

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

Oscar Olmello (2019).

Buenos Aires: Editorial del Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes, 179 pp.



Jorge Rigueiro García

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Oscar Olmello, guitarrista, investigador y profesional sólidamente formado tanto en el Conservatorio Nacional López Buchardo, diversas instituciones superiores y doctorado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, se ha desempeñado como investigador en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, presentando en este volumen una suerte de historia de la guitarra en la Argentina desde la última parte del S XIX y gran parte del S XX, buscando su destino como instrumento musical “respetable” en la enseñanza académica nacional.

Entre las publicaciones de índole historiográfica a la vez que musicológicas que el autor tiene, destacamos este meduloso y documentado estudio. Es el Maestro Olmello quien nos lleva a conocer la historia de la inserción de la guitarra y los guitarristas compositores en la producción musical, así como su enseñanza académica en la Argentina, compartiendo con España algunas circunstancias, según la hipótesis fundamentada.

Pero trazando a la vez una parábola desde la invisibilidad académica hasta la consagración oficial, donde el influjo artístico de gigantes de las cuerdas como Francisco Tárrega (1852-1909), Regino Sáinz de la Maza (1896-1981) o Andrés Segovia (1893-1987), entre otros, lograron su consagración final, por sobre las tradiciones pianísticas generadas en el ámbito local, principalmente por Alberto Williams (1862-1952) o Julián Aguirre (1868-1924).

La tradición criolla argentina enlaza desde los más oscuros fondos de la historia americana a la guitarra y por extensión, a los cordófonos, con la música colonial y posteriormente, la más pura expresión folklórica nacional. Pero, la tradición “cultura” ha relegado, en palabras del autor, a la guitarra en tanto un instrumento poco atractivo para la construcción de la cultura nacional argentina y mucho menos, digna de objeto de una educación superior o de su inclusión por parte de los guitarristas, como docentes en instituciones donde el piano se enseñoreaba, ya que era “poco natural” interpretar el Himno Nacional o al cancionero patrio con el reducido universo de las cuerdas de una guitarra.

Este estudio, que abreva tanto en publicaciones académicas como en revistas de la época, permite conocer la evolución cultural de la relación que la institucionalidad argentina (y por reflejo, la hispana) ha tenido con la guitarra, contada desde la misma profesión, lo que le da una perspectiva de pertenencia y profundo conocimiento, que no nos priva de ejemplos musicales, a los que un lector lego puede acceder plenamente en el relato.

Tal vez, la aparición en 1915 de la revista *La guitarra*, dirigida por Juan Carlos Anido, puso en evidencia la enseñanza extraoficial de este instrumento, a la vez que la producción editorial y musical de los nuevos valores, en tanto la posterior *Tárregadesde* 1924, dirigida por Carlos Vega, creó una suerte de división interna en el

mundo de los guitarristas: los que usaban cuerdas de tripa y los que encordaban con las de acero. De todas maneras, la primera mitad del siglo XX estuvo entendida, a los ojos del autor, como la compleja tarea de, como se expresó más arriba, no sólo dar visibilidad cultural al instrumento, sino de lograr su admisión en el mundo de la música académica.

En este proceso de incorporación a espacios oficiales vinculados con la enseñanza, también se debe considerar que la producción local inicial para la guitarra (como es de suponer también, para la enseñanza de cualquier otro instrumento) estaba indisolublemente ligado a la enseñanza del lenguaje musical pleno de características propias dignas de decodificar, aunque en un país con carencia de instituciones educativas musicales superiores hacia finales del S XIX.

En este punto, son continuas las referencias del autor a la creación, el reconocimiento y el manejo de instituciones formativas oficiales y privadas, como la organización del Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático en 1915 bajo la rectoría de Carlos López Buchardo (1881-1948) con una pléyade de maestros y músicos o compositores, o la creación años más tarde de la Sección música de la Escuela Superior de Bellas Artes en la Universidad Nacional de La Plata. A pesar de que Alberto Williams fue considerado Padre de la música argentina y fundador del Conservatorio de Música de Buenos Aires en 1888, esta primera generación de músicos profesionales criollos fue formada en Europa en instituciones prestigiosas o con reconocidos docentes, pero sin salir del círculo pianístico y cercanos al poder político, dados sus contactos culturales o directamente, familiares. Fue precisamente, Alberto Williams quien fundó en 1893 un nuevo tipo de institución educativa que buscó dotar a todo el país de profesionales de la enseñanza de la música, siguiendo el imperio de la Ley 1420, especialmente en la

cátedra de piano, continuando de esta forma el modelo del Conservatorio de París, aunque sin reconocimiento oficial y sin Guitarra en su plan.

Pasado el Centenario, la generación de López Buchardo dio paso a otras ideas que desplazaron su menguante influencia, imponiendo desde los años treinta al *Grupo Renovación*, liderado entre otros por Juan José (1895-1968) y su hermano José María Castro (1892-1964), Jacobo Ficher (1896-1978), Juan Carlos Paz (1897-1972) o Gilardo Gilardi (1889-1963) quienes no tendrían la formación afrancesada tardo romántica de la generación anterior. Si bien la música académica argentina seguía siendo basada en la enseñanza e interpretación del piano, como herramienta fundamental de acceso a toda la paleta musical, la guitarra vivía un nutrido mundo paralelo de enseñanza de sus técnicas en instituciones privadas como academias también autodenominadas “conservatorios” sin certificación oficial o con maestros particulares, pero de renombre y con innumerables audiciones donde arreglos de páginas célebres, a la vez que composiciones propias llenaban salas y de cuya propaganda servía para la financiación de la revista *Tárrega* además de las notas sociales de la revista *El hogar*, en las que surge una iconografía de la época por la que los intérpretes o los alumnos a graduarse estaban vestidos a la usanza campera o con trajes típicos españoles, pero no de gala, como en una audición “seria”.

Recién en 1934 se le confirió a María Luisa Anido (hija de Juan Carlos Anido, creador de la revista *La guitarra*, especialmente dedicada a la promoción de la carrera guitarrística de “Mimita”) la Cátedra de Guitarra en el Conservatorio Nacional de Música, en medio de una profusa edición de partituras y fabricación local de guitarras, incluso de muy alta calidad.

De esta manera, la pesada herencia de atraso cultural que Sarmiento cargó a hombros del

gaucho y la redención inicial alcanzada por José Hernández y el Martín Fierro, no terminaban de incorporar esos elementos que hoy serían denominados “criollistas” a una supuesta tradición nacional musical argentina, decididamente enraizada en la dinámica musical europea y especialmente pianística, ya que hasta las óperas argentinas eran compuestas para ser cantadas en italiano y no en español.

En definitiva será España, a través de algunos de sus más destacados guitarristas en aquellos años, quienes darían la visibilidad “académica” o “seria” a un instrumento digno del campo, pero habitual en las formaciones de música de tango o para el caso peninsular, el *colmao*. Francisco Tárrega o Andrés Segovia serán los encargados de proporcionar un brillo inusitado y prestigio a las composiciones para guitarra que, si bien eran numerosas y algunas, bellísimas, no había logrado establecerse como algo digno de entrar en el canon oficial.

La existencia de una supuesta “Escuela Tárrega” de enseñanza de la guitarra y la virtual herencia transmitida a Segovia, produjo un masivo movimiento de estudiosos argentinos hacia esa *maniera*, más que a un método puntual de aprendizaje o interpretación musical. Curiosamente, a los guitarristas argentinos los “despertó” un hispano y la “escuela” generada por éste no se dio en España, sino en Argentina, abriendo a ambos

lados del mar sendos procesos de “descubrimiento” oficial de la guitarra.

Además, los cambios introducidos por el luthier Antonio de Torres Jurado (1817-1982) en la estructura del instrumento, acabarían por crear la actual “guitarra de concierto”, con lo cual posteriormente sería el uso de encordados de acero o la pulsación con uña los que sirvieron para hacer más potente el sonido del instrumento, transformándolo en apto para grandes salas de recitales.

Las obras de Joaquín Turina (1882-1949), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Felipe Boero (1884-1958), Adolfo V. Luna (1889-1971) o Jorge Gómez Crespo (1900-1971) entre muchos, acabaron por cimentar la larga tradición guitarrística, pero de cara a su unción como instrumento académico, sobre todo luego de que en 1942 los planes de estudio del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico permitiera acceder al Profesorado de Guitarra en su último año de cursada. De esta manera, profesionales guitarristas podrían acceder a dar clases en instituciones oficiales del todo el país, oficializando su enseñanza.

Finalmente, la segunda mitad del siglo veinte vería el auge de composiciones argentinas y de profesionales argentinos triunfando en el exterior, incluso en España, donde algunos artistas abrieron las puertas a la Academia de un instrumento tan hispano como criollo: la guitarra.