

La imagen sonora de lo gauchesco: nacionalismo y tensión en la obra de Alberto Ginastera

MUIÑO, Silvana N. / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA, FFyL) – silvana_snm@yahoo.com.ar

Eje 8. Música e Historia

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: narrativas musicales – identidad colectiva – gauchesca sonora – periodización – Mito gaucho – peronismo

Resumen

En la periodización canónica adoptada para estudiar la obra de Ginastera (autorizada por el propio compositor) se propone el año 1947 como el final del *nacionalismo objetivo*, y el año 1948 como el inicio del *nacionalismo subjetivo*. A partir de allí comenzará un camino de alejamiento de la tonalidad y de los motivos criollos, llegando al *neoexpresionismo*, en 1958, etapa definitivamente atonal en la cual desaparece toda referencia a la gauchesca sonora. En este trabajo proponemos vincular tales circunstancias de la obra con el contexto, particularmente con dos acontecimientos de la historia política y cultural argentina: los debates en la Legislatura bonaerense entre 1947 y 1948 capitalizados finalmente por el oficialismo respecto del tutelaje de lo gauchesco, y la publicación de *El mito gaucho* que le otorga al gaucho una filiación (filosóficamente fundamentada) con los movimientos populares y con la figura de Perón. Nuestra hipótesis es que tal reconfiguración que acontece sobre de la imagen del gaucho influye en las decisiones del compositor (al interior de la obra y en sus márgenes) en tanto que el juego de las representaciones gauchescas se abrió en una dirección que Ginastera, entendemos, no estuvo dispuesto a acompañar con su música.

Introducción

Según Deborah Schwartz-Kates «(...) los primeros libros sobre Ginastera fueron escritos por su ex-alumna, la Dra. Pola Suárez Urtubey, quien trabajó en estrecha colaboración con el compositor» (2016, pp. 119). Efectivamente, el canon de investigación de obra ginasteriana ha sido propuesto por el propio compositor. A partir de la publicación

de *Alberto Ginastera* (1967) y luego con la edición del clásico *Ginastera en cinco movimientos* (1972), Suarez Urtubey deja sentadas las bases para la organización de la obra de Ginastera, en una periodización autorizada por su maestro. En posteriores referencias y comentarios a su propia obra, Ginastera confirma esta clasificación mencionada, haciendo hincapié en su consagración como compositor, relacionada al tercer período (cuando ya toda referencia al criollismo había desaparecido).¹ Los tres períodos referidos han sido denominados como: *nacionalismo objetivo*, de 1935 a 1947; *nacionalismo subjetivo*, de 1948 a 1957; y *neo-expresionismo*, a partir de 1958 (Suárez Urtubey, 1967). Dicha periodización ha sido revisada, por una parte, por la misma Suarez Urtubey junto con Malena Kuss (también ex-alumna de Ginastera), quienes proponen la reagrupación de los dos períodos nacionalistas, por tratarse de etapas compositivas con suficientes elementos en común. Ambas etapas, a su vez, son portadoras de marcadas diferencias respecto de la tercera etapa, en la cual Ginastera se dispone a componer enteramente con técnicas dodecafónicas (Shwartz-Kates, 2016). Por otra parte, la revisión de dicha periodización comprende aristas más críticas en el trabajo relativamente reciente de investigadores como Esteban Buch, Melanie Plesch, Eduardo Herrera, Hernán Vázquez, Laura Novoa, Antonietta Sottile, Carol Hess, y la propia Deborah Shwartz-Kates, entre otros. A partir de estas intervenciones, existen nuevas propuestas de lectura acerca de la obra de Ginastera y de su periodización, «tendientes a ampliar los discursos dominantes». (Schwartz-Kates, 2016, p. 121)

Para abordar la obra de Ginastera, en el presente trabajo adoptaremos la clásica división en tres períodos, debido a que, justamente, pretendemos poner en relación la obra y la periodización adoptada para el estudio de la misma con el contexto político e ideológico en el que se enmarca. Durante la primera y segunda etapa Ginastera no abandona por completo la tonalidad, y aunque las tensiones al interior de la obra irán *in crescendo* (desde la politonalidad hasta la inclusión de pasajes completamente atonales), las citas y referencias a motivos folklóricos (tanto melódicos como rítmicos) no desaparecerán completamente hasta la tercera etapa. Su adopción del sistema atonal de origen serial lo alejará definitivamente del color criollo. Sin embargo, según A. Sottile

Es interesante notar que los pocos casos de cita folklórica declarada no provienen, como hubiéramos esperado, de obras del «nacionalismo objetivo» (el momento de relación más directa de Ginastera con el folklore) sino de obras del estilo final de Ginastera, cuando el compositor retorna [...] a las fuentes folklóricas» (2016, p.150).

¹ Véase: Entrevista a C. Ginastera en <https://www.youtube.com/watch?v=mJ77KppJTMw>

Este retorno aparece como un modo de recuperar, tal vez, parte de aquella raíz que se determinó a abandonar progresivamente a partir de 1947. Y aunque Ginastera declara no haberse comprometido con la realidad política ni con las modas estéticas ya que, asegura, «El compositor debe ser absolutamente libre» y que «El único compromiso que debe tener el arte es un compromiso estético»,² la hipótesis de este trabajo es que las circunstancias políticas jugaron un papel fundamental en sus decisiones respecto del tratamiento de la obra. En segundo lugar, adoptaremos la periodización mencionada con la intención de vincular la fecha elegidas por el propio Ginastera para poner fin a su etapa de *nacionalismo objetivo* (1947) con dos acontecimientos de la historia política y cultural de la Argentina, a saber: por un lado, los debates en la Legislatura bonaerense entre 1947 y 1948 respecto a la figura de lo gauchesco, los cuales fueron capitalizados por el oficialismo, concluyendo con el decreto presidencial n° 3454 (1948), que nacionalizó el Día de la Tradición. Dichos debates se iniciaron cuando los representantes provinciales del partido radical reflataron el proyecto de sancionar el Día de la Tradición y la propuesta fue debatida en el parlamento bonaerense, evidenciando la disputa entre radicales y peronistas (Casas, 2016). Según Casas «Las expectativas de los tradicionalistas pioneros en el proyecto de 1939 se veían cristalizadas en un contexto político bien diferente» (ibidem, p.73). De esta manera un nacionalismo de corte popular, encarnado en las imágenes gauchescas quedaría asociado al peronismo y a su líder. Por otra parte, en el campo de las intervenciones filosófico-literarias, la publicación de *El mito gaucho* (Astrada, 1948) le otorga a la imagen del gaucho una filiación (legitimada desde el campo filosófico) con los movimientos populares y con la figura de Perón. Entendemos que la vinculación de la música de Ginastera con los acontecimientos mencionados se inscribe en una serie de movimientos al interior del campo intelectual, cultural y político argentino y que, dichos movimientos condicionan, en este caso, el quehacer de la producción musical de Ginastera y determinan una toma de posición que queda expuesta en la decisión del músico al adoptar ese preciso año (1947) para marcar el alejamiento del nacionalismo calificado como «objetivo». En lo musical, el progresivo abandono de la tonalidad, acercándose al atonalismo y técnicas derivadas, más allá de ser una decisión técnica, compositiva, artística, aparece como una opción ideal para mantener su obra al resguardo de las referencias musicales criollistas, desvinculándola de la imagen gauchesca, y amparándola en un pretendido universalismo, que le permitirá tomar distancia de la «peronización» del gaucho.

El trabajo se articula en cuatro apartados: I «La gauchesca: poética de la argentinidad»; II «El *Mito gaucho* y el gaucho como mito. Representaciones del ser

² Véase Entrevista a C. Ginastera en, *El País* (1977, 23 de abril). Suplemento *Cultura*, Recuperado de: https://elpais.com/diario/1977/04/24/cultura/230680809_850215.html

argentino»; III «Los debates en la Legislatura. El Día de la Tradición: festividades y rituales»; y IV «La imagen sonora del gaucho en la obra de Ginastera: Tensiones *in crescendo*». Metodológicamente comenzamos por abordar brevemente la figura del gaucho desde la perspectiva de su inscripción en una determinada *poética* tendiente a la construcción de la identidad del *ser nacional*. En este sentido, el movimiento será pensar en la *imagen sonora gauchesca* entramada en un repertorio de imágenes que se inscriben en un juego de *representaciones* relacionadas entre sí. Para ello recurrimos a marcos teóricos provenientes de la filosofía de la imagen, y también, en lo específico musical, a las ideas en línea con las narrativas musicales nacionales, desarrolladas por M. Plesch (entre otros), en el ámbito de la musicología.

Seguidamente, abordamos *El mito gaucho* de Astrada para situarlo en la serie de ensayos nacionales que instalan a la figura del gaucho como imagen de la argentinidad y explicitamos cuál es la operación del filósofo para ligar las figuras de lo gauchesco a los movimientos populares, particularmente al peronismo.

En el tercer apartado hacemos referencia a los debates en la legislatura bonaerense acontecidos entre 1947 y 1948. en los cuales, según Casas, se advierte como «El tutelaje sobre lo gauchesco que había ostentado el sector conservador a partir de la institución del Día de la Tradición en 1939, entre otras intervenciones, se vio desafiada por la emergencia del peronismo» (2016, p.53). Finalmente nos referimos a las tensiones expresadas en la propia obra musical de Ginastera. Tensiones que entendemos se ponen de manifiesto en las distintas capas que conforman la obra.

Concluimos que, la imagen sonora de lo gauchesco no fue abandonada por Ginastera por cuestiones exclusivamente estéticas, artísticas o técnicas, sino que estuvo vinculada al acontecer histórico del país, y particularmente a su posición ideológica. Ginastera se vio impulsado, según nuestra hipótesis, a tomar ciertas decisiones tendientes a que su música no fuera un elemento funcional para el proyecto de un nacionalismo de corte popular, ligado al peronismo.

I. La gauchesca: poética de la argentinidad

Según Guillermo David «Cada sociedad erige un tipo humano sobre el cual modela una identidad genérica que asimila la diversidad de su conformación» (2021, p.16). El gaucho, como arquetipo, se constituye en este sentido, como la imagen paradigmática del *ser nacional*, en el caso argentino.

Más adelante David señala

Dos dimensiones: si por un lado el gaucho realmente existente persiste en habitar el territorio, por el otro su imagen cultural, literaria, cinematográfica,

publicística, musical, es decir, narrativa, en el sentido amplio de la palabra, va encontrando continuas reformulaciones. Ese nombre es la *gauchesca* (David, 2021, p.16).

La *gauchesca sonora* aparece de esta manera como parte de una poética que configura la «trama»³ del ser nacional. La cuestión será entonces, por un lado, dilucidar cuál es el proyecto de Nación con el que se articula la *gauchesca* en los distintos momentos de la historia argentina y, a partir del encuadre político-ideológico del contexto, advertir en qué consiste su carga simbólica y cuáles son los valores que esta imagen porta a través de su derrotero histórico-cultural. Por otra parte, respecto de las producciones artísticas y académicas, abordarlas con relación al entramado simbólico que se despliega, desde un pensamiento situado y crítico. La versatilidad de la imagen del gaucho ha respondido a intereses diversos y la idea de nacionalismo en la que se enmarca dicha imagen también es depositaria de imaginarios variados y aún contrapuestos. Las creaciones artísticas con relación a la *gauchesca*, entonces, portarán dichas tensiones que serán expresadas según las herramientas propias de cada lenguaje, al interior de las obras y en sus márgenes. Considerando en este sentido, la imagen sonora como una imagen entre otras, tendientes, en el caso de la *gauchesca*, a desplegar un mismo sentido hacia la construcción de la identidad nacional, apelamos en este trabajo a la propuesta de Fernando Zamora Águila respecto de su tratamiento de la imagen en tanto *representación* (2015). En el marco de su investigación acerca del giro icónico o giro pictorial en filosofía⁴ Zamora Águila propone abordar el tratamiento de la imagen en tanto *representación* a partir de lo que da en llamar un «*cuadrante de representación*» que funciona «*como un todo orgánico*» incluyendo distintos tipos y gradientes de representaciones; a saber: «(...) representaciones materiales, inmateriales, temporales y espaciales, a partir de dos ejes: un eje físico/eidético y otro eje crono-tópico» (2007, pp.293-294). Por otro lado, el mismo Zamora Águila explora la importancia de las imágenes para el pensamiento mítico. Al respecto asegura que las imágenes son uno de los principales vehículos del pensamiento mítico, el cual posibilita la integración del individuo con su comunidad, otorgándole a esta un sentido de unión con el cosmos (Zamora Águila, 2015). La imagen sonora de lo gauchesco aparece entramada entonces con otros tipos de imágenes y este entramado se articula con una mítica que se orientará hacia un proyecto de Nación determinado.

³ «Trama» es utilizado aquí en el sentido aristotélico de *Mythos*, toda vez que hace referencia al aspecto narrativo. La intención es orientarse hacia la incorporación de la categoría de *identidad narrativa* con al que Paul Ricoeur da cuenta de la posibilidad de los pueblos de construir identidad a través de la narración, toda vez que, sin la narración, piensa Ricoeur, el problema de la identidad está condenado a una antinomia. Cfr. Ricoeur, (1999a).

⁴ Para profundizar acerca de los inicios del mentado «giro icónico» o «giro pictorial» véase: García Varas (2011).

Por otra parte, y retomando lo específico musical, Melanie Plesch expresa en referencia a la expresión sonora de la identidad nacional:

(...) la música nacionalista argentina puede concebirse como una retórica conceptual en la cual las referencias a la música tradicional constituyen una red tópica. Esta retórica se constituye inicialmente en la obra de compositores como Alberto Williams y Julián Aguirre, y se desarrolla y expande en la producción de, entre otros, Carlos López Buchardo, Felipe Boero, Floro Ugarte, Constantino Gaito, Pascual de Rogatis, Alberto Ginastera y Carlos Guastavino. A partir de su difusión a través del aparato simbólico del Estado y los fenómenos concomitantes de canonización, dicha retórica se naturaliza y pasa a percibirse como la expresión sonora de la identidad nacional (2014, p. 223).

Para explorar estas «narrativas de identidad», la musicóloga utiliza un modelo teórico mixto en el cual combina la teoría tópica con un análisis crítico del discurso, en el marco de la historia cultura. Este modelo tiene en cuenta además las relaciones e interacciones de los tópicos con códigos similares en otras áreas como la literatura y las artes visuales (Plesch, 2014). Las ideas que desarrolla Plesch en sus investigaciones se basan entonces en la articulación de la teoría tópica con una visión constructivista del nacionalismo y una metodología hermenéutica derivada de la historia cultural (ibidem). Es justamente este enfoque hermenéutico, la metodología que nos interesa poner de relieve en el presente trabajo. En esta línea, y atendiendo al caso de un compositor paradigmático en la escena nacional, nos propusimos reparar en las condiciones políticas y culturales que conformaron el contexto de producción de la obra de Alberto Ginastera y entrecruzar estas circunstancias con las decisiones tomadas por el compositor tanto a nivel de los elementos técnico- musicales, como en relación con la periodización canónica adoptada para estudiar su obra. Entendemos que tales decisiones aparecen atravesadas por la coyuntura política, e influenciadas definitivamente por una imagen determinada del gaucho, que comenzó un proceso de metamorfosis simbólica en el contexto del primer peronismo. Nos detuvimos en dos acontecimientos puntuales, los cuales, según nuestra hipótesis, están relacionados directamente con el progresivo distanciamiento del nacionalismo musical (particularmente de las referencias gauchescas) que aconteció en la obra de Ginastera. Efectivamente, en tanto portador de la identidad del colectivo nacional, la metamorfosis de la figura del gaucho puso de manifiesto tensiones inherentes a la propia identidad argentina, y reeditó aquella *memoria herida*⁵ de la que Ricoeur da cuenta al referirse a la identidad narrativa de los

⁵ En *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (1999b) Ricoeur introduce el concepto de «memoria herida» que es retomado en *La memoria, la historia, el olvido* (2000), donde es inscripto en el nivel patológico-terapéutico de la «memoria impedida», «reelaborar» y «duelo y melancolía», que analiza en paralelo.

pueblos.⁶ Las tensiones y contradicciones abrieron el juego de las representaciones en una dirección que Ginastera, entendemos, no estuvo totalmente dispuesto a acompañar con su música.

II. El Mito gaucho y el gaucho como mito: representaciones de la argentinidad

En el año 1947 Carlos Astrada presentó, a modo de artículo, el primer capítulo de lo que sería su libro *El mito gaucho*; este escrito fue presentado como artículo aparte en el volumen colectivo que se llamó *Argentina en marcha*. Algunos intelectuales peronistas escribieron en esta publicación como para, de alguna manera, contribuir, con su prestigio simbólico e intelectual, al movimiento peronista. El artículo titulado «Surge el hombre argentino con fisonomía propia» contaba con un subtítulo, a saber: «Raíz, estilo y proyección del hombre argentino»; este subtítulo es el que finalmente pasará a ser el título del primer capítulo de *El mito gaucho*. El libro completo fue publicado en 1948. Para entonces, los intereses y representaciones del campo filosófico argentino coincidieron, de algún modo, con lo que el peronismo demandaba. La idea que estaba en juego tenía que ver con la convicción de que se necesitaba alcanzar una filosofía original, propia, en función de la nacionalidad. En el caso de Astrada, lo más relevante tiene que ver con su fuerte formación filosófica, especialmente en fenomenología, que lo lleva a ser el principal introductor autorizado del existencialismo y de la filosofía de Heidegger en Argentina. Respecto de *El mito gaucho*, nos encontramos, ya en el «Prólogo», con la idea de que se trata de desarrollar una filosofía de la argentinidad. El texto se inscribe en una tradición literaria vinculada al modernismo; en este sentido abreva en *El Payador* de Lugones, texto que aparece citado explícitamente. Los ensayos de interpretación nacional como *Radiografía de La Pampa* de Ezequiel Martínez Estrada, *El payador* de Lugones, *Blasón de Plata*, de R. Rojas, entre otros, remontándonos, claramente hasta el *Facundo* de Sarmiento, forman parte de esta cadena de interpretaciones en la que se inserta *El mito gaucho*. A la luz de la fenomenología y el existencialismo heideggerianos Astrada retoma las categorías que estructuran la nacionalidad, tales como *la extensión de la tierra y la figura del gaucho*. El filósofo toma categorías heideggerianas y las cruza con las categorías que la literatura argentina venía desarrollando en su propia tradición. Así La Pampa, va a ser uno de los

⁶ En *Sí mismo como otro* (1996b), Ricœur aborda con particular profundidad el tema de la identidad narrativa; sugiere, finalmente, que la comprensión de sí se encuentra mediatizada por la recepción conjunta de los relatos históricos y los de ficción. En virtud de la extensión de la identidad narrativa de los individuos a los acontecimientos fundacionales de una comunidad histórica, Ricœur piensa que estos acontecimientos tienen «el poder de reforzar la conciencia de identidad de la comunidad considerada, su identidad narrativa, así como la de sus miembros» (1996a, p. 912).

existenciaris del hombre argentino, y el mito gaucho va a ser otro. La matriz existencialista que marca la formación de Astrada se va a imbricar con herencias semánticas de la tradición literaria argentina de manera que lo que aparece, en principio, es que el hombre argentino es una *tarea*; es decir, no es una realidad acabada. La figura del gaucho aparece entonces retomada de la tradición, pero con un *plexo* de nuevas posibilidades. Según Juan Bucci «La metafórica gaucha como designio arquetípico de la argentinidad permitía tornar aprehensible la historia del país y su realidad nacional, a partir de la edificación de una cosmovisión espiritual y mítica» (2022, p. 174). Ciertamente, diversas corrientes ideológicas operaron sobre el texto de José Hernandez, y así el gaucho «Martín Fierro», fue moldeado según intereses políticos incluso contrapuestos. La operación literaria que se dio a partir de la publicación de las conferencias en el teatro Odeón, (en las cuales Lugones inserta al gaucho en la tradición grecolatina, ensalzando sus virtudes heroicas) llevó a la imagen del gaucho a un lugar de privilegio en el que abreva la nacionalidad argentina. Según Hermida «La obra de Lugones condensaba el temor de su propia clase social frente al tono alarmante que suponían las reivindicaciones de la “plebe ultramarina”. Reivindicaciones que fueron percibidas por la elite como una amenaza a la identidad nacional» (2015, p. 118).

Respecto de la obra de Ginastera, en el caso de la época de *Estancia*, por ejemplo, la obra surge en el contexto de la ola inmigratoria de 1939, que es percibida de alguna manera como una nueva amenaza a la identidad nacional. Tal como el aluvión zoológico necesitó del Martín Fierro, devenido en héroe, a partir de la operatoria de Lugones y la figura del gaucho fue funcional a intereses políticos, Ginastera recoge el imaginario instalado y reedita en la composición musical la figura de un gaucho que revitaliza la identidad nacional, barrándola respecto de lo extranjero. Aunque, debemos decir que, de todas maneras, las imágenes sonoras de lo gauchesco se subsumen a las formas compositivas europeas. Tal como en el caso de la operación de Lugones, el gaucho siempre debe ser domado y es un personaje funcional, para el proyecto conservador, sólo en tanto ya está desaparecido. Por otro lado, la música académica y sus formas colonizan la imagen sonora gauchesca, de modo que, como dijimos, insertan al gaucho (a través de los *topoi* a los que Melanie Plesch hace referencia en sus investigaciones) en las estructuras compositivas (de origen europeo) heredadas de la tradición occidental (Plesch, 2014).⁷

Entendemos que la música de Alberto Ginastera, en su etapa de nacionalismo, cumple una función similar o podríamos decir continúa, en línea con el objetivo de barrar el

⁷ Respecto de la adaptación de la Teoría Tópica a la música nacionalista argentina, Melanie Plesch explicita en una nota al pie de su artículo «Una pena extraordinaria: tópicos disfóricos del nacionalismo musical argentino», los textos previos en los que presenta y desarrolla esta idea, los cuales sugerimos. Ver Plesch, 2014, p.5.

ser nacional en una identidad propia para preservarlo ante la amenaza de lo foráneo. La cuestión es determinar en qué corriente ideológica se inscribe la figura del gaucho en el contexto de producción de la obra ginasteriana en su etapa inicial. A partir de la apropiación de la figura del gaucho por parte de las elites conservadoras y en línea con sus objetivos políticos, el gaucho entronizado por L. Lugones había sido integrado en el repertorio musical del primer nacionalismo, de la mano de compositores como Alberto Williams y Julián Aguirre. La narrativa musical, desde la academia con sus propias herramientas formales se inscribía así en el proyecto político-literario tendiente a barrar las condiciones de la argentinidad. Lejos de ese imaginario del gaucho Lugoniano, la operación de Astrada encarna en la figura del gaucho una comunidad nacional que tiene que desarrollarse para salir de todas las instancias de dependencia cultural que mantiene con el hombre occidental hegemónico, o podría decirse, con el centro de la configuración geopolítica. De esta manera, el costado considerado marginal del gaucho, su impronta combativa y revolucionaria encuentran una vía para expresarse. Una clave de lectura para el texto tiene que ver con una serie de demandas que Astrada hace respecto de la postergación del pueblo, de la «progenie” de parias» del gaucho rápidamente ignorada por la oligarquía argentina.

Leemos en *El mito gaucho*

En un día de octubre de la época contemporánea bajo una plúmbea dictadura castrense- día luminoso y templado en que el ánimo de los argentinos se sentía eufórico y con fe renaciente en los destinos nacionales- aparecieron en escena, dando animación inusitada a la plaza pública, los hijos del Martín Fierro. Venían desde el fondo de la Pampa decididos a reclamar lo suyo, la herencia de justicia y libertad legada por sus mayores (Astrada, 1948. pp. 95-96).

Entendemos entonces, que un primer alejamiento de Ginastera del nacionalismo musical, se dio en el marco de una transformación de la imagen de lo gauchesco, progresivamente asociada a las masas populares, como así también a los proyectos políticos alejados de la ideología imperante en el círculo del cual el compositor formaba parte. Tal reconfiguración que acontece sobre de la imagen del gaucho, se aleja de la posición ideológica de Ginastera y este proceso influye en sus decisiones, como mencionamos, al interior de la obra y en sus márgenes.

III. Los debates en la Legislatura y el Día de la Tradición: festividades y rituales

Siguiendo a M. Casas (2016) diremos que, finalizando la década del treinta, los calendarios bonaerense y porteño incorporan una serie de homenajes a José Hernández.

Martín Perez Calarco sostiene que:

Probablemente, debamos buscar en esa dinámica de celebraciones y, sobre todo, en las implicancias imaginario-culturales que arrastraban, algunas de las claves para interrogar las intervenciones de Ezequiel Martínez Estrada y de Carlos Astrada, que asumen como un imperativo de urgencia la necesidad de repensar «lo argentino» en el momento preciso en que el peronismo se consolida en la Argentina como política de masas (2020, p.5).

En 1947 comenzaron a desarrollarse una serie de debates legislativos en torno al proyecto de construcción de un monumento al gaucho. Los diputados y senadores radicales se ocuparon de poner de relieve el hecho de haber sido los impulsores del proyecto, y esto constituía el argumento principal para ligar la imagen del gaucho al partido radical, procurando desvincularla de la figura de Perón. Los conservadores habían concebido un «pasado gauchesco» de carácter romantizado y, además, por ser los impulsores de los festejos y primeros proyectos en relación con la tradición se adjudicaban la potestad sobre la figura del gaucho. En este contexto adviene lo que dio en llamarse la «peronización» del gaucho, que, a toda costa conservadores y radicales intentaron resistir.

Según Casas

La representación que se puso en juego —y que el mismo Perón se encargó de difundir— no solo se vinculaba a lo vernáculo y a los componentes idealizados de La Pampa, sino que identificaba al gaucho con el colectivo de «trabajador». Esa representación trazaba lazos cronológicos con los peones rurales del período y lo colocaba como uno de los «redimidos» por la «justicia social» que tanto se pregonó desde el Gobierno (2016.p. 68).

Siendo inicialmente un proyecto radical, será, finalmente, un decreto del gobierno peronista el que extienda esta celebración a «todo el territorio nacional» en 1948 (Bucci, 2022, p. 115). El decreto presidencial dando forma positiva a un proyecto político relacionado a la construcción de lo nacional en nuevos términos, termina de configurar un escenario con fuertes definiciones ideológicas. Dichos movimientos condicionan, entendemos, el quehacer de la producción musical de Ginastera y determinan una toma de posición que queda expuesta en la decisión del músico al adoptar ese preciso año (1947) para marcar un primer alejamiento del nacionalismo. Un nacionalismo de corte popular, con el cual ideológicamente no comulgaba.

Corrado expresa, respecto de la relación de Ginastera con el peronismo:

Alberto Ginastera, proveniente de otras franjas del campo cultural [...], no adhirió a ese movimiento; fue más bien destinatario de sus arbitrariedades, aunque encontró en algunos de esos espacios acogida circunstancial para su vocación por la gestión institucional (2018, p. 107).

Efectivamente, y tal como Corrado detalla en una nota al pie⁸ de su artículo «Sonografía de la pampa: las Pampeanas (1947-1954) de Alberto Ginastera en el contexto del primer peronismo» (Corrado, 2019), las relaciones de Ginastera con el peronismo han sido ambiguas; nuestra hipótesis es que, más allá de haber podido realizar importantes logros al amparo de políticas gubernamentales de la época (particularmente el ejercicio de la Dirección del flamante Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Provincia de Buenos Aires, inaugurado en 1949), Ginastera estuvo ideológicamente siempre alejado del proyecto peronista, de su impronta, de sus formas y del círculo de intelectuales peronistas, frecuentando otro sector (no olvidemos que fue colaborador en la sección musical de la revista *Sur*) que definitivamente no se alineaba a Perón ni a su ideario. La «peronización» del gaucho, entonces, no aparece como un elemento inocuo, y sostenemos que el alejamiento de la gauchesca en la obra del músico no es estrictamente musical ni políticamente inocente.

IV. La imagen sonora del gaucho en la obra de Ginastera: tensiones in crescendo

El abandono paulatino de los motivos nacionales, su alejamiento de la tonalidad, acercándose al atonalismo y técnicas derivadas, más allá de ser una decisión en arreglo a criterios artístico-musicales, aparece como una opción ideal para mantener su obra al resguardo de las referencias musicales criollistas, desvinculándola finalmente de la imagen gauchesca, y amparándola en un pretendido universalismo, que musicalmente (y simbólicamente) la distanciará del proyecto político peronista. Con relación a los títulos de las obras y su función persuasiva integrando una narrativa en sentido amplio, Corrado (2019) expresa —citando a Stefani— que el título se constituye en uno de los estratos textuales que la obra corporiza y que, dada la heterogeneidad de los lenguajes presentes, el título nunca es redundante. En esta línea, diremos que, los títulos de las obras musicales se inscriben además en una red de significaciones que conectan a la obra con el universo cultural y con el contexto social y simbólico en el que el compositor se mueve. Teniendo en cuenta las implicaciones de los títulos, diremos que resulta de interés observar que a partir de 1947 Ginastera no vuelve a utilizar un título que refiera al gaucho. Sí conserva, de

⁸ A pesar de haber sido exonerado de su cátedra en el Colegio Militar de la Nación, en 1945, por la firma de un Manifiesto (entre otros episodios que lo encuentran enfrentado al gobierno peronista), según Corrado «Las relaciones de Ginastera con el peronismo fueron contradictorias» (...) «Fue jurado de concursos en espacios oficiales en numerosas ocasiones, sus obras no tuvieron dificultades sustanciales para ser ejecutadas y buena parte de su música para cine fue compuesta en la década peronista, para films cuyos directores y sellos coincidían frecuentemente con el oficialismo» (2018, p. 107, nota al pie).

alguna manera, el «*existenciario*» del ser argentino respecto de la tierra, la extensión, el paisaje; pero no vuelve a utilizar al gaucho como figura de la argentinidad en forma explícita. Atrás quedó la época de las *Tres danzas argentinas* y su mención explícita a la figura del gaucho en *El viejo boyero* y *El gaucho matrero*, «*custodiando*» a aquella *Moza donosa* que, en la lectura de Melanie Plesch, representa una construcción de género en sintonía con un proyecto determinado de Nación, en tanto, según la musicóloga «Finalmente, no podemos dejar de notar la posición de la moza dentro de la disposición general de la obra, esto es, entre el viejo (¿padre?) y el gaucho (¿esposo?)» (Plesch, 2002, p. 29).

Por otra parte, recorriendo al catálogo autorizado del compositor, notamos cómo, en la introducción, Suarez Urtubey, refiriéndose a las obras que Ginastera excluyó del catálogo, admite «La existencia de toda esa música, en gran parte inédita, [que] nos mueve a ocuparnos, en un trabajo futuro, de su estudio, con miras a realizar una aproximación valorativa y buscar las razones que movieron a su autor a desecharla» (Suarez Urtubey, 1986, p.137). Las razones de la exclusión serán motivo de investigaciones puntuales, pero lo cierto es que, parece haber una decisión de quitar varias obras, particularmente cinematográficas, que vieron la luz en el período peronista.

Algunas consideraciones finales

Hemos abordado la obra de Ginastera en un aspecto relacionado a su periodización, por un lado, y a la utilización de motivos sonoros gauchescos, por otro, situándola y relacionándola con su contexto de creación, enmarcada en ciertos acontecimientos políticos y filosóficos relevantes que aparecen cruzándola de algún modo. En el marco del *giro icónico* o *pictorial* en filosofía, incorporamos la posibilidad de abordar las imágenes gauchescas a partir de un *todo orgánico de representaciones* propuesto por Zamora Águila para pensar los distintos tipos de imágenes que se articulan en la configuración mitológica de la identidad nacional. Propusimos que la periodización sugerida por el propio compositor como así también el abandono de la tonalidad y los motivos criollos, son cuestiones relacionadas con la metamorfosis simbólica que aconteció sobre la imagen del gaucho. Intentamos así, un rodeo para pensar las representaciones de la argentinidad y los conflictos y tensiones que se ciernen alrededor de las narrativas musicales nacionales. Todo ello nos sitúa atravesando el diálogo permanente entre la obra, el autor, el contexto y finalmente, concluyendo el círculo hermenéutico con los receptores de todos los tiempos, que encontramos y encontrarán nuevas resonancias reveladoras cada vez, en una *poética* que nos relata visual, literaria y sonoramente, en nuestra identidad argentina.

Trazar un puente hermenéutico hacia la identidad argentina, entre el mito, la imagen y la composición musical, en un marco del pensamiento argentino y latinoamericano, aparece como un modo de revisar nuestro patrimonio icónico en general y musical en particular (en esta ocasión) a la luz de nuevos interrogantes respecto de los resortes de una poética gauchesca que nos interpela.

Referencias

- Astrada, C., 1948, *El mito gaucho. Martín Fierro y el hombre argentino*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Cruz del Sur.
- Bucci, J. (2022). Mito y épica en el Martín Fierro. La metafórica gaucha en las ideas políticas del nacionalismo desde el centenario hasta el peronismo. En A. D'Auría (coord.). *Metáfora y política. Condicionamientos retóricos del pensamiento político argentino* (pp.10-15). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Ley. Recuperado de: <http://www.derecho.uba.ar/publicaciones/libros/pdf/2022-dauria-metaphora-y-politica.pdf>.
- Casas, M. E. (2016). Entre peronistas y radicales: disputas en torno al monumento al gaucho en la provincia de Buenos Aires, 1947-1948. *Prohistoria*, 25, 53-78. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-95042016000100003&lng=es&tlng=es.
- _____ (2017). *La metamorfosis del gaucho. Círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires (1930-1960)*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Corrado, O. (2018). Sonografía de la pampa: las Pampeanas (1947-1954) de Alberto Ginastera en el contexto del primer peronismo. *Revista Argentina de Musicología*, (19), 105-141 Recuperado de: <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/267/280>
- David, G. (2021). El relato del honor. En G. David y E. Ruiz Diaz (coord.). *El mito gaucho* (Catálogo de la Muestra, contribuciones de Juan Sasturain ... [et ál.]). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Biblioteca Nacional.
- García Varas, A. (2011). *Filosofía de la imagen*. Salamanca, España: Ed. Universidad de Salamanca.
- Hermida, C. (2015). Cuando la literatura es pedagogía. Lugones lector de Martín Fierro. *La Palabra*, (26), 117-129. Recuperado de: <https://doi.org/10.19053/01218530.3246>.
- Perez Calarco, M. (2020). Proyecciones del *Facundo* y del *Martín Fierro*. Notas para una discusión sobre algunos mitos identitarios. *Gamma*, 31 (8). Recuperado de: <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/download/5162/6850>
- Plesch, M. (1996). La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. *Revista Argentina de Musicología* (1), 57-68.
- _____ (2002). De mozas donosas y gauchos matrereros. Música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera. *Huellas...Búsquedas en Artes y Diseño*. (2), 24-31.
- _____ (2014). «Una pena extraordinaria»: tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino. *Acta Musicológica*, 86, (2), 217-248.
- Ricœur, P. (1996a) *Tiempo y narración III*, (Trad. A. Neira). México: Siglo XXI (trabajo original publicado en 1985).
- _____ (1996b) *Sí mismo como otro* (Trad. A. Neira). México: Siglo XXI (trabajo original publicado en 1990).
- (1999a). La identidad narrativa. En *Historia y narratividad*, (pp. 215-230). Barcelona, España: Universidad Autónoma de Barcelona.
- _____ (1999b). *La lectura del tiempo pasado; memoria y olvido*. Madrid, España: Arrecife.
- _____ (2000). *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Sottile, A. (2016). La práctica de la cita en Alberto Ginastera. *Revista del ISM* (16), 131-156. Recuperado de: <https://doi.org/10.14409/ism.v0i16.6087>
- Suarez Urtubey, P. (1967). *Alberto Ginastera*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Culturales Argentinas.
- _____ (1972). *Ginastera en cinco movimientos*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Lerú.
- _____ (1986). Alberto Ginastera (1916-1983). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, (7), 137-152. Recuperado de: <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1291/1/alberto-ginastera-1916-1983.pdf>
- Schwartz-Kates, D. (2016). Reflexiones sobre el compositor Alberto Ginastera en el centenario de su nacimiento. Logros, retos y consideraciones para el nuevo siglo ginasteriano. *Revista Argentina de Musicología* (17), 115-130.
- Zamora Águila, F. (2007). *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. Mexico, DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (2015). La imagen y el arte, el mito y la historia: caminos de ida y vuelta. *Anales Del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"*, 45(1), 87-100. Recuperado de <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/164>