

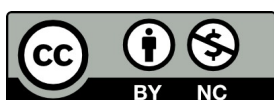
copla no han echado mano de los avances técnicos que la industria fue incorporando. Finalmente, las relecturas que hace Lomas Martínez de letras del poeta español, tanto desde la perspectiva del creador como de la recepción de las mismas, son fundamentales para comprender la cultura y la sociedad durante la dictadura de Franco. Bajo ese régimen, el autor afirma que “El impacto emocional de las coplas de León fue muy importante en la subcultura homosexual del franquismo y continuaría en décadas posteriores” (p. 274).

Palabras finales. Este libro ofrece un conjunto de investigaciones que abordan el estudio de la copla desde diferentes perspectivas atravesadas por la ideología y el poder. Leerlo es como desplegar quince listones de un abanico —objeto tan caro a España, por cierto—. Y una desea hacerlo sin detención, para que quede rápida y completamente abierto por el interés que despierta cada uno de los capítulos. Al volver sobre el texto, uno a uno los artículos remiten a nuevos abanicos de canciones, lugares, producciones cinematográficas, artistas puntuales. La escucha de esas músicas y artistas, las películas, las imágenes de ciudades, palacios, lugares de fiesta, la relectura en perspectiva *queer* de las coplas de Rafael de León, se disfrutan en el plano sensible y en el intelectual. Valoro la claridad expositiva y la solidez documental y metodológica con la que se defienden ideas, hipótesis e interpretaciones de los temas desarrollados, y destaco, en consecuencia, la labor de los editores.

Silvina G. Argüello

Oscar Olmello. *La guitarra clásica en el río de la Plata: Poética y poder de Tárrega a Segovia*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: EDAMus. Editorial Departamento de Artes Musicales, 2019. 179 páginas. ISBN: 978-987-46224-7-1.

Oscar Olmello presentó recientemente su libro publicado en 2019, *La guitarra clásica en el Río de la Plata: Poética y poder de Tárrega a Segovia*, con el cual hace resonar las cuerdas de la historia de la aceptación de la guitarra como instrumento de música académica. El autor nos muestra con ágil prosa y profusión de referencias a diversas fuentes la ardua marcha de los guitarristas argentinos (intérpretes y compositores) de fines del siglo XIX y comienzos del siglo pasado, para lograr la



inclusión de su instrumento en el primer plano de la escena musical argentina y en los planes de estudio de las diversas instituciones de enseñanza musical. Procuraban aquellos músicos redimirla del rol subalterno al que estaba confinada en la escena musical rioplatense.

Olmello demuestra la existencia de un *establishment* de la música académica que controlaba el acceso de los músicos a cargos y escenarios. Los guitarristas no se encontraban entre los elegidos, pues no eran percibidos como pertenecientes al mismo conjunto. Tal situación se entrevé a través de fotografías de estudiantes de música de la ciudad de Buenos Aires (también de algunas provincias argentinas como Santa Fe, Córdoba, Tucumán o Mendoza) en las cuales pianistas o violinistas aparecen con un vestuario acorde a la ocasión mientras que los guitarristas llevan ropa de paisanos de la llanura bonaerense, o en pocos casos, con un traje típico de alguna región de España. Por ello, los guitarristas, aunque ejecutaran música académica, debían estar caracterizados como folcloristas. Olmello cita en diversas oportunidades a la revista *El Hogar*, de la cual se desprenden datos de gran relevancia para los fundamentos aquí expuestos. Por ejemplo, se dice de la guitarra que “es el más campechano, más bohemio y el más desinteresado de los instrumentos. Nadie ostenta doctorados si se exhibe con su guitarra. El que la pulsa lo hace modestamente, en rueda de amigos, sin invitación o a solas”. Todo esto se veía reflejado en un paralelismo, una convivencia desigual de los espacios en donde se desarrollaba el arte guitarrístico, y el de los demás instrumentos. Cabe destacar que no solo era una segregación para el público de conciertos. La cuestión afectaba también a quienes deseaban aprender el instrumento, dado que, mientras los demás se estudiaban en conservatorios, la guitarra solo se enseñaba de forma particular, en el domicilio del profesor o trasladándose éste al del discípulo. Los guitarristas, alejados del circuito de los escenarios musicales y de los institutos de enseñanza, sólo de esa manera podían sostenerse económicamente y desarrollar una carrera como compositores e intérpretes. Tal situación a despecho de su protagonismo en la intensa actividad centrada en la guitarra académica, es atestiguada por la gran cantidad de partituras editadas y la copiosa tarea docente y de conciertos.

El autor también caracteriza al repertorio habitual de la guitarra como una de las causas para el mencionado apartamiento. Eso debido a estar integrado mayoritariamente por composiciones propias del intérprete en las cuales primaba la búsqueda de lucimiento virtuoso por sobre otros aspectos. Además, resultaba un desmerecimiento adicional que tales obras estuvieran mayoritariamente inspiradas en música de moda y

generalmente popular. Pero también las de carácter nacionalista no respondían al canon instaurado por Alberto Williams. En ese sentido, Olmello dedica un capítulo a describir la naturaleza del nacionalismo musical argentino y sus principales vertientes. De esta manera analiza el *Triste* de Julián Aguirre erigido como arquetipo del canon nacionalista, demostrando la expectativa de aceptación de la guitarra que subyacía en la elección de tal modelo.

El autor reseña las acciones emprendidas por los guitarristas, compositores y aficionados que, conscientes de su apartamiento, pugnaron por obtener la aceptación. Esa ardua tarea se planteó en diversos planos. Ante el problema del repertorio, se buscó expurgarlo de las obras antes señaladas, promoviendo la inclusión de música original de compositores no guitarristas y transcripciones de los clásicos. Así, se privilegiaron las obras enroladas en el nacionalismo canónico, tal el caso del mencionado *Triste*. También se recurrió a la figura de Francisco Tárrega para hacer olvidar la tradición rioplatense, y cuyo referente era Juan Alais, quien estaba íntimamente ligado a la música popular y solía fotografiarse vestido de gaucho. Asimismo se sancionaron a aquellos guitarristas compositores como Agustín Barrios que desoían esas consignas.

Luego, Olmello se ocupa de reseñar la sucesiva caída de todos los impedimentos para la admisión. Uno de particular importancia, el del nacionalismo, desaparece al ser aceptada la estética disidente con la premiación de la *Serie Argentina* de Jorge Gómez Crespo. También debilitó la resistencia a la inclusión de la guitarra, un cambio de guardia en el *establishment* de la música académica, dada la desaparición de algunos caracterizados miembros, la pérdida de influencia de otros y la emergencia de una nueva generación de músicos mayormente reunidos en torno al Grupo Renovación. Más adelante, el autor pasa revista a los hitos que van marcando la aceptación de la guitarra como instrumento académico. Destaca entonces, la constitución de un repertorio guitarrístico rioplatense, la expansión de la enseñanza de la guitarra en Buenos Aires y ciudades del interior, y el desarrollo de la carrera internacional de guitarristas argentinos.

En la última parte Olmello extrae conclusiones que, a modo de resumen, se nuclean en torno de estos puntos: la descripción del marginamiento de la guitarra como instrumento académico al comienzo del proceso, la utilización del asociacionismo como recurso para la aceptación, la promoción de un repertorio indiscutiblemente académico, la divulgación a través de publicaciones periódicas de los fundamentos del plan de

acción, la reivindicación de un linaje europeo y prestigioso para la guitarra académica rioplatense, el desprestigio de los guitarristas y guitarristas-compositores que no adherían a tales consignas, el ensalzamiento de los guitarristas y guitarristas compositores que se adecuaban a esas políticas y, por último, la crónica de las etapas de aceptación de la guitarra como instrumento académico que se completan al concluir el proceso. Al final del libro, el autor detalla las fuentes y la copiosa bibliografía consultada.

Mario José Celentano