

El tango en el nacionalismo musical de Alberto Williams



Adriana Valeria Cerletti

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes

Resumen

Durante las décadas cercanas al Centenario, cuando el impulso hacia la construcción de una modernidad autóctona resulta casi hegemónico, al tiempo que el tango comienza a ser percibido puertas afuera como un signo identitario de la argentinidad, el nacionalismo musical le ofrece, puertas adentro, una obstinada resistencia.

El artículo explora las intrincadas redes sobre las que se produce el proceso de selección del material musical a estilizar en la música académica nacionalista de Alberto Williams, interrogándose sobre los usos y los recortes del folclore; al mismo tiempo, intenta rastrear las razones por las que el tango parece excluido de la operación de estilización, cotejando posiciones que la historia oficial no parece reflejar.

La paradójica inclusión de elementos americanistas (contemporánea al rechazo del elemento local rioplatense) muestra con elocuencia los engranajes de una construcción identitaria basada exclusivamente en una alteridad europea. Así también los sentidos construidos por los diversos discursos elaborados en contrapunto entre literatura y música en el imaginario de la generación del 80, y las operaciones de legitimación y montaje puestas en juego, parecen dejar una huella indeleble sobre la funcionalidad socio-política de esta confluencia.

Finalmente la dicotomía campo-ciudad, tan presente en las opciones que apuestan con decisión al gaucho del *rancho abandonado* como tono del lamento, podría encontrar en la milonga un lugar de convergencia que resuelva pacíficamente la clásica antinomia.

Abstract

During the decades close to the Centenario, when the urge to build a creole modernity becomes almost hegemonic, while tango begins to be perceived as a sign of the Argentine identity outdoors, the musical nationalism stubbornly resists it.

This paper explores the intricate networks on which the selection of the musical material is produced in the academic and nationalist-styled music of Alberto Williams,

Palabras clave

Nacionalismo musical
Alberto Williams
Tango

Key words

Musical Nationalism
Alberto Williams
Tango

as it inquires about the uses and cutbacks of folklore. At the same time, this paper attempts to trace the reasons why tango seems excluded from the operation of stylization, while comparing positions that the official story does not reflect.

The paradoxical inclusion of Americanist elements (and the contemporary rejection of local elements) eloquently shows the inner workings of the process by which identity is built based only on a European otherness.

Moreover, the meanings built by the various and counterpointed discourses between literature and music in the Generation of the 80s and the legitimacy and assembly operations in play seem to leave an indelible mark on the socio-political function of this confluence.

Finally, the rural-urban dichotomy present in the options that decisively bet on the gaucho's tone of regret in the *rancho abandonado*, might be able to find in milonga a place of convergence that peacefully resolves the classic contradiction.

Resumo

Durante as décadas próximas ao Centenário, quando o impulso para a construção de uma modernidade autóctone procede quase hegemônico, e o tango é começado a ser percebido portas afora como um signo de identidade argentina, o nacionalismo musical oferece, portas adentro, uma teimosa resistência.

O artigo estuda as intrincadas redes sobre as que produz-se o processo de seleção do material musical a estilizar na música acadêmica nacionalista de Alberto Williams, interrogando-se sobre os usos e os recortes do folclore; ao mesmo tempo, intenta rastrear as razões pelas que o tango parece excluído da operação de estilização, cotejando posições que a história oficial não parece refletir.

A paradoxal inclusão de elementos americanistas (contemporânea à recusa do elemento local rioplatense) apresenta com eloquência os engrenagens de uma construção identitária baseada exclusivamente numa alteridade européia. Assim também os sentidos construídos pelos diversos discursos elaborados em contraponto entre literatura e música no imaginário da geração dos 80, e as operações de legitimação e montagem postas em jogo, parecem deixar uma impressão indelével sobre a funcionalidade sócio-política de essa confluência.

Finalmente, a dicotomia campo-cidade, tão presente nas opções que apostam com decisão ao gaucho do *rancho abandonado* como tom do lamento, poderiam encontrar na *milonga* um lugar de convergência que resolva pacificamente a clássica antinomia.

Preludio

El nacionalismo musical argentino que se desarrolló a fines del siglo XIX y principios del XX se caracterizó por proponerse como el lugar de confluencia entre el elemento folclórico (motivo de inspiración) y el uso de las técnicas europeas de composición del romanticismo tardío.

Así lo expresa puntualmente Alberto Williams (1862-1952), quien se considera a sí mismo el fundador de la música académica nacional en un gesto inaugural que instala, a la vez, una normativa a seguir. Refiriéndose al cuarto número de su Suite Ob. 32 *El rancho abandonado* (1890), en un mítico artículo autobiográfico denominado *Los*

Palavras chave

Nacionalismo musical
Alberto Williams
Tango

orígenes del arte musical argentino, el compositor manifiesta: “Estos son los orígenes de la música argentina: la técnica nos la dio Francia, la inspiración los payadores de Juárez” (Williams, 1951: 19).

La frase resulta entonces significativa pues al mismo tiempo que erige al compositor como piedra basal, cortando el *continuum* de los compositores precedentes (que serán considerados por él mismo como sus precursores) establece una normativa compositiva que se impondrá largamente desde la fundación y dirección (1893) del Conservatorio de Música de Buenos Aires,¹ institución privada pero con auspicio estatal, que precedió a la fundación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación fundado también por otro nacionalista, Carlos López Buchardo, en 1924. El éxito de aquel eco inicial, por otra parte, puede seguirse a través de la circulación del principal órgano de difusión de dicha institución, la revista *La Quena*, fundada y dirigida por Williams desde 1919 a 1936; sin embargo, dicho gesto no obtiene solo un reconocimiento inmediato, se extiende largamente en la historiografía musical tradicional siendo solo cuestionado en épocas recientes.²

En la Argentina esta tendencia nacionalista, si bien es tributaria de la ideología de la generación del 80, cobra fuerza especialmente en la década del Centenario y no solo es cultivada por los compositores mencionados (a los que habría la pena agregar a Julián Aguirre), sino también por críticos musicales que gravitan fuertemente sobre la esfera nacional fundamentalmente desde el periodismo, como Carlos Pellicer y Gustavo Talamón.³ La tendencia nacionalista, enfrentada en aquel contexto al cosmopolitismo del Grupo Renovación, liderado por el compositor Juan Carlos Paz, intenta distinguirse con claridad de una alteridad fundamentalmente europea:

Es menester que todas las naciones enriquezcan su patrimonio musical, que recojan su folklore y en él se inspiren. Así podrán diferenciarse unas de otras, no solo por el traje o el idioma, sino también por la originalidad nacional de su producción sonora (Williams, 1962: 158).

Las evidencias del marcado interés de Williams por *rescatar* las danzas y canciones folclóricas aparecen por doquier, por ejemplo entre las publicidades de la revista musical *La Quena*, como da cuenta el aviso citado a continuación, pero también se hace palpable en la transcripción de partituras de origen anónimo realizadas por el propio compositor ejemplificando las características de la *esencia* de cada una de estas danzas, en las que *primerean* gatos en diversas tipologías. El aviso es asimismo elocuente en cuanto a las motivaciones que guían su elección:

FOLKLORE MUSICAL ARGENTINO

Deseando la Dirección de LA QUENA *recolectar* copiosamente nuestras danzas y canciones populares, *antes que se aneguen en el maremagnum del cosmopolitismo*, solicita a sus lectores le comuniquen lo que sepan al respecto, en lo que a músico y poesía se refieren, *colaborando así a una obra patriótica, artística y científica*, a la vez (La Quena (1922: 68)).⁴

En ocasiones, la inspiración folclórica podía trocarse en un elemento local de origen incaico: en sus vidalitas estilizadas o en el mismo nombre que designa su revista musical y su propia editorial, *La Quena*.⁵ Por un lado, es reveladora la elección de lo nativo efectuando un recorte sobre la zona del NOA exclusivamente, y dejando de lado el amplísimo panorama musical de pueblos originarios que permanecerán en esa exclusión hasta la década del 70 aproximadamente. Por otro, al ser una zona compartida culturalmente por diversos países sudamericanos, esta selección ratifica que la alteridad solo es concebida frente a un Otro europeo. Finalmente, tal vez sea necesario aclarar que dicha inspiración dista mucho de ser un trabajo de transcripción

1. El Conservatorio de Williams llegó a tener más de ciento diez filiales distribuidas en todo el país, con lo que se advierte el grado de influencia que tuvo no solo entre sus contemporáneos sino también en las generaciones posteriores. (Continúa en página 197.)

2. Para apreciar el tratamiento que le dispensa la historiografía nacional, ver García Morillo, 1984: 99; y Arizaga; Camps, 1990: 54. Melanie Plesch fue quizás la primera autora en poner en cuestionamiento esa posición de privilegio, aunque sus análisis giran en torno a la producción de sus obras y las de sus “precursores” (Plesch, 1996: 57–68).

3. Es tema recurrente en el ambiente musical americano la construcción de la propia identidad tomando como referencia al Otro europeo, es decir a la hegemonía imperante; la persistencia de esta preocupación, lejos de abarcar solo a este primer nacionalismo finisecular, puede seguirse en compositores contemporáneos como Coriún Aharonián, quien la manifiesta prácticamente en todos sus escritos, proponiéndola como centro de debate. A modo de ejemplo, Aharonián, 2012.

4. El énfasis es nuestro. Puede notarse aquí que las motivaciones históricas que orientan su búsqueda hacia lo folclórico responden, en gran medida, al aluvión inmigratorio de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Efectivamente, más de tres millones de inmigrantes se asentaron en territorio argentino entre 1870 y 1914 (Devoto, 2003).

5. Un estudio sobre las motivaciones que guían el recorte de lo local cimentando su base en lo incaico puede seguirse en Cerletti, 2015: 39–67.

6. El conocido escrito de Ventura Lynch data de 1883 y como se sabe fue mutando de título en sucesivas ediciones; el que hemos tomado corresponde a su segunda edición, de 1925, y refleja el interés por documentar las costumbres del gaucho bonaerense.

(Continúa en página 197.)

7. Para la cultura de la élite de entonces, muy apegada al modelo francés, la consagración parisina del tango habría operado como licencia para legitimar la circulación del género, al menos en la ciudad de Buenos Aires...

(Continúa en página 197.)

8. Nótese que si bien la contradicción entre los discursos y las prácticas son una condición inherente al ser humano, lo más esperable habría sido que Williams tomara el camino inverso: que condenara al tango en sus alocuciones pero cometiera el pecado de componer algunos, entre su abundante producción. Las estrategias puestas en juego a favor de un crecimiento comercial exponencial en la red de sus Conservatorios así como la fundación de su editorial (que publica casi con exclusividad su numerosa producción propia) y la creación de su revista para apuntalar el círculo de difusión no lo muestran como alguien ajeno a los éxitos del mercado.

documentado, pues como señala Plesch, el imaginario incaico se basa principalmente en el *topos* de la pentafonía. Quizás sea necesario recordar que hasta el momento el documento más antiguo que se tiene sobre recopilación folclórica es el *Cancionero bonaerense* de Ventura Lynch⁶; los viajes de recopilación del musicólogo Carlos Vega son contemporáneos a las composiciones de Williams y están centrados nuevamente en el folclore, esta vez extendido al territorio nacional.

Paradojas de la argentinidad

La selección que supone la representación de la identidad nacional se presenta entonces inevitablemente como paradójica, pues a la vez que propone en ocasiones un elemento americanista, obtura en líneas generales el uso del tango como inspirador de aquella “comunidad imaginada”. Parecería haber pesado, en la consideración del nacionalismo, un componente semántico negativo en su consideración de la noción de lo urbano, como propio del tango, que le habría vedado verlo como parte de lo nacional, aun cuando el género venía proveyendo, hacia adentro, elementos identitarios, y hacia afuera, un reconocimiento ligado a su emergente como danza rioplatense, quizá –eso sí– ya exotizada.⁷

Como señala Florencia Garramuño, la construcción de un sentido de lo nacional asociado a estas formas musicales fue un proceso complejo, lleno de crispaciones (Garramuño, 2007). El mismo Williams, en una entrevista a *Caras y Caretas*, defendió sorprendentemente al tango, enfrentándose a la opinión negativa del rector de la Universidad, el ingeniero Butti, quien en un discurso en el Colegio Nacional había señalado: “El gusto musical del país está *estragado* por la sensualidad de nuestros tangos” (Énfasis nuestro. *Caras y Caretas*, 30/8/1930: 2).

La posición de Butti, recogida por el entrevistador Soiza Reilly, parecía ser hegemónica en el ambiente intelectual de la época. Lugones, por ejemplo, tras valorar altamente la zamba, la chacarera, el gato, la media caña, el escondido y otras danzas folclóricas, rechaza “las contorsiones del tango, ese reptil de lupanar, tan injustamente llamado argentino en los momentos de su boga desvergonzada” (Lugones, 1992: 93). El compositor no sólo no comparte esta valoración sino que propone al tango, nada menos, como “la música del porvenir”. Pero si en este discurso el tango es elevado a poco menos que una categoría ideal, ¿por qué Williams no habría seguido su propia tesitura? Ya que a este respecto ninguna de sus obras se plantea explícitamente como un tango estilizado y las normativas de composición, tan frecuentes en sus textos didácticos, tampoco hacen eje en esta opción. En todo caso, entonces, también cabría preguntarse ¿por qué sería la música del porvenir y no del propio presente?⁸

En este contexto hegemónico en el que el folclore sería el elemento privilegiado a la hora de seleccionar lo local en los discursos nacionalistas del Centenario parecería legítimo interrogarnos sobre el propio recorte realizado en el patrimonio folclórico. ¿Qué toma del folclore y qué deja de lado este nacionalismo musical? ¿Y cuáles serían las asociaciones que atentan contra el uso del tango como material a nacionalizar?

Explorar los límites de estas categorías implica necesariamente preguntarnos cómo funcionan o cómo funcionaron estas identidades.

De alianzas y favores mutuos

La hipótesis que proponemos aquí es que, en primer lugar, la literatura y las operaciones de legitimación puestas en juego por Rojas y Lugones (que toman la figura del

gaucho como símbolo de lo nacional) habrían operado como base en la elección primigenia de este nacionalismo musical.⁹ Efectivamente, el uso insistente de títulos en casi todas las obras de Williams abona la teoría de que ese uso bien podría ser funcional: por un lado, cumpliría el objetivo de facilitar la comprensión de las obras para el gran público; por otro, condicionaría la escucha montándose sobre la exitosa red literaria que ya había sido institucionalizada como símbolo de lo nacional sobre el modelo de lo criollo y lo gauchesco. De manera similar a lo que propone Ludmer, también aquí podría aplicarse la categoría de uso (y, agregaría, la de nostalgia).

Otro proceso de selección podría estar operando en este contexto, descartando el tono del desafío y privilegiando el tono del lamento.¹⁰ A un gaucho errante hace referencia la composición más popular escrita por Williams, *El rancho abandonado*, mencionada al comienzo, así como muchas de sus milongas para piano de la serie *Aires de la pampa*: Ob. 64 (*Adiós a la tapera, Mate amargo y otras amarguras, La vuelta al pago*), Ob. 72 (*Lejos del rancho*), la Suite Ob. 76 *En la pampa* (*Triste del payador, Desfile de carretas en lontananza*), etcétera. La melancolía es también la característica más destacada en el artículo que explica el nombre de bautismo de la revista *La Quena*, en donde se evocan las ruinas del Imperio perdido (Martínez Reguer, 1919: 12-19; a su vez, el logo de la editorial reproduce, en pentagrama, el motivo inicial de la primera de sus *Canciones Incaicas* Ob. 45, una vidalita de Williams, género nostálgico por excelencia.¹¹

Retirándonos ahora hacia un foco más panorámico, podríamos pensar que la tradición folclórica musical y sus recuperaciones institucionales va mellando el tono del desafío, salvo en la medida –muy limitada– en los aspectos en que se mantiene en las composiciones celebratorias de la Independencia, como puede observarse en la propia denominación de los géneros triunfo y cielito, entre otros, que dan cuenta explícitamente de su función original: homenajear esas victorias, precisamente. En este sentido el nexo con la construcción del imaginario del estado-nación finisecular parece bastante elocuente.

Si tomamos la historia del tango de Borges advertimos no solo que también allí están presentes ambos tonos sino que podríamos trazar incluso una línea de continuidad entre las figuras del gaucho y el compadre. El complejo planteo excede con creces los objetivos de este trabajo, pero la idea es digna de tener cuenta debido quizás a su persistencia.

Tal vez una clave importante para indagar sobre la exclusión deliberada del tango en el nacionalismo finisecular esté precisamente en el comentario de Butti mencionado al comienzo: lo condenable sería esa carga de sensualidad tan presente en los comienzos del género, asociado al baile y a su contexto de burdel,¹² como ausente en las danzas folclóricas, usualmente de pareja suelta, que muestran en su coreografía el pudor de la chinita y el gradual avance del gaucho en la conquista de su *prienda*.

En efecto, no es solo el tono del desafío el que es borrado de este imaginario sino todo el universo que dista de ser moralmente aceptable para la élite intelectual de la época. Un universo demasiado cercano, además, a la reciente inmigración mediterránea¹³ y a las clases populares orilleras.¹⁴

En este contexto quizás cobren sentido las palabras de Williams cuando interpreta al tango como la “música del porvenir”: justamente lo que faltaba era el paso del tiempo para que ese imaginario pudiera ser “blanqueado”, como propone Garramuño, y se operaran los fenómenos de nostalgia y distanciamiento puestos de relieve por Ludmer; la literatura todavía no había legitimado el género, aunque Borges hubiera iniciado ya ese camino.¹⁵ No parece casual que la estilización de los tangos no se

9. No parece casual que la creación del mito gaucho de Lugones se haya construido sobre *El payador*. Oscar Terán va más allá y considera que la primera pieza en el armado de Lugones es la de vincular la figura del gaucho con el héroe homérico cuya virtud es precisamente la de ser un poeta-cantor. (Continúa en página 197.)

10. Remito aquí, como en otros lugares, a Ludmer, 2012. En términos de Garramuño (2012), el desafío sería equivalente a lo primitivo.

11. La vidalita es una de los pocos exponentes de nuestro folclore que no es una danza sino una canción.

12. Es interesante observar cómo es caracterizado el tango en la literatura de Manuel Gálvez, consuegro de Williams, en su novela *Historia de arrabal*, 1922.

13. Parece evidente que ya en el propio tango intentan borrarse las marcas de la inmigración europea, fundamentalmente italiana. (Continúa en página 197.)

14. Ver los grabados de Bellocq denominados *Cine pornográfico*, en donde el tango es el protagonista. Con respecto al tango como representación “sospechada de asociaciones ilícitas”, Esteban Buch menciona específicamente a los nacionalismos musicales como “ejemplos típicos de principios morales y cívicos” (Buch, 2012: 12, 16).

15. La “Historia del tango”, capítulo XI de la segunda edición de *Evaristo Carriego*, data de 1955, pero existen trabajos muy anteriores que anuncian con énfasis el interés de Borges por el tango, por ejemplo “Carriego y el sentido del arrabal” en el libro *El tamaño de mi esperanza*, de 1926.

16. Si bien las apreciaciones de Lugones son de 1913, las citadas de Williams en la revista *Caras y Caretas* del 1930 y las de Borges en la "Historia del tango" de 1955, el trabajo realizado por Williams dentro del género milonga atraviesa todo ese arco temporal: según su propio catálogo se inicia aproximadamente en 1912 con el Op. 63 de *Aires de la Pampa* y se continúa por lo menos hasta 1947, con el número 10 del Op. 131, *Milonga para ti*. A través de todo ese extenso marco temporal el discurso sobre el tango dentro del nacionalismo musical argentino no cambió sustancialmente aun cuando el género atravesó por distintas etapas y su representación también fue modificándose notablemente. Para las diversas formas en que los compositores académicos se acercaron al tango, ver Buch, 2012: 6, 8.

17. La preferencia de Williams por el género aparece como característica recurrente en la bibliografía consultada, preferencia que también se traduce en un orden cuantitativo: treinta y cinco milongas fueron compuestas en sus series para piano, algunas otras forman parte de estructuras mayores, a manera de movimientos; otras tantas fueron transcritas a formato orquestal sin considerar las que fueron concebidas originalmente para orquesta. En cuanto a la cualidad dual de la milonga y su lugar de cruce de lo rural y lo urbano ver Schwratz-Kates, 1997.

haya constituido nunca en una tendencia homogénea incluso en nacionalismos posteriores, aunque hayan sido numerosos los compositores que abrevaron en sus fuentes, en su mayoría posteriores a Williams.¹⁶

Finalmente, y aun cuando el ideario del nacionalismo haya tomado partido tan esforzadamente por el imaginario rural, podríamos volver sobre aquel espacio de disputa y desconfiar de la superficie aparentemente homogénea que nos presenta la historia oficial. Especialmente rica es la línea que vincula al gaucho y al compadre porque encuentra en la milonga, tan cara a Williams,¹⁷ un género que trabaja justamente en el lugar de cruce entre lo rural y lo urbano.

Deberíamos dejar hablar entonces a estas milongas para observar si en ellas Williams no estarían cumpliendo, *sotto voce*, su propia profecía.



Notas

- 1 El Conservatorio de Williams llegó a tener más de ciento diez filiales distribuidas en todo el país, con lo que se advierte el grado de influencia que tuvo no solo entre sus contemporáneos sino también en las generaciones posteriores. La biografía de Jorge Pickenhayn acerca algunos datos interesantes sobre el apoyo estatal que tuvo el establecimiento de Williams, permitiéndonos reconstruir una política cultural que por un lado favoreció al compositor nacionalista y por otro, a través de su música, proveyó mecanismos de legitimación al estado-nación emergente. Para comprobar el primer aspecto, en las titulaciones oficiales y en las subvenciones durante los ocho primeros años del Conservatorio, véase Pickenhayn, 1979: 43; para el segundo, Cerletti, 2015. El Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” ha digitalizado la colección de *La Quena*. (En página 193.)
- 6 El conocido escrito de Ventura Lynch data de 1883 y como se sabe fue mutando de título en sucesivas ediciones; el que hemos tomado corresponde a su segunda edición, de 1925, y refleja el interés por documentar las costumbres del gaucho bonaerense. A los efectos de este trabajo resulta particularmente interesante y no parece casual que Lynch se abocara a su tarea recortando su ambición documental a la provincia de Buenos Aires. De igual manera Williams, once años menor que Lynch, alude en la cita del comienzo a los “payadores de Juárez”, como fuente de su inspiración. Proponemos que esta selección responde al mismo paradigma que aboga por un imaginario que toma la llanura pampeana como su epicentro no solo comercial, en términos agropecuarios sino también simbólicos, hacia dentro y fuera del país. Las milongas compuestas por Williams mencionadas hacia el final del trabajo también se corresponden con este radio de influencia. (En página 194.)
- 7 Para la cultura de la élite de entonces, muy apegada al modelo francés, la consagración parisina del tango habría operado como licencia para legitimar la circulación del género, al menos en la ciudad de Buenos Aires, y habría representado la importancia de un “viaje de exportación”, camino contrario del “viaje de formación” protagonizado por los compositores académicos como Williams, quien precisamente estudió siete años en el Conservatorio de París (1882-1889) gracias a una beca otorgada por la Legislatura de la provincia de Buenos Aires. A esa referencia legitimante *per se* Williams hace continua mención en todos sus escritos, y la fundación de su Conservatorio se presenta en todo momento como la adaptación de los programas de estudio de aquel prestigioso modelo creado en los tiempos napoleónicos. Podría decirse que no por casualidad el Conservatorio de París también fue fundado con los mismos fines político-culturales celebratorios que parecen haber caracterizado a nuestra nación emergente. (En página 194.)
- 9 No parece casual que la creación del mito gaucho de Lugones se haya construido sobre *El payador*. Oscar Terán va más allá y considera que la primera pieza en el armado de Lugones es la de vincular la figura del gaucho con el héroe homérico cuya virtud es precisamente la de ser un poeta-cantor. En síntesis, la operación se dirige a facilitar o garantizar nada menos que la gobernabilidad. Ver Terán, 2008: 174-180. Por otra parte, la alianza que une literatura y música (especialmente a la literatura cimentada sobre la oralidad del gaucho, como el *Martín Fierro*, el poema épico que consagra Lugones) nos presenta un fenómeno especular a la operación de Alberto Williams, justamente en su típica fórmula de comienzo: el tan mentado “Aquí me pongo a cantar / al compás de la vigüela”. (En página 195.)
- 13 Parece evidente que ya en el propio tango intentan borrarse las marcas de la inmigración europea, fundamentalmente italiana. Aunque los instrumentos utilizados (el violín en primera instancia), el uso del lunfardo y la misma ubicación geográfica portuaria típica de esta inmigración lo denunciaran, pocas son las voces que reivindicán las contribuciones italianas

en el tango. Podría pensarse además que la necesidad de nacionalizarse no solo de aquel Sante Discepolo, como la de los fervientes nacionalistas Vittorio de Rubertis y hasta de Giuseppe Ingegneros habría sido directamente proporcional a la necesidad del estado-nación emergente de contar con protagonistas y símbolos patrios nacionales. Aníbal Cetrangolo va más allá en esta contienda y desmantela lo que considera una “herida narcisista”: que el *Juan Moreira* en realidad habría sido creación primera del circo de los genoveses Podestà, antes de que inspirara la novela de folletín de Eduardo Gutiérrez (Cetrangolo, 2015: 159-160). (En página 195.)

Bibliografía

- » Arizaga, R.; Camps, P. (1990). *Historia de la Música Argentina*. Buenos Aires, Manuales musicales.
- » Aharonián, C. (2012). *Hacer música en América Latina*. Montevideo, Tacuabé-
- » Buch, E. (2012). “Tangos cultos de compositores argentinos: una introducción”. En: Buch, E. (comp.). *Tangos cultos*. Buenos Aires, Gourmet Musical.
- » Cerletti, A. (2015). “Tras la huellas del *Patriarca*: la revista *La Quena* como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams”. En: *Revista Argentina de Musicología*, 14(15). Buenos Aires (en prensa).
- » ——— (2015). “La imagen sonora de la nación: el logo de la revista *La Quena* como símbolo de la intersección entre lo autóctono y lo europeo en la música de Alberto Williams”. En: *Cuadernos de Iconografía musical*, 2, México, UNAM. Disponible en <http://www.cuadernosdeiconografia.posgrado.unam.mx/index.php/CIM/article/view/18> (acceso el 27-07-2015).
- » Centrangolo, A. (2015). *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- » Devoto, F. (2003). *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana.
- » García Morillo, R. (1984). *Estudios sobre la música argentina*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- » Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas, Tango, samba y nación*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » *La Quena*. Revista trimestral del Conservatorio de Música de Buenos Aires y sus 92 sucursales (1922). Buenos Aires, III, 10. Marzo. Disponible en: <http://www.inmcv.gob.ar/?p=1370> (acceso el 15/10/2015).
- » Ludmer, J. (2012). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- » Lugones, L. (1992). *El payador y Antología de poesía y prosa*. Prólogo J. L. Borges; Sel., notas y cronol. G. Ara. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- » Martínez Reguer, M. del P. (1919). “Algo más sobre instrumentos incaicos”. En: *La Quena*. Buenos Aires, I, 1, diciembre, 12-19.
- » Pickenhayn, J. (19979). *Alberto Williams*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- » Plesch, M. (1996). “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”. En: *Revista Argentina de Musicología*. Buenos Aires, 1.
- » Schwratz-Kates, D. (1997). *The Gauchesco Tradition as a Source of National Identity in Argentine Art Music (ca. 1890-1955)*. Tesis de doctorado. Austin, University of Texas.
- » Terán, O. (2008). *Historia de las ideas en la Argentina, Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Williams, A. (1951). *Estética, crítica y biografía. Obras completas*, t. IV. Buenos Aires, La Quena.

» Williams, A. (1962). *Pensamientos sobre la música*. Buenos Aires, La Quena.