clase media, pero aun así, las jazz bands mantuvieron una posición destacada en la música popular. Las décadas de 1930 y 1940 produjeron numerosos conjuntos dedicados a reproducir los estilos básicos del jazz norteamericano, nutriéndose del repertorio consagrado de foxtrots y baladas, las más de las veces con el agregado de otros géneros bailables, como pasodobles, para cubrir las exigencias de los bailarines. También por esa época se formaron conjuntos dedicados a un jazz más purista, que contaron en muchas ocasiones con el concurso de músicos norteamericanos de paso por Buenos Aires. Con la declinación de los bailes masivos a mediados de la década de 1950 se produjo la progresiva desaparición de las orquestas dedicadas a la danza, y entonces la actividad jazzística se focalizó más en grupos que actuaban en clubes, bares y teatros para un público aficionado que concurría a escuchar las diversas corrientes modernas. Cada una de ellas tuvo sus émulos vernáculos sin que se intentara la realización de un jazz que incorporara elementos locales. Así se formaron personalidades con características muy particulares, como Oscar Alemán, Hernán Oliva y Enrique Villegas, pero, cada uno en su estilo, continuaron haciendo jazz de acuerdo con las pautas básicas. Sólo en los años setenta "Gato" Barbieri intenta con éxito un lenguaje personal a partir de raíces culturales latinoamericanas. En las últimas décadas del siglo, además de un selecto grupo de músicos que continúa en una línea purista, las nuevas promociones emplean su técnica improvisatoria y sus recursos armónicos para sustentar un jazz con elementos del folclore y del tango.

5. *Las orquestas características.* Con ese nombre se designa en Argentina a un tipo de conjunto musical con repertorio internacional destinado al baile. El empleo de la denomina-

ción "característica" se debe a Feliciano Brunelli, director del conjunto de mayor éxito entre los de este tipo. Es el primero que surge e impone el perfil que tendrán los demás. Tal denominación aparece por primera vez en las etiquetas de los discos Victor impresos en 1936. En su origen intentaba denotar el tipo de repertorio del conjunto, constituido por música de carácter o "característica" ligera, principalmente pasodobles, foxtrots, one steps, vales, polkas, tarantelas, mazurkas y rancheras. Este eclecticismo atendía a las necesidades de una gran cantidad de público, tanto nativo como inmigrante, en especial español e italiano, y eran, en general, danzas de moda. La vigencia de estos conjuntos se extiende aproximadamente desde 1935 hasta 1960. El período de mayor popularidad es el de la década de 1940 y principios de la de 1950, es decir, que su auge fue en gran medida paralelo al del tango como géneroailable a nivel masivo. En los bailes de esa época, sobre todo en aquellos multitudinarios que se organizaban para los carnavales, era infaltable la presencia simultánea, o sucesiva, según la cantidad de pistas de baile, de tres agrupaciones: orquesta típica, orquesta característica y orquesta de jazz. La formación de la orquesta característica era variable y nunca llegó a estandarizarse, pero casi siempre incluía el acordeón como instrumento solista y preponderante, piano, cuerdas, flauta, clarinete, saxos, trompeta y trombón. Podía incluir también guitarra o arpa y batería. La vigencia de su repertorio se prolongó en conjuntos como el Cuarteto Leo, de extendida actuación en el interior del país, antecedente del fenómeno del cuarteto, con epicentro en la provincia de Córdoba. Las principales orquestas de este tipo fueron las de Feliciano Brunelli, la Orquesta Continental (de Alcides Fertoni y Rafael del Giudice), la de Juan Carlos Barbará, la de Carlos De Palma, Los Cuatro Acordeones y la Orquesta Los Ángeles, de Reggiani.

6. *El bolero.* Salvando las particularidades interpretativas, el bolero en Argentina no tiene diferencias significativas con el referente cubano que sirvió y sirve como modelo del género. Su desarrollo comenzó en la década de 1940, con nombres como los de Fernando Torres, Feliciano Brunelli, Los Lecuona Cuban Boys, Gregorio Barrios, Leo Martini, Gustavo Salinas, Mario Clavell y Elena de Torres, que interpretaban las canciones clásicas o producían sus propias composiciones siguiendo el esquema tradicional. Hacia la década de 1960, y en relación casi simultánea con la decadencia del tango como danza, el bolero perdió parte de su importancia. Desde entonces, muchos de sus cultores, compositores y cantantes, incluyeron en sus repertorios canciones que recuerdan la temática amorosa y el esquema rítmico básico del bolero cubano, pero han modificado su modo de acompañamiento, sus esquemas armónicos, su orquestación tradicional, etc. Esta variante del género, que en Argentina se conoce como canción romántica o canción melódica, ha tenido como representantes destacados, entre otros, a María Marta Serra Lima, Estela Raval, Rosamel Araya, Roberto Yanés, Marti Cosens, Horacio Molina y Daniel Riobos.

7. *La cumbia.* Su ingreso y aceptación masiva como danza se produce en la década de 1960 con el Cuarteto Imperial, conjunto de origen colombiano pero con larga permanencia en Argentina y una copiosa discografía editada por CBS. El conjunto local que inicialmente logra mayor éxito y calidad en el género es Los Wawancó, que graba para el sello Odeón. En un primer momento, todas las capas sociales manifestaron su gusto por esta danza; luego, paulatinamente, su práctica fue descartada por las clases media y alta. A raíz de su difusión por los medios masivos, la dispersión de la cumbia

como danza se extendió a todo el país. Aparecieron epígonos en algunas ciudades importantes del interior, que surgieron espontáneamente y luego fueron absorbidos por las compañías discográficas, como el Quinteto Imperial, de Santiago del Estero. En la década de 1980 se produjo un fenómeno de fusión entre el chamamé, danza folclórica de la zona del litoral, que gozaba de una extensa difusión por todo el país, y la cumbia. Su resultado, el "chamamé tropical", también tiene una fuerte presencia discográfica. Surgió espontáneamente y no por influjo de las compañías discográficas que a posteriori aprovecharon su enorme potencial de ventas, impulsando la formación de nuevas agrupaciones. Conjuntos como Los Caú integran fundamentalmente su repertorio con chamamés conocidos, pero interpretados en ritmo de cumbia, o bien con composiciones expresamente dedicadas a esta particular simbiosis. Después se han desarrollado otras fusiones similares, esta vez con el huayno y la chacarera, en el norte del país. La cumbia se hace presente con mayor intensidad en las grandes urbes y sus alrededores, y su gran aceptación se da fundamentalmente entre la gran masa migratoria interna (del campo a la ciudad, de la urbe provinciana a la gran capital), para la que se constituyó en su expresión bailable de adopción. En las fiestas y reuniones del interior del país, suele coexistir con las danzas criollas tradicionales. A partir de mediados de 1980, la cumbia comparte las preferencias de su público con otro ritmo de carácter tropical: el de los cuartetos cordobeses.

8. *El cuarteto y la bailanta*. A partir del interior de la provincia de Córdoba se ha desarrollado un género musical destinado fundamentalmente al baile que se conoce con el nombre de cuarteto, denominación que sirve tanto para el género musical propiamente dicho como para el conjunto que lo interpreta. Un género muy emparentado se desarrolló, por su parte, en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores. Conocido con el nombre globalizador de "música de bailanta", o sencillamente bailanta, y que en otra época se llamó música tropical, sirve también, casi con exclusividad, para animar el baile, y resulta de la mezcla, según las particularidades de cada caso, de algunos géneros folclóricos latinoamericanos como la cumbia, el huayno, la polka o el chamamé, con elementos tímbricos más cercanos a los modelos internacionales. La identificación con los sectores populares de menor poder adquisitivo y la ingenuidad y simpleza de estas dos expresiones les ha valido, tanto a bailareros como a cuarteros, un fuerte rechazo por parte de los sectores ilustrados, más pudientes. Pese a que muchos artistas, como Sebastián, Carlos Jiménez o Riki Maravilla, han obtenido el reconocimiento y la difusión internacional, esos sectores siguen descalificando este tipo de expresión con el apelativo de "música comercial". Véase BAILANTA; CUARTETO, MÚSICA DE.

9. *La música para niños*. Hasta comienzos de la década de 1960 no puede hablarse de un repertorio de música popular urbana dedicado exclusivamente a los niños o expresado por éstos. No se incluyen en esta conceptualización, por supuesto, las canciones de cuna y las rondas infantiles de origen europeo, que han seguido, como en toda América Latina, el mecanismo tradicional de transmisión y conservación. Por esa época, la compositora y cantante María Elena Walsh comenzó a desarrollar un estilo particular de canciones, inspiradas muchas veces en el repertorio folclórico argentino y latinoamericano. Walsh abrió un camino seguido por muchos autores e intérpretes como Pipo Pescador, María Teresa Corral, el Cuarteto Zupay, Julia Zenko, Liliana y Lito Vitale, Verónica Condomí y otros,

quienes han compuesto sus propios temas a partir del modelo de Walsh o realizado sus versiones de las composiciones de la autora.

En una línea creativa distinta puede ubicarse el trabajo del conjunto Pro Música de Rosario, que dirige Cristian Hernández Largaña, y en otra la emprendida por la educadora Judith Akoschky. En su serie de discos *Ruidos y ruiditos*, elaborados a partir del propio trabajo docente y, en muchos casos, con la participación de niños en las grabaciones, ha experimentado con los timbres sonoros y la posibilidad de obtenerlos con instrumentos caseros. Autora de la mayoría de los temas grabados, expresiones que tienen casi exclusivamente un sentido didáctico, Akoschky no presenta sus obras en conciertos o espectáculos públicos, salvo con fines educativos.

IV. LA INVESTIGACIÓN MUSICAL. Las actividades de investigación musical, ya sea de música tradicional o de música académica, encuentran sus antecedentes en las últimas décadas del s. XIX, en la labor de estudiosos pioneros tales como Ventura Lynch y Mariano Bosch. No obstante, el iniciador de los estudios científicos en musicología ha sido Carlos Vega. A partir de sus actividades como investigador en el Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia en Buenos Aires, y fundamentalmente merced a sus esfuerzos, fue creada en 1931, en dicho museo, una sección de musicología indígena, punto de partida del actual Instituto Nacional de Musicología (INM). Allí desarrolló sus investigaciones y, a partir de 1940, formó a numerosos estudiantes del país y de Latinoamérica, tales como Isabel Aretz, Lauro Ayestarán, Julia Elena Fortún, Luis Felipe Ramón y Rivera y Mario García Acevedo, entre otros. Alrededor de esta institución ha girado la casi totalidad de los estudios etnomusicológicos de Argentina. Durante sus treinta primeros años, los trabajos estuvieron orientados hacia la música criolla, a través de la labor de Vega y Aretz. Posteriormente, se han dedicado con mayor o menor énfasis a esta área —ya sea en el marco del INM o fuera de él— Héctor Goyena, Ana María Locatelli de Pégamo, María Teresa Melfi, Ercilia Moreno Chá, Rubén Pérez Bugallo y Yolanda M. Velo.

En la década de 1960 se inició el estudio sistemático de la música aborigen de Argentina y de otros países del cono sur, a partir de la labor de Jorge Novati desde 1965 y de Irma Ruiz desde 1966. Fallecido Novati en 1980, dichos estudios han sido realizados fundamentalmente por Irma Ruiz, jefa de la división científico-técnica del INM desde 1981 y directora de 1983 a 1985 y de 1993 a 1997. Han intervenido además en el área Pégamo, durante un breve lapso, y posteriormente en Bugallo. Diversas publicaciones del INM dan cuenta de parte de la tarea desarrollada en la investigación de la música de tradición oral, muchas de las cuales se mencionan en la bibliografía.

Los estudios científicos sobre música popular urbana tienen como punto de partida el año 1972, cuando se formara, también en el INM, un equipo para el estudio del tango rioplatense, que fuera integrado por Jorge Novati (director), Néstor Ceñal, Inés Cuello e Irma Ruiz. Los resultados de la primera etapa de ese trabajo, finalizada en 1975, fueron publicados por la institución en 1980 en la *Antología del tango rioplatense*, volumen I.

Los estudios sistemáticos sobre organología musical, después de la labor pionera de Vega, fueron impulsados por Raquel Cassinelli de Arias y continúan con la labor de Velo y Carlos Rausa, más los aportes de los etnomusicólogos en actividad.

A diferencia de los estudios sobre las músicas de tradición oral y popular urbana, que encontraron figuras orientadoras y un marco institucional que fomentó e impulsó, con mayor o menor éxito, la formación de grupos de trabajo, las investigaciones en el área de la musicología histórica han estado marcadas por el individualismo, dependiendo de los intereses particulares de cada investigador. Los primeros trabajos sobre músicos argentinos académicos se deben a José André, que publicó en la revista *Música* (1906-07) una serie de biografías de autores argentinos. Por su carácter pionero debe destacarse asimismo la obra de Mariano G. Bosch, quien en 1905 editara su *Historia de la ópera en Buenos Aires*, que sigue siendo obra de consulta.

En el área de la música colonial, los primeros estudios fueron realizados en Córdoba por el historiador jesuita Pedro Grenón y en Mendoza por el musicólogo Francisco C. Lange. Destaca la importante tarea de recopilación de datos en archivos realizada por el historiador jesuita Guillermo Furlong. A partir de la tarea docente de Lauro Ayestarán, se orientaron hacia este campo Carmen García Muñoz y Waldemar Axel Roldán, pero debido a la carencia de fondos musicales de la época colonial en Argentina únicamente publicaron catálogos de fondos latinoamericanos y transcripciones. García Muñoz además ha realizado su tesis doctoral en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina sobre la obra del compositor peruano Juan de Araujo. Merece mencionarse también el aporte realizado en la especialidad por el musicólogo cordobés Bernardo Illari.

La recopilación de datos, aspecto básico de la etapa heurística de la investigación histórica, ha sido abordada de forma sistemática por Rodolfo Barbacci, Juan Pedro Franze, F. C. Lange, G. Furlong y C. García Muñoz, entre otros. En 1961, Vicente Gesualdo publicó su *Historia de la música en Argentina*, obra desigual que, a pesar de su cuestionable rigor metodológico, es de consulta inevitable y ha sido el punto de partida de numerosos estudios posteriores. Del mismo año es el trabajo de Mario García Acevedo *La música argentina durante el período de la Organización Nacional*, que se continúa en *La música argentina contemporánea*, de 1963, amplia y cuidada exposición de información fáctica que muestra la indudable erudición de su autor. Gran parte de la producción musicológica y musicográfica argentina se ha volcado hacia la biografía o el estudio de la obra y la trayectoria de alguna figura señera. En este campo han realizado aportes Rodolfo Arizaga, Carlota Boero de Izeta, Guillermo Gallardo, Roberto García Morillo, Carmen García Muñoz, Juan Francisco Giacobbe, Jorge Oscar Pickenhayn, Pola Suárez Urtubey y Carlos Suffern. Arizaga ha elaborado asimismo una obra de alcances restringidos que fue editada por el Fondo Nacional de las Artes en 1971, con el título de *Enciclopedia de la música argentina*. En 1982, la Academia Nacional de Bellas Artes comenzó la publicación de un ambicioso trabajo, la *Historia general del arte en la Argentina*, en el que han colaborado en la parte musical María Emilia Vignati, C. García Muñoz, F. C. Lange, J. F. Giacobbe, Juan Andrés Sala, Alberto E. Giménez y P. Suárez Urtubey. Esta última ha realizado además un amplio trabajo de investigación titulado *Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis*, que le valiera, en 1972, el grado de doctora en Musicología en la Universidad Católica Argentina. En la década de 1980, el Instituto Nacional de Musicología publicó tres libros sobre diversos aspectos de la historia de la música argentina, debidos a Juan M. Veniard. En épocas posteriores han realizado estudios sobre el pasado musical argentino Ana María Mondolo, Silvina Mansilla y Melanie Plesch. En el área de la

música europea han destacado por sus trabajos Clara Cortázar y Gerardo V. Huseby en Buenos Aires, y Héctor Rubio y Leonardo Waisman en Córdoba.

El Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas, ente oficial que sostiene gran parte de la investigación científica argentina, comenzó a apoyar la investigación musical en 1967, en el campo de la etnomusicología, y desde 1970 en el de la musicología histórica, otorgando becas y subsidios e incorporando investigadores en forma permanente. Además del Instituto Nacional de Musicología, existe desde abril de 1966 el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega de la Universidad Católica Argentina, creado por voluntad testamentaria de Carlos Vega, institución que desde 1977 edita anualmente la revista que lleva su nombre. En 1984, durante la gestión de Irma Ruiz como directora del Instituto Nacional de Musicología, tuvo lugar, por primera vez en el país, una reunión científica sobre la materia, las Jornadas Argentinas de Musicología, que se han seguido realizando periódicamente desde entonces. En 1985 se constituyó la Asociación Argentina de Musicología, entidad que desde 1987 convoca una reunión científica anual. Desde 1990, ambas instituciones han aunado esfuerzos para llevar a cabo sus congresos en forma conjunta.

Véase AVELLANEDA; BUENOS AIRES; CÓRDOBA; LA PLATA; MENDOZA (I); SAN JUAN (I); SANTA FE; TUCUMÁN.

BIBLIOGRAFÍA: I. 1. IMEFA; J. B. Ambrosetti: "Los indios caingú del Alto Paraná (Misiones)", *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, XV, 1894, 661-744; R. Lehmann-Nitsche: "Patagonische Gesänge und Musikbogen", *Anthropos*, III, 1908, 916-40; E. Fischer: "Patagonische Musik", *Anthropos*, III, 1908, 941-51; I. D. Strelnikov: "Les Kaa-íwúá du Paraguay", *Atti del XXII Congresso Internazionale degli Americanisti*, II, 1928, 333-66; F. Müller: "Beiträge zur Ethnographie der Guaraní-Indianer im östlichen Waldegebiet von Paraguay", *Anthropos*, XXIX, 1934, 177-208, 441-60, 696-702 y XXX, 1935, 151-64, 433-50, 767-83; E. von Hornbostel: "Fuegian Songs", *American Anthropologist*, XXXVIII, 3, 1936, 357-67; —: "The Music of the Fuegians", *Ethnos*, XIII (3-4), 1948, 61-102; J. Novati: "Las expresiones musicales de los selk'nam", *Runa*, XII, 1969-70, 393-406; C. E. Robertson-DeCarbo: "Tayil as Category and Communication among the Argentine Mapuche: A Methodological Suggestion", *Yearbook of the International Folk Music Council*, VIII, 1976, 35-52; —: "Lukutún: Text and Context in Mapuche Rogations", *Latin American Indian Literatures*, I (2), 1977, 67-78; R. Pérez Bugallo: "Estudio etnomusicológico de los chiriguano-chañé de la Argentina. Primera parte: organología", *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, IX, 1979-82, 221-68; C. E. Robertson: "Pulling the Ancestors: Performance Practice and Praxis in Mapuche Ordering", *Ethnomusicology*, XXIII, 1979, 395-416; E. S. Miller: *Los tobas argentinos. Armonía y disonancia en una sociedad*, México, Siglo XXI, 1979; M. Gusinde: *Los indios de Tierra del Fuego, I: los selk'nam*, Buenos Aires, CAEA, 1982 (1ª ed. Viena, 1931); I. Ruiz: "Aproximación a la relación canto-poder en el contexto de los procesos iniciáticos de las culturas indígenas del Chaco central", *Scripta Ethnológica*, V (2), 1978-79, 157-69; —: "La ceremonia ñemongará de los mbyá de la provincia de Misiones", *Temas de etnomusicología*, I, 1984, 45-102; I. Ruiz, col., M. Mendizábal: "Etnomusicología", *Evolución de las ciencias en la República Argentina*, X, Antropología, 1985, 179-210; I. Ruiz: "Los instrumentos musicales de los indígenas del Chaco central", *RICV*, VI, 1985, 35-78; A. Chapman: *Los selk'nam. La vida de los onas*, Buenos Aires, Emecé, 1986; I. Ruiz, G. V. Huseby: "Pervivencia del rabel europeo entre los mbyá de Misiones (Argentina)", *Temas de etnomusicología*, II, 1986, 67-97; M. Gusinde: *Los indios de Tierra del Fuego, II: los yámana*, Buenos Aires, CAEA, 1986 (1ª ed. Viena, 1937); I. Ruiz: "Acercar de la sustitución de un idiófono indígena por un cordófono europeo: los mbaraká de los mbyá-guaraní", *Revista Argentina de Musicología*, I, Córdoba, 1996, 81-92.

2. ACFA; DPA; FAA; FMA; IAC; IMEFA; PMP; TA; B. Jacovella: "Las regiones folklóricas argentinas", *Folklore argentino*, Buenos Aires, Nova, 1959; C. Vega: *Las canciones folklóricas de la Argentina*, Buenos Aires, INM, 1965; F. Assunção: *La chamarrita y el caranguillo*, Paraná, Dirección de Cultura de Entre Ríos, 1970; I. Aretz: *Música tradicional de La Rioja*, Caracas, INIDEF, 1978; R. Pérez Bugallo: *Folklore musical de Salta*, Buenos Aires, FECIC, 1988; E. Cámara de Landa: "Principios morfológicos detectables en el repertorio musical del erkencho en la Argentina", *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la AAM*, Buenos Aires, INM, 1995, 48-64.

II. I. HGAA; HMA; A. Rosa: *Estudios numismáticos. Aclamación de los monarcas católicos en el Nuevo Mundo*, Buenos Aires, M. Biedma, 1895; N. del Techo: *Historia de la provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús*, 5

vois., Madrid, A. de Uribe y Cia., 1897; J. Torre Revello: "Un pleito sobre bailes entre el Cabildo y el Obispo de Buenos Aires (1746-1757)", *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, V, 30, Buenos Aires, 1926, 174-304; *Cartas anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán de la Compañía de Jesús (1609-37)*, 2 vols., Buenos Aires, Universidad Nacional, 1927-29; R. de Lafuente Machaín: *Conquistadores del Río de la Plata*, Buenos Aires, S. de Amorruente e Hijos, 1937; "Asiento de la gente y pasajeros que fueron en la armada que llevó al Río de la Plata su gobernador", *Revista de la Biblioteca Nacional*, 21, Buenos Aires, 1942, 177-207; F. Paucke: *Hacia allí y para acá (una estadía entre los indios mocobíes, 1749-1767)*, Tucumán/Buenos Aires, UNT e Institución Cultural Argentino-Germánica, 1942; M. Beruti: "Memorias curiosas o diario", *Revista de la Biblioteca Nacional*, 22 a 37, Buenos Aires, 1942-43; F. C. Actis: *Actas y documentos del Cabildo eclesiástico de Buenos Aires*, Buenos Aires, Junta de Historia Eclesiástica Argentina, 1943; J. Torre Revello: *Crónicas del Buenos Aires colonial*, Buenos Aires, 1943; —: "Blas Parera, director de la orquesta del Teatro de Buenos Aires", *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, XXII, 28, Buenos Aires, 1943-44, 210-16; —: "Músicos coloniales", *Estudios*, LXXII, 394, Buenos Aires, 1944, 392-441; G. Furlong: *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*, Buenos Aires, Huarques, 1945; A. Monzón: "Un profesor de música en el Buenos Aires del siglo XVIII", *Estudios*, *Revista de la Academia Literaria del Plata*, 77, Buenos Aires, 1947, 142-46; J. L. Trenti Rocamora: *El teatro en la América colonial*, Buenos Aires, Huarques, 1947; —: *La cultura en Buenos Aires hasta 1810*, Buenos Aires, Imp. de la Universidad, 1948; —: "La música en el teatro porteño anterior a 1810", *Revista de Estudios Musicales*, 1, Mendoza, 1949, 37-46; G. Furlong: *José Cardiel y su carta relación (1747)*, Buenos Aires, Librería del Plata, 1953, 115-213; F. Curt Lange: "La música eclesiástica argentina en el período de la dominación hispánica. Primera parte (Humahuaca y Jujuy)", *Revista de Estudios Musicales*, 7, Mendoza, 1954, 17-171; P. J. Grenón: *Nuestra primera música instrumental*, 2ª ed., Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1955; F. Curt Lange: *La música eclesiástica en Córdoba durante la dominación hispánica*, Córdoba, Imprenta de la Universidad, 1956; C. Vega: *El origen de las danzas folklóricas*, RIA, 1956; F. Curt Lange: "La música eclesiástica en Santa Fe y Corrientes durante la dominación hispánica", *Universidad*, 34, Santa Fe, 1957, 23-88; R. Rodríguez Molas: "La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVIII y XIX", *Historia*, 7, Buenos Aires, 1957, 103-26; —: "El hombre de color en la música rioplatense", *Revista de la Universidad*, 6, La Plata, 1958, 133-36; R. A. Molina: "La música porteña en el siglo XVII. Los primeros organistas y cantores", *Historia*, V, 17, Buenos Aires, 1959, 5-9; G. Gallardo: *Juan Pedro Esnaola, una estirpe musical*, Buenos Aires, 1960; J. M. Mariluz Urquijo: *El virreinato del Río de la Plata en la época del marqués de Avilés (1779-1801)*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1964; C. Bruno: *Historia de la Iglesia en la Argentina*, Buenos Aires, Don Bosco, 1966-72; J. Brunet: "Los mercedarios en la Argentina y el Convento Grande de San Ramón de Buenos Aires (1535-1965)", *Archivum*, 11, Buenos Aires, 1969; G. Furlong: *Historia social y cultural del Río de la Plata, 1536-1810*, 3 vols., Buenos Aires, Tipografía Editora Argentina, 1969; A. Sepp: *Jardín de flores paracuaro*, Buenos Aires, EUDEBA, 1974; W. A. Roldán: *Música colonial en la Argentina. La enseñanza musical*, Buenos Aires, El Ateneo, 1987; B. Illari: *El Cabildo de Buenos Aires, las fiestas y la música*, Córdoba, 1991; —: *Actividades musicales en las reducciones jesuíticas de guaraníes*, Córdoba, 1991; M. P. Juárez, col., Jorge Néstor Ferreyra: *Censo y estudio de los órganos de la República Argentina*, Buenos Aires, Conferencia Episcopal Argentina, 1996; E. Valentí Ferro: *Las voces: Teatro Colón 1908-1982*, Buenos Aires, Ed. de Arte Gaglianone, 1983; —: *Historia de la ópera argentina*, Ed. de Arte Gaglianone, 1997.

2. 3. 4. HMA; HGAA; EMA; RICV; P. Suárez Urtubey: *Ginastera en cinco movimientos*, Buenos Aires, Lerú, 1972; G. Scarabino: *El Grupo Renovación (1929-1944)*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1986.

5. 6. EMA; EMC; R. Arizaga, P. Camps: *Historia de la música en la Argentina*, RIA, 1990; F. Monjeau: "Largar el fikus y meterse en el laboratorio", *Primera Plana*, 1, 3, Buenos Aires, 27-VII-1990.

7. ATR-1; I. Aretz (relatora): *América Latina en su música*, México, Siglo XXI, 1977; M. Hidalgo, O. García Brunelli, R. Salton: "Una aproximación al estudio de la música popular urbana", *RICV*, V, 1982, 69-74; M. Margulies: "La cultura popular", *La cultura popular*, México, 1982; A. Colombres: *Sobre la cultura y el arte popular*, Buenos Aires, Ed. del Sol, 1987; P. Kohan: *La creatividad en la música argentina. Una aproximación*, Buenos Aires, Segunda Conferencia Anual de la AAM, 1988; —: *Juan Carlos Cobán, compositor. Su lenguaje musical ca. 1920-1923*, Buenos Aires, Tercera Conferencia Anual de la AAM, 1989.

1. ATR-1; HT; LT; L. Sierra: *Historia de la orquesta típica*, APL, 1976.

2. DPA; PMP; C. Vega: *La ciencia del folklore*, Buenos Aires, Nova, 1960; A. R. Cortázar: *Folklore y literatura*, Buenos Aires, EUDEBA, 1964; C. Vega: *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*, Buenos Aires, INM, 1981; A. Gravano: "La música de proyección folklórica argentina", en *Folklore Americano*, 35, México, 1983; S. Camps: "Regionalismos en la Argentina", *La del Taller*, VIII-IX, 1990, 47-51.

3. VVAA: *Agarrate. Testimonios de la música joven en Argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970; M. Grinberg: *La música progresiva argentina (Cómo*

vino la mano), Buenos Aires, Convergencia, 1977; P. Vila: "Rock nacional", *Los nuevos movimientos sociales*, I, Buenos Aires, CEAL, 1985; M. Hidalgo, O. García Brunelli, R. Salton: "The Evolution of Rock in Argentina", *Popular Music Perspectives 2: Papers from the Second International Conference on Popular Music Studies*, 1983, ed. David Horn, Gotenberg, Exeter, etc., IASPM, 1985; *20 Años de rock nacional. La enciclopedia total*, 3 vols., Buenos Aires, Cantarock, 1985; O. Marzullo, P. Muñoz: *El rock en la Argentina. La historia y sus protagonistas*, Buenos Aires, Galerna, 1986; E. Berti: *Rockología*, Buenos Aires, Ed. AC, 1989; P. Vila: "Argentina's Rock Nacional: The Struggle for Meaning", *Latin American Review*, X, 1, 1989, 1-28; R. Horvath: "Los rockeros", *El canto y el baile. Cuadernos de la historia popular argentina*, Buenos Aires, CEAL, sf.

8. O. T. Hepp: *La soledad de los cuartetos*, Córdoba, Letra, 1988; R. Mero: *La Mona va. Carlos Jiménez y el fenómeno social del cuarteto*, Buenos Aires, Contrapunto, 1988.

IV. P. Suárez Urtubey: "Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis", tesis de doctorado, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA, 1971; I. Ruiz, col., M. Mendizábal: "Etnomusicología", *Evolución de las ciencias en la República Argentina*, Buenos Aires, X, Antropología, 1985, 179-210; E. Moreno Cha: "El Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega", *RICV*, 9, 1988, 95-103; R. Caamaño, C. García Muñoz: "Treinta años de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales", *RICV*, 10, 1989, 7-32.

- I. I. IRMA RUIZ
2. HÉCTOR LUIS GOYENA
- II. I. BERNARDO ILLARI
2. 3. 4. POLA SUÁREZ URTUBEY
5. 6. MARTA LAMBERTINI
- III. 1. 4. 5. 7. OMAR GARCÍA BRUNELLI
2. PABLO KOHAN
3. 6. 8. 9. RICARDO SALTÓN
- IV. MELANIE PLESCH

Argentina, La [Antonia Mercé Luque]. Buenos Aires, 4-IX-1890; Bayona (Francia), 18-VII-1936. Bailarina y coreógrafa. Su lugar de nacimiento fue fortuito, ya que sus padres, Josefa Luque y Manuel Mercé, que ocupaba el puesto de bailarín y maestro del cuerpo de ballet del Teatro Real de Madrid, se encontraban de gira por Argentina. Fue su padre quien la introdujo, desde los cuatro años de edad, tanto en el ballet clásico como en la escuela bolera. Con once años ya actuaba en el cuerpo de baile del Teatro Real,



La Argentina (Foto: d'Ora, París; Ar. E. Casares)