

¿Representando la región de Cuyo? Cueca, canción argentina de Julián Aguirre y Leopoldo Lugones

MANSILLA, Silvina Luz / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo – silman@filo.uba.ar

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: nacionalismo – música vocal – canción – cueca –

> **Resumen**

Se retoma la producción vocal del compositor Julián Aguirre, haciendo foco en su canción sobre Lugones *Cueca*, opus 61. Fueron cinco las canciones que produjo sobre poesías del escritor cordobés; en este caso el texto procede del poema *Lunita blanca*, que Leopoldo Lugones publicó en la revista costarricense *Repertorio Americano* en 1920. Creada en tiempos en que la crítica especializada local reclamaba un repertorio de canciones en idioma castellano que se distinguiera tanto desde el contenido literario como desde el musical, la obra resume una serie de elementos de interés para la comprensión de aquel contexto socio-cultural necesitado de una identidad "nacional". El estudio de algunos de esos elementos, entre los que se encuentran algunos rasgos rítmicos y melódicos, pone en evidencia el carácter constructivo contenido en aquella aspiración argentinista.

> **Introducción**

A partir de la comunicación presentada en las *Primeras Jornadas de Investigación del IAE*, realizadas en marzo de 2017, se puede tener una noción sobre mi proyecto de investigación radicado en el IAE, que tiene que ver con la canción de cámara argentina de la primera mitad del siglo XX, en especial aquella compuesta sobre poemas de Leopoldo Lugones. Luego de aquella presentación (el proyecto se radicó a fines de 2016), que refirió a canciones de Carlos López Buchardo, se presentaron a lo largo de 2017 dos ponencias más: una en Brasil, en el *Tercer Congreso de ARLAC* (Rama para Latinoamérica y El Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología), dedicada a las *Trece canciones argentinas* de Gilardo Gilardi sobre poemas de Lugones; la otra, en el *Noveno Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología*, realizado en Santiago de Chile, sobre dos de las cinco canciones lugonianas que escribió Aguirre. Una tercera participación –siempre durante 2017– tuvo lugar en una mesa redonda de *Músicos en Congreso*.

Sexta edición, evento organizado por la Universidad Nacional del Litoral; allí fui coordinadora y panelista, para hablar de las perspectivas teóricas y metodológicas desde las cuales abordé estos repertorios vocales.

En esta comunicación retomo la producción del compositor Julián Aguirre, enfocándome en otra de sus canciones sobre Lugones: *Cueca, opus 61*.¹ Como se dijo, son cinco las canciones que produjo sobre poesías del escritor cordobés; interesa, para este formato abreviado, ir a fondo con una canción y analizar, como con una lupa, detalles que puedan después combinarse con otros resultados permitiendo sacar conclusiones mayores. Me atrae también continuar con Julián Aguirre (nacido en 1868 y muerto en 1924), ya que se conmemora en 2018 el sesquicentenario de su nacimiento y considero bastante inexplicable, aunque hay motivos que serían largos de enumerar, que su producción tenga aún áreas de vacancia tan importantes. De Lugones (1874-1938), se cumplieron el 18 de febrero pasado ochenta años de su suicidio en El Tigre. Sobre él como escritor, poeta e intelectual, existen numerosas investigaciones, pero sus aspectos musicales son todavía motivos a ser estudiados.

La obra vocal que lleva por título *Cueca* está basada en el poema *Lunita blanca*, que Lugones publicó en la revista costarricense *Repertorio Americano* en septiembre de 1920.² *Cueca* fue creada en tiempos en que la crítica especializada local reclamaba un repertorio de canciones en idioma castellano que se distinguiera tanto desde el contenido literario como desde el musical. La obra resume una serie de elementos de interés para la comprensión de aquel contexto socio-cultural necesitado casi con urgencia de una identidad "nacional". Intentaré demostrar que el estudio de algunos de esos elementos, entre los que se encuentran algunos rasgos rítmicos y melódicos del lenguaje musical, pone en evidencia el carácter constructivo contenido en aquella aspiración argentinista de los años 20.

› **Aguirre y Lugones**

Brevemente, para introducir a las dos personalidades que se reúnen en esta obra, digamos que Julián Aguirre fue uno de los compositores que integraron la llamada "Generación del 80" de la historia musical argentina y que fue también crítico musical y pedagogo. Lugones, escritor emblemático de la literatura argentina, había ya consumado para la época en que se relaciona con Aguirre su libro *El Payador*, verdadera exaltación del poema *Martín Fierro* de José Hernández como obra cumbre que representaba aquella deseada "argentinidad". Aguirre estaba entre quienes se formaron en modo escolástico en Europa y luego regresaron al país. Lugones había transitado por el modernismo en su poesía.

¹ Se escuchó aquí la versión de Víctor Torres y Jorge Ugartamendía, necesaria para comprender lo que sigue. Respecto de la partitura, dado que Aguirre está en dominio público, remito al lector a búsquedas en internet, donde se detecta fácilmente la edición de la Escuela Argentina de Música.

² *Repertorio Americano*, núm. 2, p. 38.

Aguirre comenzó a musicalizar a Lugones hacia comienzos de los años 20 y le dedicó una canción – *Caminito*– y otra, a su esposa Juana González de Lugones –*El nido ausente*–. Al poco tiempo, se entabló entre ellos una relación cercana, familiar, a raíz del casamiento de una de las hijas de Aguirre, Carmen, con Leopoldo Lugones hijo. Este matrimonio fracasaría y la historia de Polo Lugones, personaje nefasto cobijado por el régimen de facto en los años 30 –que pasó a la historia como torturador e inventor de una variante de la picana eléctrica–, está bastante difundida.³ Por su parte, el poeta dedicó a Aguirre, ya siendo consuegros, el *Nocturno de las cuatro soledades*, contenido en su conocido *Romancero*, de 1924. Otro indicio de la estrecha relación entre ambos corresponde a un tema que he indagado hasta ahora en forma somera, que es la probable simpatía común con alguna logia masónica. La conjetura surge en base al diseño de tapa de *Caminito*, única de todas las partituras de Aguirre publicadas que presenta un dibujo o ilustración de tapa, y que, como se mencionó en el trabajo anterior, conlleva una iconografía que tendría relación con la simbología masónica (Mansilla, 2017).

› ***El contexto socio-político***

Sobre el contexto social y político suele destacarse que uno de los ingredientes centrales del discurso de los grupos nacionalistas surgidos en la década de 1920 fue la desconfianza ante la inmigración, concebida como una amenaza para la consolidación de la identidad argentina y como un agente de desorden social (Ospital, 1994: 44). Surgió en 1919 la Liga Patriótica Argentina, luego de los graves sucesos de la llamada Semana Trágica. Así, con el interés de institucionalizar ese conjunto de ideas y actitudes reaccionarias se daba origen al primer grupo nacionalista en la historia política de Argentina (Ibídem: 45). Los sectores de poder comenzaron a incorporar a su discurso rasgos cada vez más conservadores, destinados a "preservar el orden". El mandato era que había que fortalecer "el sentimiento de argentinidad", propuesta que resultó muy eficaz tal como se constata en la producción musical que analizo, en la red institucional que fomentó y sostuvo esa producción, y en la crítica periodística encendida que coadyuvó a favor de esa ideología (Mansilla, 2010). Lugones participó activamente en esos años 20 nutriendo a La Liga con ideas de cuño rusoniano. Aguirre, crítico musical, compositor respetado y profesor de piano con predicamento en la alta sociedad de la capital argentina, no estuvo ajeno, si bien su participación se interrumpe inesperadamente a raíz de su fallecimiento en 1924.

³ Carmen tenía 14 años al momento de la boda.

> **Cueca**

Sobre la composición, se explican tres aspectos, dentro del tiempo acotado del que se dispone: 1) alguna información sobre el estreno y primera circulación; 2) una aproximación a la primera recepción crítica y 3) un somero análisis de la música.

1.- Estreno y primera circulación

Sobre el estreno recojo la información que ofrece García Muñoz (1986: 34) en su catálogo, indicando que se produjo en Tucumán por la cantante Luisa Fanlo, para la Sociedad Sarmiento, el 31 de mayo de 1924. Se deduce fácilmente que la obra se conoció unos pocos meses antes de la muerte sorpresiva del compositor. En la revista *Tárrega*, que desde Buenos Aires se hizo eco del concierto un mes después, se menciona que tuvo que repetirse. Dice:

"Los diarios de Tucumán dan cuenta en términos elogiosos del éxito obtenido por la soprano argentina señorita Luisa Fanlo, en los salones de la Sociedad Sarmiento, de aquella capital. [...] Destacan el triunfo obtenido en las *Canciones de cuna* de Julián Aguirre y una cueca de este mismo compositor, que tuvo que repetir en medio de ruidosos aplausos. La señorita Luisa Fanlo ha hecho sus estudios en Italia y se hará oír próximamente en esta Capital".⁴

Luego de aquel concierto, mi rastreo encuentra otras interpretaciones hacia 1926, 1927, 1928 y 1929. En esos años, reiteradamente está presente en conciertos de la Sociedad Nacional de Música que tuvieron lugar en La Plata, Rosario y Buenos Aires.⁵ Distintos cantantes como María de Pini de Chrestia, Carlos Rodríguez, entre otros, la difundieron, ampliándose el público en tres oportunidades durante 1929, a raíz de transmisiones radiales por parte de las incipientes Telefunken Service LS4 y la Broadcasting Municipal LS1.⁶ En dos oportunidades se la interpretó con acompañamiento de arpa y cuarteto de

⁴ "Audición de canto en Tucumán", *Tárrega. Revista Musical Ilustrada*, Año I, Nº 2, julio de 1924, p. 54.

⁵ El 31-10-1926 María de Pini de Chrestia y Jorge Fanelli la interpretan para la Sociedad Nacional de Música en la Universidad Nacional de La Plata (Audición Nº 59). Los mismos intérpretes la repiten en Rosario el 29-07-1927, bajo los auspicios de la misma entidad, en un concierto realizado en la Biblioteca Argentina en combinación con la Asociación El Círculo. En esa oportunidad estuvo precedida de una conferencia a cargo de Ernesto de la Guardia que se tituló *La música y los músicos argentinos*. Pocos días después, el 12-08-1927, en el ámbito de la Comisión Nacional de Bellas Artes y siempre bajo la organización de la Sociedad Nacional de Música (Audición Nº 63), se vuelve a interpretar, en este caso a cargo del tenor Carlos Rodríguez acompañado al piano por Aldo Romaniello. En este programa se indica que la música está en venta en la casa Gurina (Bartolomé Mitre 888), por lo cual se desprende que ese año vio la luz la partitura publicada por la Escuela Argentina de Música. Finalmente el 24-11-1928 es nuevamente interpretada en concierto de la Sociedad Nacional de Música (Audición Nº 71). Agradezco a Romina Dezillio la consulta de copia digital de estos programas de mano y los que siguen en las notas siguientes, cedidos a ella en su momento, por el Presidente de la Asociación Argentina de Compositores –ex-Sociedad Nacional de Música– Mtro. Juan Carlos Delli Quadri.

⁶ *Cueca* se transmite por radio, cantada por Carlos Rodríguez en la Audición Nº 77 de la Sociedad Nacional de Música que se hace desde la casa Lottermoser, por medio de la radio Telefunken Service, esto es, LS4. Ese concierto, realizado el 28-02-1929, tiene como pianista a Lía Cimaglia Espinosa. Se repite la transmisión en idéntica forma, cantada por Gabriela Irigoyen en la Audición Nº 82 de la Sociedad Nacional de Música, concierto realizado el 6-06-1929 con Arturo Luzzatti al piano. Por tercera vez se transmite por radio, esta vez cantada por María de Pini de Chrestia en Audición Nº 85 de la SNM, a través de la Broadcasting Municipal –LS1– el 17-08-1929 con Aldo Romaniello al piano.

cuerdas, que adaptó el compositor Juan Bautista Massa.⁷ Desde mediados de 1927, se empezó a indicar en los programas de mano que la partitura se podía adquirir en la casa Gurina, por lo que se deduce una colaboración entre la Escuela Argentina de Música (que era el instituto del mismo Aguirre),⁸ y la editorial de Alberto Williams.⁹ Hacia comienzos de la década de 1940, Ricordi Americana tomará a cargo la edición e incluso publicará una versión instrumental, para violín y piano, transcrita por Emilio Napolitano.

En la mayoría de los programas comentados, la canción fue ubicada siempre al final, como broche de la velada. Es que si aplicáramos una perspectiva desde la teoría tópica, podríamos inscribirla, siguiendo a Melanie Plesch, entre las composiciones que emplean tópicos eufóricos en el nacionalismo musical argentino que, como explica, son minoritarios (Plesch, 2014).¹⁰ El carácter extrovertido, el modo mayor y la presencia del ritmo puntillado de la cueca, canción y danza procedente en Argentina de la región de Cuyo, sería un factor relevante de la recepción en clave nacionalista, por parte de la prensa especializada. Notable resulta el hecho de que la opinión de la crítica se incluía ya desde el programa de mano en algunos casos, con evidente intención de ampliar el horizonte de expectativas. Por ejemplo, se puede leer en 1929 un texto de Mariano Barrenechea en el que nombra a Aguirre como "el Grieg argentino", que "ha dado notables pruebas [...] del artístico espíritu con que sabe explotar la canción popular, en sus numerosas obras".¹¹

2.- La primera recepción crítica

Me detengo ahora en algunos aspectos de la recepción, aunque quiero señalar el hecho de que esta pieza está indicada como parte de una colección o ciclo denominado "Canciones argentinas", lo que está inscripto en la portada de la partitura. Al parecer, Aguirre fue publicando individualmente lo que estaba pensando sería un conjunto de obras o serie. Allison Weiss (2009), que ha estudiado este repertorio,

⁷ La hicieron en Buenos Aires en la Audición N° 71 de la Sociedad Nacional de Música, Sadie M. de Steinsleger (canto), Rosa Borea (arpa), y el quinteto integrado por Edmundo Weingand y René Beyer (violines), José Martí (viola), Leónidas Piaggio (violonchelo) y Alejandro Gamberale (contrabajo). Esta transcripción se repitió en Rosario, con El Círculo, en la audición del 25 de abril de 1929 en la Biblioteca Argentina. Interpretaron Sadie M. de Steinsleger (canto), Manuela Arnó (arpa) y el quinteto integrado por Algo Gily, Tomás Santesteban, Lucio Salguero, Luciano Salguero y Fioravante De Bernardo.

⁸ Al morir Aguirre, su instituto pasó a manos de otros responsables, entre los que estuvo el compositor y director de orquesta argentino Juan José Castro, su yerno. Se comenzó a llamar Escuela Argentina de Música "Julián Aguirre", aunque se desconoce en qué fecha exactamente.

⁹ La casa Gurina estaba ya asociada con el Conservatorio de Música de Buenos Aires, esto es, con Alberto Williams.

¹⁰ Plesch ha trabajado los tópicos disfóricos en la música argentina, develando su presencia relevante en la producción de numerosos compositores del periodo, incluido Julián Aguirre.

¹¹ Así figura en el programa de mano del concierto realizado en Rosario en 1929, co-organizado por El Círculo y la Sociedad Nacional de Música. Barrenechea se explaya caracterizando a Aguirre como "el músico que con más talento, con más gusto y con más ciencia ha tratado nuestro folklore". No duda en insistir en que es "indiscutiblemente nuestro mejor músico nacional y el más independiente de influencias extrañas".

disiente con García Muñoz (1999) y Roberto García Morillo (1984: 133), y aclara que nunca llegó a publicarse un álbum o serie de *Canciones argentinas* como Aguirre parece haber proyectado.¹²

Es curioso cómo la historiografía tradicional ha negado las reminiscencias de música folclórica que tiene la obra, aunque al mismo tiempo se la ubique como una música argentina. Juan Francisco Giacobbe, el biógrafo de Aguirre, dice en su libro:

"[...] La canción no es una cueca sino en el nombre [...]; apenas si el ritmo lo es, más aún así, su corte está tan lejos de las figuras y necesidades de la cueca [...]. / Y es que Aguirre amaba más la sugerencia evasiva de la música popular que la música popular misma y por ello la transformaba según las necesidades de su fantasía y de sus imágenes sonoras. Esta cueca, que no es cuyana, ni chilena, ni norteña, es en cambio, curiosamente argentina; curiosamente, porque en ella palpitan (lo que es un mérito grande en tal género), retazos de modulaciones y de resoluciones castizamente hispánicas transubstanciadas en sensibilidad del puro criollismo". (Giacobbe, 1945: 70-71).

Y continúa marcando el criollismo de Aguirre como una instancia casi de sublimación del folclore, cuando afirma:

"No es raro que si Aguirre podía hacer criollo lo francés y lo italiano, hiciera con más facilidad y belleza criollo lo español de la más oriunda cepa. Y esta cueca lo demuestra; hay una superación de la danza popular en ella, una superación de los elementos populares y una transfusión de plétora hispánica en la sangre criolla". (Giacobbe, 1945: 71).

García Morillo, por su parte, inscribe la obra en un momento culminante de la producción aguirreana, lamentando su desaparición sorpresiva:

"La mejor obra de Aguirre es, seguramente, la última, la *Cueca, opus 61*, dedicada a José Ojeda [...]. Esta hermosa obra señala que la personalidad de Aguirre estaba iniciando un periodo particularmente favorable, de mayor elevación artística y seguridad de mano, en el que sus dones naturales hubiesen podido manifestarse con mayor amplitud y vuelo. / Culmina con una frase en verdad exquisita, plena de la emoción más íntima y profunda, con la que Aguirre, sin saberlo acaso, se despedía para siempre de la Música y de la Vida, por lo menos de esta Vida y de esta Música". (García Morillo, 1984: 134).

"Sugerencia evasiva", transubstanciación, "superación" de los elementos populares, "transfusión", "elevación" artística, o aun como decía su coetáneo Barrenechea, "explotación de la canción popular", son expresiones que denotan, tanto en la crítica de la época como en algunos de los estudios posteriores, el intento de explicar la maniobra de apropiación y distanciamiento de los materiales populares, ya señalada por Plesch (2008). Propia de esta forma de composición académica que se suele denominar "nacionalismo musical", la operación de apropiarse distanciándose, se complementa con el gesto reivindicativo típico de

¹² Con referencia a la *Cueca*, que está numerada como *opus 61*, García Morillo no duda en decir, erróneamente, que es la última obra de Aguirre. Este autor dice que *La barca de oro* "si fue terminada, parece que se ha perdido" (1984: 134). Hoy sabemos que la última composición de Aguirre es en realidad el *Preludio* para guitarra, que entregó a la revista *Tárrega* y que se publicó en agosto de 1924, apenas fallecido (*Tárrega*, N° 3, agosto de 1924). *La barca de oro* aparece estrenada por Ninon Vallin en un homenaje al compositor realizado en octubre de 1924 junto a Rafael González, para la Sociedad Nacional de Música.

parangonar a Aguirre con algún músico europeo destacado –en este caso, Edward Grieg–, concepto que traspasó a la historiografía posterior con una notable persistencia.

Muy sugestivo resulta que Giacobbe indique que esta cueca no es cuyana, no es chilena, no es norteaña, pero sí "curiosamente argentina", lo cual según él, se estaría logrando por la presencia de "retazos de modulaciones y de resoluciones castizamente hispánicas" que se han vuelto "puro criollismo". Con el objeto de desmontar la operación nacionalista, veamos brevemente este asunto desde el punto de vista técnico-musical en el ítem siguiente. La cueca, en sí misma, es una danza con una amplia distribución geográfica y con parentescos, pero también variantes, que son definitorias a la hora de generar símbolos de identificación colectiva en distintas regiones de Latinoamérica. La marinera en Perú, la cueca en Chile (o su familiar histórica, la zamacueca), la cueca en las provincias argentinas de Cuyo, son danzas folclóricas muy cultivadas, con un amplio arraigo en la población de diferentes grupos etarios y sociales que remontan al siglo XIX.

3.- Breve aproximación analítica a la música

Tengo que señalar dos elementos del lenguaje que saltan a la vista de inmediato, para cualquier oyente enculturado en los repertorios folclóricos.¹³ Uno es el elemento rítmico-métrico, que como hemos escuchado, contiene las hemiolas típicas de los compases de 6/8 y 3/4 (tanto en la línea del canto como en el piano) y exhibe el ritmo apuntillado característico y el tempo vivaz. El otro es de orden melódico y contiene en las primeras ideas que corresponden a los versos "Lunita delgada y clara, que a verte con ella vas", unos giros muy similares a *Yo vendo unos ojos negros*, canción emblemática de la música chilena, de Pablo Ara Lucena. Esa pieza fue registrada por numerosos grupos folclóricos y solistas chilenos a lo largo del siglo XX, entre los que destacan Lucho Gatica y también Los Cuatro Hermanos Silva.¹⁴ Ahora bien, la canción de Aguirre es de 1924. Por lo tanto, luego de descartar la conexión con *Yo vendo unos ojos negros*, registrada en los años 30 ante la propiedad intelectual chilena, tuve que superar la instancia de la observación a simple vista (a "simple oído", diría) para buscar en otras fuentes históricas. Así, gracias al reciente libro *Zamacuecas de papel*, producido en Chile por José Manuel Izquierdo, Laura Jordán y Rodrigo Torres (2016), encontré otra vertiente igualmente interesante y posible de relacionar que es la llamada *Célebre zamacueca White N° 2*. Popularizada en el violín por el también célebre violinista cubano José White, un virtuoso que realizó extensas giras por Sudamérica hacia fines del siglo XIX, los musicólogos reproducen en el libro una de las versiones impresas de aquella época, señalando también el parentesco con la posterior *Yo vendo unos ojos negros* (2016: 125).

¹³ Aclaro que este rastreo no va en línea con un interés por el "origen", propio de la escuela difusionista de la que Carlos Vega fue un notabilísimo representante, sino que tiene por objetivo conjeturar sobre posibles materiales que Aguirre pudo haber tenido a su alcance al momento de la composición.

¹⁴ En su versión destacaba la voz de Olimpia [Lolita] Silva, única integrante femenina del conjunto (González /Rolle, 2009: 316, 325).

Respecto de la manera en que se interpreta, está sugerido el staccato de algunas notas para dar una sensación más rítmica y acentuar las connotaciones de fiesta, picardía o juego.¹⁵ Más allá de que algunos intérpretes académicos la respeten en mayor o menor medida (en la versión que escuchamos se abordan las frases articulando en *legato*, probablemente para favorecer la comprensión del poema), eso va unido al tempo vivaz que actualmente casi determina la "territorialidad" de la cueca: a mayor velocidad y carácter "saltadito" es más chilena, prefiriéndose en Mendoza, según los especialistas, un tempo ligeramente más lento.¹⁶

> **Para concluir**

¿Representa esta cueca de Julián Aguirre "picadita" y casi sin síncopas a la región de Cuyo? ¿Por qué no fue considerada cuyana, pero sí "típicamente argentina"? ¿Tuvo Aguirre una intención de ampliar el horizonte del primer nacionalismo musical, que llevaba en 1924 ya alrededor de tres lustros de puro recogimiento en sus representaciones disfóricas de la soledad de la pampa, el gaucho y su melancólica guitarra? ¿El estreno en la ciudad de Tucumán habrá sido la ocasión de referenciar otras músicas diferentes de las habituales hasta entonces? ¿Cómo hubiera seguido Aguirre de haber vivido más tiempo, esa serie o álbum –no sabemos, en realidad, qué quería hacer– de canciones "argentinas"? ¿La estaría pensando como una "colección", en términos "federales"?

Como ven, puros interrogantes, por ahora parcialmente satisfechos, para este pequeño homenaje en el Sesquicentenario del compositor. Un fondo documental familiar pudo haber completado lagunas que hoy día se vuelven cada vez más insalvables. La realidad de la musicología actual sigue siendo la acuciante deuda con este y con tantos otros repertorios que conforman el valioso patrimonio cultural argentino.¹⁷

¹⁵ Esta característica está marcada por Sánchez (2004: 210) como típica de la cueca cuyana popular cristalizada en nuestro país desde los años 30.

¹⁶ Sánchez (2014: 243) dice que en Cuyo no es superior a las 65 pulsaciones de negra con puntillo por minuto, mientras que en Chile alcanza a 80.

¹⁷ Agradezco especialmente las sugerencias de Graciela Musri y Angélica Adorni.

Bibliografía

- García Morillo, R. (1984). *Estudios sobre música argentina*. Buenos Aires, ECA.
- García Muñoz, C. (1986). Julián Aguirre (1868-1924). En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, núm. 7. Buenos Aires, UCA, pp. 19-43.
- _____ (1999). Aguirre, Julián. En Casares Rodicio, E. (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1, pp. 126-130. Madrid, SGAE.
- Giacobbe, J. F. (1945). *Julián Aguirre*. Buenos Aires, Ricordi.
- González, J. P., Ohlsen, O. y Rolle, C. (2009). *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago, Universidad Católica de Chile.
- Izquierdo König, J. M., Jordán, L. y Torres, R. (2016). *Zamacuecas de papel*. Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Mansilla, S. L. (2010). El discurso periodístico de Gastón Talamón en torno al 'nacionalismo musical argentino'. Dos escritos publicados en la revista 'Tárrega'. En *Huellas, Búsquedas en Artes y Diseño*, núm. 7, pp. 67-74.
- _____ (2017). Dos canciones de Julián Aguirre y Leopoldo Lugones en la encrucijada ideológica argentina de la década de 1920, en *IX Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología*. Santiago de Chile, inédito.
- Ospital, M. S. (1994). *Inmigración y nacionalismo: La Liga Patriótica y la Asociación del Trabajo (1910-1930)*. Buenos Aires, CEAL.
- 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.
- _____ (2014). *Una pena extraordinaria: tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino*. En *Acta Musicologica*, año LXXXVI, núm. 2, pp. 217-248.
- Sánchez, O. (2004). *La cueca cuyana contemporánea. Identidades sonora y cultural*. Mendoza, Tesis de Maestría, Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo.
- _____ (2014). Cueca Cuyana. En Sheperd, J. y Horn, D. (eds.). *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World (EPMOW)*. Vol. IX. *Genres: Caribbean and Latin American*, pp. 243-247. London-New York, Bloomsbury Academic.
- Weiss, A. (2009). *Action, Adaption and the National 'Sentir' in the Songs of Julián Aguirre (1868-1924), Argentina*. Chicago, Universidad de Chicago, Tesis de Maestría en Artes, especializada en Estudios sobre Latinoamérica y el Caribe.