

Título: La guitarra y su legitimación académica en el ámbito rioplatense del siglo XX

Director: Oscar Olmello

Investigadores: Andrés Weber

Resumen

El Río de la Plata a comienzos del siglo XX albergaba un conjunto de guitarristas con formación académica, que producía a través de la interpretación, la enseñanza y la composición (frecuentemente asociadas entre sí) una actividad intensa, que, sin embargo permanecía fuera del mundo de la música académica socialmente legitimada. Me propongo demostrar que la descalificación de la guitarra devenía de la distancia que tenían sus cultores con ese grupo hegemónico. Promediando el siglo, la guitarra y los guitarristas son aceptados de pleno derecho en esa élite. Ese reconocimiento luego de 50 años por parte del mundo académico fue el resultado del acercamiento y ulterior asimilación a aquél. Tal aprobación fue el fruto de los esfuerzos de un conjunto de guitarristas que individualmente y asociados lograron desembarazarse del estigma de guitarreros descalificando a aquellos intérpretes-compositores que no contribuían a un perfil académico de la guitarra y ensalzando a los que enderezaban su carrera en consonancia con los objetivos del grupo en ascenso.

Abstract

At the beginning of the XXth. Century the Río de la Plata hosted some academically educated guitarists who carried out intense performance, teaching and composition activities but however remained as outsiders of the world of socially legitimated academic music. I intend to demonstrate that the disqualification of the guitar originated from the distance that its followers maintained with this hegemonic group. By the middle of the century, the guitar and the guitarists were accepted into this elite on their own rights. Such recognition from the academic world - after fifty years - came as a consequence of the approach and later assimilation to such world. This acceptance was due to the efforts of a group of guitarists who individually and as a group were able to get rid of the stigma of *guitarreros* through the disqualification of those performers-composers

who did not contribute to an academic profile of the guitar and the support of those who oriented their career in consonance with the objectives of the emerging group.

Introducción

En la transición del siglo XIX al XX en el Río de la Plata, la guitarra estaba sólidamente asociada a la música popular constituyendo, además, un virtual emblema del gaucho. La iconografía mostraba frecuentemente al instrumento acompañando al hombre de la llanura, patentizando una ligazón indisoluble entre ellos. Efectivamente, como lo atestiguan las primeras investigaciones musicológicas, la guitarra era el instrumento popular por antonomasia en el Río de la Plata (Ventura Lynch: 1925, Vega: 1926, Martínez Estrada: 1949 y otros).

Sin embargo existía un importante número de guitarristas que desarrollaban una intensa actividad interpretativa y compositiva dentro de la música académica. Este movimiento que se remontaba al siglo XIX, recibió a principios del XX la incorporación de Domingo Prat y Miguel Llobet, discípulos del fundador de la nueva escuela española, Francisco Tárrega y también de artistas que sin pertenecer al círculo de Tárrega estaban ubicados en el terreno de la guitarra clásica, como Regino Sainz de la Maza, Andrés Segovia, Antonio Jiménez Manjón, etc. Tales aportes se tradujeron en el incremento de ese movimiento pedagógico y artístico.

Los guitarristas, sin embargo, no eran aceptados como miembros del *establishment* académico pues no se consideraba al instrumento digno de su círculo ya que el rol central era ocupado con exclusividad por el piano¹. Así Alberto Williams escribió sus milongas con el clásico bordoneo y Julián Aguirre sus tristes, acórdicamente guitarrísticos, para el piano. Conducta análoga a la de Isaac Albéniz y Enrique Granados, exponentes del nacionalismo musical español, buena parte de cuya producción admite la transcripción literal a la guitarra, dada su total adecuación a la extensión y a las

¹ El primer día de clase de la cátedra de armonía, en el Conservatorio Nacional a comienzos de la década de 1940, solía comenzar con la presentación de cada alumno y mención del instrumento al cual se había consagrado. Cuando éste era guitarra, el profesor, Athos Palma además doctor en Filosofía y Letras e inspector del Ministerio de Educación agregaba: “-guitarrero”. Comunicación personal de Fanny Amanda Castro de Cittadini, ex profesora y ex vice-rectora del Conservatorio Nacional.

peculiaridades técnicas del instrumento.

Es lógico entonces que aquellos músicos no incluidos desearan revertir esa situación. Ansiaban, en consecuencia, ser aceptados por esas personalidades que ocupaban cargos en la docencia oficial, componían obras que se estrenaban en el teatro Colón de Buenos Aires y se editaban, firmaban críticas en los principales medios de Buenos Aires y Montevideo, ganaban concursos para componer obras (por ejemplo para los festejos del Centenario argentino), etc.

Por ende todo guitarrista que aspiraba a pertenecer al mundo de la música académica y desarrollar una carrera satisfactoria en Buenos Aires o Montevideo debía primero vencer el rechazo por parte del *establishment* académico. Pertenecer al grupo legitimado significaba por lo menos:

Participar de la vida musical académica de las dos capitales del Río de la Plata, actuando en los principales ciclos de conciertos y en las salas oficiales (por ejemplo en el teatro Colón). Si bien los guitarristas accedían a algunos espacios, pues existía intensa actividad de conciertos que los incluían, el círculo legitimado les estaba vedado.

Recibir críticas en los principales medios periodísticos como las que se publicaban sobre los conciertos de música sinfónica, operística y solística de piano y violín. La revista El Hogar que albergaba las críticas de Julián Aguirre en una columna fija, sólo registra entre 1920 y 1926, la mención de la guitarrista María Luisa Anido, más como excusa para reflexionar sobre la moda de los niños prodigio que había generado Anido y el inevitable paso del tiempo que le había hecho perder esa condición, que al hecho artístico en sí².

Integrar los cuerpos docentes en la enseñanza oficial. Una vez graduados, a los guitarristas no se les facilitaba el ingreso a la docencia. Las designaciones de los profesores, hasta la aprobación de la ley 14473 (Estatuto del Docente), eran provistas directamente por el poder ejecutivo nacional, prefiriéndose los pianistas, ya que los salones de música de las escuelas primarias y colegios secundarios solían tener como única dotación instrumental el piano. Como el rol de maestro o profesor estaba

² Consultado en *La música en la prensa periódica argentina*, Equipo de Investigación UBACyT F-831.

indisolublemente asociado al acompañamiento de las marchas escolares y el Himno Nacional y no resultaba fácilmente accesible la tecnología de amplificación, el guitarrista no podía cumplir el mismo rol³. Por otra parte, el Conservatorio Nacional, creado en 1924, recién incorporaría a la guitarra como especialidad instrumental en la década de 1940.

Los guitarristas y guitarristas-compositores imposibilitados de incorporarse al círculo de la actividad artística legitimada y a la enseñanza oficial -por ende sin un medio de vida- tenían la alternativa de ingresar, entonces, al mundo de la música popular, el cual, gracias al desarrollo de la radiofonía y la producción discográfica ofrecía abundantes puestos de trabajo.

Edmundo Rivero y Aníbal Arias, iniciaron sus carreras como guitarristas clásicos, tocando el repertorio habitual para la primera mitad del siglo XX: Tárrega, Federico Moreno Torroba, Isaac Albéniz, Juan Sebastián Bach (a través de transcripciones), etc. Sin embargo como lo expresó el mismo Arias: “Hice dos o tres conciertos y ¿después qué? Me di cuenta que tenía que acompañar a cantantes para poder vivir de la música”⁴. Así inició una carrera destacada que culminó como solista y referente de la guitarra-tango. Rivero, antes de ser uno de los más importantes cantantes de tango, se desempeñó como guitarra-acompañante.

Aquellos que no podían o no querían introducirse en la música popular, luego de haber descollado como guitarristas clásicos terminaron viviendo de un empleo en la administración pública. Tal es el caso de Severo Rodríguez Falcón quien se desempeñó como guarda de aduana hasta su jubilación, después de una brillante carrera como solista, que incluyó conciertos con orquesta⁵. Jorge Martínez, que estrenó el concierto para guitarra y orquesta de Mario Castelnuovo-Tedesco en la Argentina, dirigido por Luis Gianneo, se jubiló como bibliotecario en una escuela de música donde había llegado luego de la desactivación por carencia de matrícula de la institución educativa de adultos

³ Mucho tiempo después (1975) la situación no parecía ser muy diferente, pues el funcionario del Distrito Escolar 3º del Consejo Nacional de Educación de la ciudad de Buenos Aires a quien consulté a fin de “anotarme” para ejercer la docencia en escuelas de esa jurisdicción, al saber que era guitarrista, formuló esta pregunta retórica: “¿cómo va enseñar las canciones escolares y el himno con la guitarra?”

⁴ Apuntes de clase, *Clínicas de Guitarra-Tango*. Morón: Conservatorio “Alberto Ginastera”. 1996.

⁵ Conocimiento personal fruto de mi relación laboral con la Administración Nacional de Aduanas.

en donde enseñaba guitarra⁶.

La envergadura de la empresa resultaba enorme para unos pocos individuos; se requería, entonces, esfuerzos conjuntos, por lo cual el asociacionismo se impuso rápidamente. La guitarra, revista dirigida por Juan Carlos Anido además de resaltar la figura de María Luisa (Mimita), la hija del director, constituyó una avanzada en esa batalla por la legitimación. Para ello informaba exclusivamente sobre la actividad guitarrística académica en Buenos Aires y Montevideo. Encontramos ahí numerosos artículos que ponen de relieve las figuras de Andrés Segovia, Miguel Llobet, Domingo Prat y Francisco Tárrega. Otra publicación, *Tárrega* dirigida por Carlos Vega, llevaba a cabo una línea editorial despreocupada de esos requerimientos, exaltando, en cambio la ligazón de la guitarra con la música nativista. Sólo coincidiendo con La guitarra en el ditirambo de Mimita.

No resultaba suficiente destacar los logros de los guitarristas académicos, había que señalar a aquellos que se desviaban del camino correcto. Así *La guitarra* descalifica a los guitarristas-compositores que no se alineaban con su prédica. Tal es el caso de Agustín Pío Barrios. En efecto, el guitarrista paraguayo había decidido agregarse a su nombre y apellido el de Mangoré, tomado del jefe aborigen que luchó contra los españoles. Se fotografiaba caracterizado como indígena y se hacía llamar *El Paganini de las salvajes selvas paraguayas*. Es de esperarse la reacción que provocaba con tales actitudes en el acartonado ambiente de la música académica argentina y en el ánimo de aquellos que a él querían incorporarse. *La guitarra* reflejaba esa repulsa.

Tampoco fue aceptado Abel Fleury, pues su relación con la cultura popular que llegaba al punto de acompañar al recitador criollo Fernando Ochoa, lo marginaba automáticamente de esa lucha. No le quitaba esa mácula el haber estudiado composición con Honorio Siccardi, integrante del Grupo Renovación, y personalidad aceptada de la música académica, y guitarra con Domingo Prat, introductor de la Escuela Tárrega en la Argentina. Tampoco tuvieron éxito las dedicatorias de sus obras a los guitarristas más destacados de la época. Es lógico que su nombre no apareciera en La guitarra ni que fuera recomendado a Andrés Segovia para que satisficiera la exigencia contractual de

⁶ Conocimiento personal fruto de mi relación laboral en la Escuela Nacional de Música "Juan Pedro Esnaola".

tocar una obra de autor argentino en sus conciertos con una pieza de su autoría. Tal recomendación si existió con la música de Jorge Gómez Crespo y de Julián Aguirre (a través de transcripciones del mismo Segovia).

No fue diferente la situación de Adolfo V. Luna, quien siendo hermano del que fuera vicepresidente de la nación, Pelagio Luna y habiendo estudiado con un reconocido compositor, Armando Schiuma, no logró ser aceptado como referente para conseguir el tan ansiado ascenso. El caso de Luna fue más notable ya que a diferencia de otros guitarristas-compositores de la época, escribió obras de forma (sonatas, sonatinas) y compuso para guitarra y formaciones camarásticas.

La evolución de la guitarra en la primera mitad del siglo XX puede ser leída como la lucha por obtener la admisión dentro del mundo legitimado de la música académica. Las publicaciones dedicadas a ella, los conciertos y la producción compositiva contenían en mayor o menor medida acciones enderezadas a ese objetivo. Parecería que todas esas acciones tuvieron resultado positivo pues el mote de guitarrero fue desvaneciéndose a partir de la década del 60 y empezaron a aparecer compositores (que no sólo componen obras para su instrumento), directores de orquesta y coro, musicólogos, educadores musicales, etc. que iniciaron su carrera con la música a través de la guitarra.

De la descripción de este escenario podemos formularnos las siguientes preguntas:

¿Qué estrategias articularon los guitarristas desde el punto de vista interpretativo y compositivo para lograr ese reconocimiento?

¿Qué etapas se pueden reconocer en ese tránsito a lo largo de la primera mitad del siglo XX?

¿Cuáles fueron los contactos entre los círculos de la guitarra relacionados con la música popular y los de la guitarra académica?

¿Cómo devino el estudio de la guitarra en una especialización musical en los establecimientos oficiales?

Descripción del estado de la cuestión

Los trabajos específicos realizados en referencia al tema se sintetizan aquí en forma esquemática, para intentar brindar una idea clara del estado de la cuestión, remitiendo en cada caso a la bibliografía final correspondiente. El punto de partida ineludible lo constituyen las investigaciones de Melanie Plesch sobre la guitarra en la Argentina en el siglo XIX, coronadas en su tesis de doctorado. Habida cuenta que ese trabajo se extiende hasta la primera década del siglo XX, la presente investigación propone tomar ese punto como el inicio del marco temporal a considerar. Más allá de ese único caso, la bibliografía sobre música argentina ignora el problema de la aceptación de la guitarra como instrumento académico por cuanto ésta ni siquiera es mencionada. La Historia de la Música en la Argentina de Vicente Gesualdo y la de Rodolfo Arizaga constituyen un panorama muy sucinto con mayor acopio de fuentes primarias consultadas en el caso de la primera obra. Sin embargo no hay referencia al tema. La obra de Mario García Acevedo, La música Argentina en el siglo XX, parte de las mismas premisas constituyendo además una enumeración minuciosa de los principales estrenos de la música académica legitimada, por lo cual no hay mención alguna a la guitarra. La Música Nacional Argentina de Juan María Veniard analiza la emergencia de elementos provenientes de la música popular en el ámbito académico, pero -además de haber sido refutado por Melanie Plesch en sus principales afirmaciones- no se extiende mayormente sobre el siglo XX.

La bibliografía por otra parte no se ha ocupado sino sólo muy tangencialmente de la educación musical, con lo cual el vacío con relación a las tensiones para imponer la guitarra dentro de ella es absoluto. Ese silencio se extiende al terreno de la enseñanza no oficial de la música, ámbito en donde, como queda dicho, se formaban la inmensa mayoría de los guitarristas a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

Marco teórico

La investigación propuesta introduce el problema de la contraposición entre cultura clásica y popular. La cuestión es central pues el rechazo o la aceptación del círculo de músicos académicos deviene de la atribución legitimadora del carácter de clásico. Para abordarla recurriré a un texto de José Jorge de Carvalho, en el cual afirma que ambas caras de la tradición pueden fundirse en una única cultura, tal como aconteció en torno al

Fausto de Goethe

“...en ese modelo clásico de la esfera perfecta de la cultura (la cual no deja de ser una extensión de las ideas de Herder acerca del avance de la “humanidad” individual a través de la pertenencia a una comunidad concreta), corresponde a la cultura popular mantener vivo el espíritu colectivo, fuente constante de inspiración y estímulo; mientras la cultura erudita, al partir de lo popular-particular, lo trasciende y permite así el desarrollo aún más pleno del espíritu individual” (1995: 139)

Su comunión las enriquece mutuamente:

“... la cultura popular es también capaz de establecer una alianza con una parcela del público (aquella que se dispone a ir más allá de la mera gratificación espontánea) y con ella reproducir la misma relación entre productor y consumidor que caracterizaba el modelo de las culturas folk y clásicas” (1995: 143)

Y más adelante postula la posibilidad de que la cultura popular adquiriera atributos considerados inherentes a la clásica, como la universalidad:

“La cultura popular consigue trascender su función catártica inmediata, de mero entretenimiento, para lograr reproducir la dimensión de universalidad que siempre se le atribuyó a la música clásica.” (1995: 142).

En el Río de la Plata, a principios del período a estudiar, tales concepciones sincréticas de ambas tradiciones tuvieron algunos promotores. Ricardo Rojas planteaba un proyecto de nacionalismo que incluía una síntesis de la tradición indígena, española y europea. Pudiendo reconocérsele antecedentes en *La Tradición Nacional* de Joaquín V. González en Argentina y en *El Ariel* de José Enrique Rodó en el Uruguay. Las Ideas rojanianas expresadas en *Cosmópolis*, *La Argentinidad* y *Restauración Nacionalista*, entre otras obras, contemplaban operaciones en distintos ámbitos, fundamentalmente el educativo. Tales propuestas fueron aceptadas por los grupos dominantes parcialmente, en especial en lo atinente a hegemonizar en torno a símbolos que se percibían como representativos de la nacionalidad a una sociedad muy transformada por la inmigración. Tal política utilizada como herramienta de control social ante la difusión de la ideologías

socialistas o anarquistas y la consecuente agitación social no alcanzó a modificar, sin embargo, los valores culturales de la élite anclados en lo que define Carvalho como:

“.....aquél extracto simbólico que define más a las élites dominantes de la era burguesa y que es todavía la dimensión de la cultura considerada como de más alto prestigio.” (1995: 137)

La guitarra conforme esa concepción no podía ser aceptada por su vínculo tan evidente con lo popular. Incluso algunas guitarristas-compositores parece que hubieran simpatizado con aquellas propuestas de sincretismo cultural. En ese sentido encontramos los arreglos en lenguaje guitarrístico académico de tangos de la Guardia Vieja que compuso Domingo Prat⁷ y la adhesión de Abel Fleury, demostrada por mí en otro lugar (Olmello, 2008), a un nacionalismo musical de cuño rojaniano. Es destacable que, transcurrido el período en estudio, cuando la guitarra fue aceptada casi totalmente como instrumento legitimado no perdió esa marca, como lo patentiza el repertorio actual de los conservatorios oficiales.

Para analizar la cuestión de las relaciones de poder que se ponían en juego en el proceso de legitimación apelaré a Henry Kingsbury. Este autor que afirma que la etnomusicología no debe sólo ocuparse de la música ubicada fuera de la civilización occidental, por el contrario, postula una etnomusicología de nuestra civilización, lo que implica considerar a la música una metáfora de la sociedad en donde tiene lugar (1988: 8). En línea con ese pensamiento realiza una investigación etnográfica en un conservatorio y pregunta a alumnos y profesores qué significa para ellos la música. Analizando sus respuestas advierte que para definirla hablan menos de ésta que de sí mismos, ya sea como individuos o como grupos, organizados formalmente o informalmente. Concluye, por último, que aquellos no pueden escindir cualquier consideración sobre la música de las relaciones sociales dentro de las cuales ésta tiene lugar. (1988: 26).

Partiendo también de sus observaciones de la vida en el conservatorio considera los estándares de excelencia en la ejecución musical menos dependientes de su

⁷ Carlos López Buchardo, fundador del Conservatorio Nacional que terminará llevando su nombre compuso algún tango (Coquito) firmado convenientemente con seudónimo.

estructura o de la de la obra que de las relaciones de poder. Es decir, los valores -por ejemplo de musicalidad-, devenían, de su atribución por parte de un profesor o profesores, dependiendo más del lugar del otorgante que en cuestiones formales de la ejecución. Es casi siempre una evaluación de la acción social o un comentario sobre el rango social. (1988: 165)

De esta manera podemos colegir que el reconocimiento o aceptación de un músico y de la su música no respondería a los valores de la obra en sí, a los de su estructura, sino su determinación obedecería a las peculiaridades de la interacción social. Por ello, además existe una reciprocidad entre alumnos y profesores, pues el prestigio de los maestros aumenta por el éxito de sus alumnos y los estudiantes obtienen status a partir de su asociación con un maestro prestigioso. Para Kingsbury este patrón de otorgamiento de prestigio recíproco justifica el análisis de la organización social del conservatorio en términos de una relación de patrono-protégido.

Es posible, en consecuencia, entender que los guitarristas académicos a comienzos del siglo XX ocupaban un lugar externo a las relaciones de poder dentro del hermético círculo de la música académica. Como afirma Kingsbury

“La sabiduría musicológica tradicional sostendría que los asuntos sociológicos deben permanecer inevitablemente en la periferia del análisis de la música misma. Tal visión, no obstante, desdeña la fundamental importancia de los ejecutantes y maestros de música.” (: 178).

Esa ajenidad determinó una valoración negativa y consecuentemente su no aprobación. A contrario sensu, entenderemos el tránsito hacia su aceptación como la progresiva participación en esas relaciones de poder.

Hipótesis

El Río de la Plata a comienzos del siglo XX albergaba un conjunto de guitarristas con formación académica, que producía a través de la interpretación, la enseñanza y la composición (frecuentemente asociadas entre sí) una actividad intensa, que, sin embargo permanecía fuera del mundo de la música académica socialmente legitimada. En efecto,

los referentes de éste círculo consideraban a la guitarra un instrumento que no debía sobrepasar su ámbito natural dentro de la música popular. Podían, a lo sumo, prestar fugaz atención a un virtuoso de reconocimiento internacional como Andrés Segovia o una niña prodigio como María Luisa Anido. Pero el conjunto que se componía de una ingente cantidad de guitarristas, que tocaban, componían, editaban y enseñaban, quedaba afuera.

Me propongo demostrar que la descalificación de la guitarra por parte del mundo académico devenía de la distancia que tenían sus cultores con ese grupo hegemónico. Éstos reproducían la relación del patrono-protegido ocupando primero el lugar del discípulo para a su turno ocupa el lugar de patrono que aquéllos dejaban vacante. Para ser reconocidos no bastaba con observar lealtad con su maestro sino que también era necesario haber estudiado en Europa -generalmente en Francia, por lo menos hasta las primeras décadas del siglo XX. Para el cumplimiento de tal requisito eran importantes algunos aspectos extra-artísticos⁸. Progresivamente los maestros extranjeros fueron reemplazados por nacionales pero reproduciendo el mismo esquema. También demostraré que la repulsa hacia lo popular que no se encorsetase en lo pintoresco o paródico verificable en el círculo legitimado, agigantó la distancia con el grupo de los guitarristas.

El ascenso del mundo guitarrístico encuentra su primer triunfo cuando se crea la cátedra de guitarra en el Conservatorio Nacional. Demostraré que ese comienzo viene a coronar una lucha que se remontaba a la década del veinte y que protagoniza, naturalmente Mimita. El poder participar de esos claustros favoreció la inserción de los jóvenes guitarrista en los esquemas de patrono-protegido.

Mostraré asimismo, que conforme al modelo expuesto por Kingsbury de patrono-protegido, los guitarristas aceptando ese tutelaje hicieron todos los esfuerzos encaminados a ser percibidos como viables, incluso expulsando o rechazando a cualquier guitarrista que no obedeciera a esos dictados. Al final del periodo los guitarristas integran casi sin diferenciaciones el círculo legitimado.

⁸ Alberto Williams viajó para estudiar en Francia gracias a una beca de la Provincia de Buenos Aires que promovió su tío Amancio Alcorta y defendida por Luis María Drago.

Objetivos perseguidos

La propuesta busca describir el tránsito que llevó a la guitarra desde un lugar excéntrico del mundo de la música académica a su plena aceptación. Tal fin comprende objetivos generales y específicos:

Entre los primeros me propongo

- Analizar las diversas acciones que emprendían los actores de esa lucha por la legitimación y la individualización de los distintos ámbitos: periodístico, administrativo, artístico, etc. donde se desarrollaban.
- Revelar las relaciones que se entablaron entre los miembros del grupo de músicos académicos y los guitarristas que querían ser admitidos.
- Conocer las tensiones que se verificaban dentro del grupo de los guitarristas clásicos cuando un miembro del grupo no se alineaba con sus acciones para la tan ansiada aceptación.
- Examinar la acción de las asociaciones de guitarristas y las instituciones que proveían la educación de los nuevos integrantes, actuantes en su mayoría dentro del ámbito de la gestión privada.
- Estudiar las tensiones que generaban las presiones en las instituciones oficiales, por ejemplo el Conservatorio Nacional.

Entre los específicos me propongo

- Analizar la trayectoria de vida de María Luisa Anido, Abel Fleury, Agustín Pío Barrios, Andrés Segovia y Abel Carlevaro, pues de distintas maneras estuvieron involucrados en esas operaciones
- Historiar los hechos que desembocan en el rechazo o descalificación por parte del grupo que pugnaba por ascender de aquellos guitarristas que como Abel Fleury o Agustín Pío Barrios, eran considerados obstáculo para los fines de legitimación.

Metodología y plan de actividades

- Inquisición de las fuentes a fin de comprobar la existencia de esas operaciones.
- Confrontación de las manifestaciones de los miembros del *establishment* rechazando la guitarra como instrumento académico como así también los argumentos correspondientes y las reacciones de los guitarristas procurando neutralizar y convencerlos de que merecían un lugar en la música académica.
- Entrevistas a guitarristas que fueron partícipes de este proceso. Análisis de las publicaciones tanto del grupo de los guitarristas académicos, como así también las de los referentes legitimados.
- Catalogación de las partituras más representativas de los guitarristas-compositores para realizar un análisis tendiente a seguir los cambios que gestaban en su escritura para adaptarse a los modelos legitimados.
- Relevamiento de las publicaciones periódicas especializadas en cultura popular para detectar la aparición de artículos en donde aparecen guitarristas no aceptados por el círculo académico ya que con su ubicación en la música popular no coadyuvaban al objetivo de legitimación.
- Catalogación y clasificación de las fuentes enumerando las actividades artísticas, periodísticas asociacionistas, etc., relacionadas con los grupos analizados a saber:

La Guitarra (1924/8)

Tárrega (1924/30)

El Hogar (1920/4)

Sintonía (1930/45)

Antena (1930/50)

Radiolandia (1930/50)

Buenos Aires Musical (1946/55)

Noticiero Ricordi (1937/50)

Ricordiana (1951/55)

La Mujer (1935/43)

Consulta en fondos de publicaciones periódicas a saber:

Equipo de Investigación UBACyT F-83. Facultad de Filosofía y Letras. UBA

Biblioteca del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

Biblioteca del Instituto de Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega". UCA

Biblioteca de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. UCA

Biblioteca del Departamento de Artes Musicales y Sonoras "Carlos López Buchardo". IUNA

Biblioteca Nacional. Hemeroteca.

Bibliografía inicial

Arizaga, Rodolfo

1963 Juan José Castro. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Arizaga, Rodolfo

1968 Enciclopedia de la Música Argentina. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Arizaga, Rodolfo - Camps, Pompeyo

1987 Historia de la Música en la Argentina. Buenos Aires: Ricordi.

Boero De Izeta, Carlota

1978 Felipe Boero. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Caamaño, Roberto

1969 La historia del Teatro Colón: 1908-1968. Buenos Aires: Cinetea 3 vols.

Carvalho, J. J

1995 Las dos caras de la tradición. Lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana. Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina, editado por Néstor García Canclini. Pp. 125. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Casares Rodicio Emilio (dir)

1999/2002 Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Madrid:

SGAE (10 volúmenes)

Corrado, Omar

2001 Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945: una aproximación, Revista Música e Investigación nº 9, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

2004-2005 Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, Revista Argentina de Musicología n° 5-6, Buenos Aires: AAM, , 17-44.

Donozo Leandro.

2006 Diccionario bibliográfico de música argentina y de música en la Argentina. Buenos Aires: Ediciones del Gourmet Musical.

García Acevedo, Mario

1961 La Música durante el período de la Organización Nacional. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

1972 La Música argentina en el siglo XX. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

García Morillo, Roberto

1984 Estudios Sobre Musica Argentina. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

García Muñoz, Carmen

1970 Julián Aguirre. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

García Muñoz, Carmen

1988 Materiales para una historia de la música argentina. La actividad de la 'Sociedad Nacional de Música' entre 1915 y 1930, Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, N° 9, pp. 149-194.

Gesualdo, Vicente

1962 Historia de la Música en la Argentina. (2 tomos) Buenos Aires: Beta.

Kingsbury, Henry

1988 Music, Talent, and Performance. A Conservatory Cultural Syst
Philadelphia: Temple University Press.

Lynch, Ventura R.

1925 Cancionero Bonaerense. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Olmello, Oscar

2008 El guitarrista compositor Abel Fleury, un caso original y sincrético de nacionalismo musical. Tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

2009 Abel Fleury, un músico entre dos culturas. Revista Argentina de Musicología. N°9. Buenos Aires: AAM .

Otero, Higinio

1970 Música y Músicos De Mendoza. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Pickenhayn, Jorge

1982 Luis Gianneo. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Pickenhayn, Jorge

1977 Alberto Williams. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Plesch, Melanie

1992 El rancho abandonado de Alberto Williams: una reflexión en torno a los comienzos del nacionalismo musical, Buenos Aires: Jornadas del 5º Centenario del Descubrimiento de América, UBA.

Plesch, Melanie

1996 Algunas precisiones en torno al concepto de identidad musical en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XIX. Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, 1998, 1-11.

Plesch, Melanie

1998 La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. p. 57-68. Revista Argentina de Musicología. Córdoba: AAM.

1998 The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of Argentine Musical Emblem. Melbourne: Faculty of Music.

1999 La silenciosa guitarra de la barbarie: Aspectos de la representación del otro en la cultura argentina del siglo XIX. p. 57-68. Música e Investigación. Bs.As.: INM.

Scarabino, Guillermo

2001 El Grupo Renovación. Buenos Aires: Instituto de Investigación musicológica Carlos Vega, UCA.

Suarez Urtubey, Pola

1967 Alberto Ginastera. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Vega, Carlos

1926 Disertación sobre la guitarra Cultura General y Artística. Boletín de la Universidad Nacional de la Plata.

1963 Los instrumentos musicales. La guitarra 1. Orígenes del instrumento. Folklore.

Veniard, Juan María

1989 La música nacional argentina. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Oscar Olmello nació en Buenos Aires en 1951. Se formó guitarrísticamente con Julieta Mosquera, realizando perfeccionamiento con Abel Carlevaro. En 1969 ingresa al Conservatorio Nacional "Carlos López Buchardo", de donde egresa como profesor superior de música especialidad guitarra. En esa institución reconoce como sus maestros a Juan Pedro Frunze, Alicia Terzián, Carlos Guastavino, Mario García Acevedo, Carlos Fitte Frías, Julio Fainguersch, entre otros. Recientemente obtuvo en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras "Carlos López Buchardo", el grado de licenciado en Artes Musicales Especialidad Guitarra. Paralelamente ingresa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires donde recibe el título de profesor y licenciado en historia con Diploma de Honor. En 2004 inicia su posgrado en interpretación de música latinoamericana del siglo XX por la Universidad Nacional de Cuyo. En 2008 defiende ahí su tesis *Abel Fleury un caso original y sincrético de nacionalismo musical* con un concierto con veinte obras del compositor dolorense y una exposición sobre dicho texto. Tal defensa fue conceptuada con las más altas calificaciones y recomendada su publicación. A fines del 2009 su proyecto *La guitarra en siglo XX en el Río de la Plata. El camino de la legitimación*, fue aprobado con lo que obtuvo su condición de doctorando en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.