

Cinco canciones lugonianas de López Buchardo en la década de 1920. Avance de una investigación en curso

MANSILLA, Silvina Luz / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA - silman@filo.uba.ar

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: nacionalismo – Lugones – poesía – Argentina – música académica argentina

> **Resumen**

Avance de una investigación dedicada a canciones de cámara producidas en Argentina durante la primera mitad del siglo XX y basadas en poemas de Leopoldo Lugones. Se aborda un segmento acotado de ese repertorio, producido por el compositor argentino Carlos López Buchardo en la década de 1920. La hipótesis propone que las condiciones de existencia de la música vocal argentina de cámara durante ese periodo, en especial aquella deudora de la canónica figura de la literatura que fue Lugones, constituyen un objeto de estudio de gran riqueza en el que conviven connotaciones individuales propias de cada compositor con cuestiones inherentes a procesos históricos sociales, culturales y políticos generales que confluyeron en los resultados artísticos finales. Luego de presentar la canción de cámara en López Buchardo y de una breve conexión con la obra poética de Lugones y el contexto cultural de entonces, se explica ese repertorio y se propone una aproximación a *Desdichas de mi pasión*.

> **Introducción**

Música y literatura se conjugaron en la cultura argentina en numerosas oportunidades y configuraron objetos que ofrecen distintas perspectivas posibles de estudio. La cantidad y complejidad de las intersecciones en la conformación de la identidad argentina ha sido señalada en el campo de la literatura, entre otros, por Noé Jitrik (2009: 11). En el campo musical, nos preceden los trabajos de Melanie Plesch (2008), además de algún aporte personal (2013). Particularmente, interesa en esta investigación la canción de cámara producida durante la primera mitad del siglo XX, y en especial, en el corpus basado en textos de Leopoldo Lugones (1874-1938). Corresponde preguntarnos si existió una música vocal "argentina" que propugnara procesos de identificación cultural y, en caso afirmativo, desde cuándo. También, cabe el

interrogante por el uso del idioma español y por la convivencia entre cosmopolitismo y nacionalismo que alentó el impulso vital del repertorio elegido (Gramuglio, 2013).

Hasta donde llega el actual relevamiento, se encontró repertorio basado en poesías lugonianas escrito desde fines de la década de 1910 hasta mediados del siglo XX. Entre los compositores, hay producción que corresponde a figuras clave del llamado "nacionalismo musical argentino" (López Buchardo, De Rogatis, Julián Aguirre),¹ a integrantes del Grupo Renovación (Honorio Siccardi y Gilardo Gilardi),² y también, a otros compositores cuyas producciones tuvieron una menor circulación (Pascual Grisolia, Arturo Luzzatti, Abraham Jurafsky, Cesare Stiatessi, José André, Juan Bautista Massa, Víctor Pasqués, Ana Carrique y Elifio Rosáenz).

En esta comunicación, abordo un segmento de ese repertorio para canto y piano dado a conocer a lo largo de la década de 1920, que es el producido por el compositor argentino Carlos López Buchardo (1881-1948). La hipótesis propone que las condiciones de existencia de la música vocal argentina de cámara durante las primeras décadas del siglo XX, en especial aquella deudora de la canónica figura de la literatura que fue Leopoldo Lugones, constituyen un objeto de estudio de gran riqueza en el que conviven las connotaciones individuales propias de cada compositor, con cuestiones inherentes a procesos históricos sociales, culturales y políticos generales que confluyeron en los resultados artísticos finales.

Luego de una presentación de la canción de cámara en López Buchardo y de una breve conexión con la obra poética de Lugones y el contexto cultural de entonces, se explica ese repertorio y se propone una aproximación a *Desdichas de mi pasión*. El final es abierto, dado el estado inicial de este trabajo.

› **López Buchardo. Composición, gestión, canción**

El catálogo del compositor totaliza sesenta y dos canciones de cámara, lo que constituye, como han señalado ya varios musicólogos, el repertorio más destacado de su aporte a la música argentina de conciertos (Weiss, 2005). Hay que recordar que el compositor se reinstala en Buenos Aires, luego de su residencia en París entre 1909 y 1913 con fines de perfeccionamiento musical. Una obra escénica clave, que precede al conjunto importante de canciones de cámara argentinas, es su ópera *Il sogno d'alma*, con libreto en italiano como era costumbre en la época, estrenada en 1914 en el Teatro Colón de Buenos Aires.³ Desde 1916, López Buchardo asumiría la presidencia de la Asociación Wagneriana de Buenos

¹ Dos canciones dedicadas por Aguirre a Lugones y su esposa respectivamente (*Caminito* y *El nido ausente*) son motivo de nuestro análisis en este momento.

² Gilardi musicalizó los trece "lieder" contenidos en el *Romancero*, de 1924, agrupándolos como *Trece canciones argentinas*. Actualmente, se indaga ese ciclo.

³ Basada en una obra de Enrique Prins, fue llevada al italiano y versificada por Sem Benelli. Denominada "fantasía lírica en tres actos", su estreno coincidió con la conmoción que causó el estallido de la Primera Guerra Mundial (Jurafsky, 1966: 13-15).

Aires, una institución que impulsó la vida musical de la ciudad por aquellos años, y que seguiría conduciendo hasta su fallecimiento en 1948 (Mansilla, 2005). En 1924, junto con la composición y estreno de las canciones en estudio, la creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación por decreto del Presidente Marcelo T. de Alvear lo tuvo también como protagonista.⁴ Asimismo, fue el impulsor y primer profesor de Armonía en la Universidad Nacional de La Plata cuya Escuela de Bellas Artes comenzó a funcionar ese mismo año. Otro cargo que ejerció (desde 1934, por tres años) fue la presidencia de la Sociedad Nacional de Música (García Muñoz, 2000: 1004; Mansilla, 2015).

› ***Canciones lugonianas de López Buchardo***

Del corpus antes mencionado, cinco son las canciones que recuperan poemas lugonianos. Entre ellas, tres resultaron bastante difundidas, publicadas y premiadas incluso, mientras que las otras dos, hasta hoy, permanecen casi desconocidas. Las canciones son: *Si para un fino amante*, *Nocturno*, *Vidalita*, *Los puñalitos* y *Desdichas de mi pasión*. Estos cinco textos están entresacados de *El libro fiel* (Lugones, 1912: 45), obra poética dedicada por Lugones a su esposa y publicada en Francia.

Comenzando por las menos difundidas, está *Si para un fino amante*, que es de 1916. Obra inédita, habría sido estrenada por Hina Spani con el autor al piano en noviembre de 1916 (Weiss, 2005: 22). Por su parte, *Nocturno* es de 1917 y también permanece inédita y casi desconocida. Está dedicada a la cantante Brígida Frías quien se convertiría desde 1920 en Brígida Frías de López Buchardo (Jurafsky, 1966: 21). De texto amatorio como la anterior, Weiss menciona que la pareja la habría interpretado en 1924, en Buenos Aires (2005: 24).

En contraste, resultó diferente el recorrido que tuvieron *Vidalita*, *Los puñalitos* y *Desdichas de mi pasión*, canciones escritas entre 1921 y 1924 que obtuvieron, junto a otras tres, el Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires en 1925.⁵ Conocidas como *Seis canciones al estilo popular*, el hecho de ser premiadas colaboró en su mayor difusión e inclusión en el canon pedagógico y las legitimó como obras modélicas, representativas del movimiento que se dio en llamar "nacionalismo musical argentino". Tempranamente, la casa editora de música más importante, Ricordi Milano, publicó *Vidalita* como parte de un grupo de tres de López Buchardo, titulado *Tre canzoni argentine*.⁶ Después, a comienzos de la década de 1940, la casa local, que fue Ricordi Americana, publicó las *Seis canciones...* para su distribución en Latinoamérica.

⁴ El conservatorio incluía las carreras de teatro y danza, ramas que solo en décadas posteriores devinieron nuevos institutos educativos, dependientes todos del entonces Ministerio Nacional de Educación (Escuela Nacional de Arte Dramático y Escuela Nacional de Danzas). (Mansilla, 2006: 313-344).

⁵ Las otras tres canciones del ciclo son *Vidala*, *Canción del carretero* y *Jujeña*, sobre poesías del entrerriano Gustavo Caraballo las dos primeras, y del uruguayo Victoriano Montes, *Jujeña* (Weiss, 2005: 38-43).

⁶ Esto ocurrió en 1924, junto a *Vidala* y *Canción del carretero*, con textos de Gustavo Caraballo.

› **Nacionalismo, centenarios, literatura, música**

Un tema arduo, que se trata aquí tangencialmente por razones de tiempo, es el del nacionalismo cultural. Tema complejo para esta investigación pues se entrelazan inevitablemente intelectuales con músicos en torno a la época de los Centenarios, que podría caracterizarse como un momento de "fervores patrios" (Salas, 1999: 41-54). Pienso al nacionalismo, con María Teresa Gramuglio, como un ideario que dista de ser homogéneo y no siempre se formula de manera sistemática. Aspira a lograr "un destino nacional, sea este la constitución del Estado, la integridad territorial, la restauración o el logro de la congruencia entre la unidad política y la unidad cultural, la homogeneización de la población y aún la expansión colonial" (2013: 99).

Las manifestaciones de ese ideario nacionalista han sido diversas y a veces contradictorias y, como sabemos, surgen en Europa a fines del siglo XVIII asociadas al romanticismo. Distintas ideas-fuerza como la lengua, el pueblo, la unidad cultural, la tradición, son privilegiadas para definir a la nacionalidad, lo cual adquiere matices diferentes en los distintos contextos históricos y sociales. Así, Gramuglio prefiere hablar de nacionalismos y no de nacionalismo y destaca que, si bien en algunas circunstancias los nacionalismos contribuyeron a eliminar desigualdades en poblaciones heterogéneas (por ejemplo, con leyes de educación común), en otras circunstancias ese ideario conlleva la noción de superioridad de unos grupos, culturas o naciones sobre otras, por lo cual, su lógica finalmente, es la de la dominación.

Figura discutida en el ámbito de la crítica literaria, sabemos que la construcción de la imagen de Lugones como el "escritor oficial" en aquel momento de los Centenarios, fue de la mano de su pertenencia a ciertos círculos intelectuales que se asociaron después en la llamada Liga Patriótica Argentina, iniciada hacia 1919. Efectivamente, como explica Fernando Devoto, hacia el final de la Primera Guerra Mundial se inicia en Argentina un movimiento proto-fascista que impulsará la aparición de un nacionalismo ya de corte más bien autoritario. Cercano a ese movimiento, que comenzó siendo una suerte de fuerza paramilitar destinada a neutralizar a las incipientes agrupaciones de izquierda y que mutó después a un conglomerado ideológicamente vasto erigido como "guardián de la argentinidad", Lugones participó activamente, según Devoto, nutriéndolo con ideas liberales de cuño rousseauniano (2005: 153). Con la recuperación del *Martín Fierro* como emblema de la argentinidad, la operación de Lugones, que consistió en la reinención del pasado como poema épico, será complementaria de la operación de escolarización patriótica realizada desde la historiografía argentina (2005: 105).

La posición de López Buchardo, compositor en pleno desarrollo, que será el fundador-director del flamante Conservatorio Nacional en los tiempos de Alvear, respetado por sus colegas, gestor de la vida musical porteña desde la Asociación Wagneriana, no va estar ajena a todo el entramado que dio sostén al nacionalismo cultural y, por ende, al nacionalismo musical argentino. Aunque ese fascismo incipiente no

llegará todavía a adquirir la dimensión que tendrá después –en 1930, cuando se produce, como sabemos, el primer golpe de estado–, la producción musical correrá en conexión con los otros ámbitos culturales acompañando, desde su especificidad, el interés integrador de la Liga, que aspiraba a "argentinar" a la población, todavía heterogénea y "crisol de razas", producto del aluvión inmigratorio inmediatamente anterior.

› **Lugones, hombre fiel**

Se ofrecen algunas consideraciones sobre *El libro fiel*, de 1912. Obra dedicada a su esposa, se inscribe en el momento en que Lugones se va alejando en su poesía del modernismo al que había adherido inicialmente.⁷ En este periodo en torno a los Centenarios, el escritor inicia su producción poética más difundida con las *Odas seculares* de 1910 y continúa después de *El libro fiel*, con *El libro de los paisajes* de 1917 y los *Poemas solariegos*, de 1927, buscando una voz más personal y de carácter "nacional". Como dice Graciela Montaldo (2016: 7), es "el gran momento de Lugones" cuando "comienza a hacer converger su voz poética con la voz de la nación".

El libro fiel, escrito por quien se autodefinía como "el marido más fiel de Buenos Aires", es un compendio de poesía amorosa dedicada a Juana González de Lugones.⁸ La obra resulta especialmente interesante para nuestro estudio por estar plagada de alusiones musicales. Sobre la fidelidad del escritor para con su esposa y sobre el libro mismo, surgieron diferentes interpretaciones posteriores en distintos ensayos y biografías, en línea con los intentos de interpretar el final trágico del escritor.⁹ Ocurrido su suicidio en El Tigre en 1938, se ha hablado de un matrimonio poco feliz, mantenido meramente para guardar las formas.¹⁰

Ahora bien. Si se recorre el índice de *El libro fiel*, de inmediato se detecta una serie de términos en los títulos de los poemas, utilizados en forma metafórica, que atraerían a primera vista a un músico. Poemas como *Serenatas I, II y III*, *Vidalitas I, II y III*,¹¹ *Nocturno*, "*Sobre las olas*",¹² *Romanza sin palabras*, o los términos en italiano que delimitan las secciones de *Crepúsculos del jardín* (*Andante*, *Adagio*, *Scherzo*,

⁷ Suele decirse que sus primeros textos asumían unas audacias técnicas y artificios que resultaban exasperantes por lo rebuscados, tanto en lo sintáctico como en lo formal.

⁸ La dedicatoria, en latín, dice "Para ti, mi única novia, mi tórtola sin igual" (*Tibi, unica sponsae, tortura meae, unicissimae*).

⁹ Martínez Estrada (según comenta María Pía López) lee en ese libro una evidente crisis entre Lugones y su esposa, interpretación divergente de las habituales (López, 2004: 72).

¹⁰ "Obra agridulce, donde se alternan las luces y sombras del amor y de la muerte", ha sido la caracterización ofrecida por Guillermo Saavedra (2016: 137).

¹¹ Vidalita I, contenida en páginas 71-73, es la *Vidalita* de las *Seis canciones...* de López Buchardo. Vidalita II es *Desdichas de mi pasión*, que analizamos aquí.

¹² *Sobre las olas* es un famoso vals del mexicano Juventino Rosas Cadena. Popularizado en espectáculos circenses, es música de organitos, cajas de música, bandas, de divulgación masiva hacia comienzos del siglo XX.

Allegro ma non troppo y *Rondó*), son índices de lectura susceptibles de una traducción musical. ¿Habrá pensado Lugones en que estos poemas fuesen musicalizados?

No hay evidencias, al menos por el momento, que así fuera. Sí puede conjeturarse, que López Buchardo puede haber conocido el libro en su estadía en Francia y que, dada la temática coincidente con sus circunstancias personales en esos años, encontrara atractivo por musicalizar algunos de esos poemas.¹³

Nocturno –ya se dijo– está dedicado a Brígida Frías, de quien el compositor, quince años mayor, era entonces su pretendiente.¹⁴ Su matrimonio con ella en 1920 vino rodeado de un cierto hábito de reserva, dado que al momento de contraer enlace era una madre soltera con un pequeño hijo. En pocos años, Brígida desarrolló una carrera brillante como "la" cantante de cámara argentina, a la cual numerosos compositores dedicaban sus obras. Además, se transformó, como dice Jurafsky, en "la intérprete ideal" de las canciones de López Buchardo (1966: 21). Dueña de una personalidad encantadora, pero a la vez, fuerte, obtuvo gran predicamento en los círculos de la alta sociedad porteña. Desde los años 30, su participación en la creciente radiofonía, como explica Romina Dezillio en un estudio reciente, la ubicó en un lugar privilegiado de divulgación de este repertorio. Sin duda que su importancia en la circulación de estas músicas hacia todo el país fue relevante (Dezillio, 2017). Su casa era un ámbito de sociabilidad musical frecuentado por pintores, poetas, músicos y hasta políticos. Jurafsky menciona (1966: 52) entre algunos de sus huéspedes a Arthur Rubinstein, Richard Strauss, Erich Kleiber, Enrique Susini, Arturo Capdevila, Alfredo Guido, Quinquela Martín, Ricardo Güiraldes, Miguel Cané (h.), entre muchos más; y obviamente, a Leopoldo Lugones. Allí se ofrecía música a cargo de los anfitriones, que podían incluir melodías de Fauré, Debussy y otros franceses (que Brígida dominaba) y además, canciones argentinas, en especial las del dueño de casa.

› **El idioma de las canciones**

Un tema de importancia es el del idioma empleado en este repertorio. De la sistematización realizada por Weiss, se deduce que de sesenta y dos canciones de López Buchardo, cuarenta y cinco están en español, catorce en francés y tres en italiano. Es obvio que el uso del español se asocia en esta generación de compositores a la asunción de la tendencia nacionalista que predominaba, al mismo tiempo que el francés y el italiano fueron quedando en sus catálogos

¹³ Aunque se prefiere lo documentado por Weiss, que ubica a las canciones en Buenos Aires en el momento de la reinstalación del compositor, esta conjetura se basa en la afirmación de Jurafsky (1966: 17) en el sentido de que tanto *Si para un fino amante...* como *Nocturno*, serían canciones muy anteriores a la ópera. Bien podría, efectivamente, haber conocido los poemas en Francia, en la edición de 1912.

¹⁴ *Nocturno* dice: Con la íntima dulzura del suceso / que abandonó a mis labios tus sonrojos / delirados de sombra vi tus ojos / en la embebida asiduidad del beso. / Y lo que en ellos se asomó a mi vida / fue tu alma, hermana de mi desventura /avecilla poética y oscura, / que aleteaba en tus párpados rendida.

como propios de sus etapas formativas, que transcurrieron en general en la capital francesa. La búsqueda de poesías locales que fueran en sintonía con la retórica de la argentinidad que se propugnaba desde el lenguaje musical encontró en Lugones, Belisario Roldán, Ricardo Rojas y otros, textos alusivos para las representaciones predilectas de la idea de "nación" que quería instalarse, asociada al gaucho, su guitarra, la soledad de la pampa y otros tópicos recurrentes en el primer nacionalismo musical.¹⁵ Además de las lugonianas, en López Buchardo hay canciones sobre textos de Gustavo Caraballo, Miguel A. Camino, Arturo Capdevila, Víctor Montes e Ida Réboli, entre otros.¹⁶

› ***Vidalita que es tonada***

Para finalizar esta primera aproximación al repertorio, presento *Desdichas de mi pasión*, la tercera de las *Seis canciones...* que, aunque en *El libro fiel* figura como la segunda "vidalita", aquí López Buchardo la ha subtítuloado "tonada". De la tonada cuyana toma, efectivamente, el patrón rítmico de acompañamiento que secunda al texto.¹⁷ La introducción [Figura 1] y el postludio a cargo del piano solo, de carácter brillante y enérgico, adhieren en cambio, en forma algo más ambigua, a un contexto hemiólico característico del folclore argentino. Se estructura en una idea de cuatro compases, que se repite textual.

La poesía tiene una suerte de estribillo que se escucha tres veces: Marchitas flores / son mis amores/ y en la cadena / de tus rigores / llora cautivo mi [fiel] corazón.¹⁸ Las estrofas, primera segunda y tercera, tienen un contenido similar: el protagonista menciona sus penas de amor y su pasión que juzga más profunda, inabarcable e inmensa que el mar. La tonalidad elegida es Si Bemol mayor, que desarrolla incursiones a la dominante (Fa) al pasar al estribillo. Algunos cambios de tonalidad resultan sorprendidos y dan realce a las reiteraciones del estribillo, que no son textuales en el aspecto musical a causa de modulaciones por enarmonía. Notable resulta la manera de combinar texto-música, que no contradice en nada la acentuación y permite la comprensión del poema [Figura 2].

› ***Para terminar***

¹⁵ En la ópera, el idioma español (y el lenguaje gauchesco) culminaría en 1929 con el estreno en el Teatro Colón de *El Matrero*, de Boero, realizada con libreto del dramaturgo uruguayo Yamandú Rodríguez.

¹⁶ Quedó inconclusa su ópera *Santos Vega*, sobre el poema de Rafael Obligado, en la que trabajaba en fecha cercana a su muerte a partir de una adaptación que le había acercado Gustavo Caraballo.

¹⁷ La típica secuencia corchea-negra en un contexto de métrica ternaria.

¹⁸ El compositor elimina el término "fiel", presente en el libro de Lugones, quizá por una preferencia métrica.

Si bien por tratarse de una investigación en etapa inicial resulta prudente ofrecer un final abierto, se estima que esta aproximación demuestra –aunque parcialmente– la hipótesis general planteada, que apunta hacia la comprobación de una superposición de cuestiones sociales, culturales y políticas con las propias connotaciones individuales del compositor y sus elecciones técnico-estilísticas.

La motivación principal del repertorio vocal estudiado podría estar sugerida por aspectos puramente biográficos: el inicio de la relación sentimental entre el compositor y su esposa en sintonía con el libro de poemas que Lugones dedicara a la suya. Sin embargo, podría considerarse también el contexto de producción de estas canciones. Hasta donde llega el momento actual de nuestro trabajo, ese contexto implicaría tanto un ámbito más bien acotado –el de la elite social porteña y sus rituales sociales– como otro, más amplio, que es el del nacionalismo y sus alianzas intelectuales, en respuesta al llamado casi imperativo a resguardar musicalmente una identidad considerada en peligro.

Animado (♩ = 126)

Piano

ligero y bien ritmado

Ped.

Figura 1. López Buchardo. *Desdichas de mi pasión*. Introducción pianística. Cp. 1-7

Soprano

más lento *pp* *acelerando*

Mar - chi - tas flo - res. Son mis a - mo - res, Y en la ca - de - na de tus ri -

Piano

pp

Lea. Lea. Lea. Lea. Lea.

pp

go - res, Llo - ra cau - ti - vo mi co - ra - zón.

Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea.

Figura 2. López Buchardo. *Desdichas de mi pasión*. Estribillo. Cp. 45-51

Bibliografía

- Devoto, F. (2005). *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*. Una historia. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Dezillio, R. (2017). Brígida Frías de López Buchardo. De "cantatrice" a "folklorista": una operación radiofónica. En *LIS. Letra, imagen, sonido. Ciudad Mediatizada*, núm. 17. En línea: <<http://www.revistalis.com.ar>> (consulta: 14-12-2017).
- García Muñoz, C. (2000). López Buchardo, Carlos. En Casares, E. (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, pp. 1004-1006. Madrid, SGAE.
- Gramuglio, M. T. (2013). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario, Municipalidad de Rosario.
- Jitrik, N. (2009). *Panorama histórico de la literatura argentina*. Buenos Aires, El Ateneo.

- Jurafsky, A. (1966). *Carlos López Buchardo*. Buenos Aires, Culturales Argentinas.
- López, M. P. (2004). *Lugones: entre la aventura y la cruzada*. Buenos Aires, Colihue.
- López Buchardo, C. (s/f). *Seis canciones al estilo popular (partitura)*. Buenos Aires, Ricordi Americana.
- Lugones, L. (1912). *El libro fiel*. París, Casa Franco-Ibero-Americana.
- Mansilla, S. L. (2005). La Asociación Wagneriana de Buenos Aires, instancia de consagración y legitimación musical en la década de 1912-21. En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, núm. 18. pp. 19-38.
- _____ (2006). El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear. Un análisis socio-cultural sobre sus representantes, obras e instituciones. En Leiva, A. D. (ed.), *Los días de Marcelo T. de Alvear*. Tomo 1, pp. 313-344. San Isidro, Academia Provincial de Ciencias y Artes de San Isidro.
- _____ (2013). La Vidalita opus 45 N° 3 de Alberto Williams como caso paradigmático de canonización en el nacionalismo musical argentino. En *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, núm. 68, pp. 3-13. Córdoba, AAM.
- _____ (2015). Algunos aportes musicológicos sobre Carlos López Buchardo. Transferencia entre investigación y docencia. En *4'33'. Revista Online de Investigación Musical*, núm. 14, pp. 3-13. En línea: <<http://artesmusicales.org/web/images/IMG/descargas15/433-15/Revista-n14.pdf>> (consulta: 10-04-2017).
- Montaldo, G. (2016). Un poeta en el país de los desacuerdos. Prólogo. En *Lugones. Diez poemas comentados*, pp. 7-12. Buenos Aires, EUFyL-UBA.
- Plesch, M. (2008). La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino. En AAVV, *Los caminos de la música. Europa y Argentina*, pp. 55-110. Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy.
- Saavedra, G. (2016). La infinita pena del agua. En *Lugones. Diez poemas comentados*, pp. 135-138. Buenos Aires, EUFyL-UBA.
- Salas, H. (1999). Buenos Aires 1910: capital de la euforia. En Gutman, M. y Reese, T. (eds.), *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*, pp. 41-54. Buenos Aires, EUDEBA.
- Weiss, A. (2005). *A Guide to the Songs of Carlos López Buchardo (1881-1948), Argentina*. Tesis de Maestría en Artes, Universidad de Portland (EEUU).