

DE GAUCHOS, CHINAS Y FOGONES: UN ACERCAMIENTO A LOS TOPOICRIOLLOS ASOCIADOS A LA MILONGA CAMPERA EN LOS AIRES DE LA PAMPA DE ALBERTO WILLIAMS¹

DE GAÚCHOS, CHINAS E FOGONES: UMA ABORDAGEM AO TOPOI CRIOULOS ASSOCIADOS À MILONGA CAMPERA NOS ARRES DO PAMPA DE ALBERTO WILLIAMS

Adriana Valeria Cerletti²

RESUMEN: Este artículo se propone trabajar con los tópicos asociados a la milonga campera dentro de la producción pianística de milongas del compositor argentino Alberto Williams (1862-1952). Ubicadas en las series *Aires de la Pampa* dichas milongas –junto a las huellas y vidalitas– apelan a los géneros folclóricos como “fuentes de inspiración”, vinculándose a la producción nacionalista de la música académica argentina. Para desandar el derrotero del *topos* de la milonga campera se partirá de la bibliografía tradicional (VEGA, 1944 y ARETZ, 1952) tomando como marco teórico a la Teoría Tópica, especialmente los aportes de Monelle (2006) y Plesch (1996, 2008). El caso paradigmático de la Op. 64 N° 6 *Adiós a la tapera* permitirá poner en relación al *topos* del acompañamiento con otras variables musicales para observar cómo interactúan en red. La dirección de la escucha, interpelada por los omnipresentes títulos de temáticas criollistas, se monta sobre el imaginario ya legitimado y ampliamente difundido por la literatura gauchesca y el circo criollista silenciando la tipología de la milonga bailada.

Palabras clave: Milongas para piano; Alberto Williams; nacionalismo musical; imaginario criollista.

RESUMO: Este artigo pretende trabalhar os temas associados à milonga campera dentro da produção para piano de milonga do compositor argentino Alberto Williams (1862-1952). Localizadas na série *Aires de la Pampa*, essas milongas –junto com as faixas e vidalitas– apelan aos gêneros folclóricos como “fontes de inspiração”, vinculando-se à produção nacionalista da Academia Musical Argentina. Para refazer o percurso do *topos* da milonga campera, partiremos da bibliografia tradicional (VEGA, 1944 e ARETZ, 1952) tomando como referencial teórico a Teoria Tópica, especialmente as contribuições de Monelle (2006) e Plesch (1996, 2008). O caso paradigmático do Op. 64 N° 6 *Adiós a la tapera* permitirá relacionar o *topos* de

¹Una versión más acotada de este trabajo fue presentada en el *Congreso Argentino de Musicología 2020/2021* organizado en forma conjunta por la Asociación Argentina de Musicología, el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) en modalidad virtual del 9 al 13 de agosto del 2021 (*XXIV Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XX Jornadas del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*).

² Musicóloga argentina Profesora adjunta a cargo de la Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Sonoras y Musicales y docente de la Universidad de Buenos Aires-UBA, Facultad de Filosofía y Letras, carrera de Artes con orientación Música. Es actualmente Presidenta de la Asociación Argentina de Musicología (2020-2022) y Directora de la Revista Argentina de Musicología.

acompañamiento con otras variáveis musicais para observar como interagem em rede. A direção da escuta, desafiada pelos títulos onipresentes de temas crioulos, é montada no imaginário já legitimado e amplamente difundido pela literatura gaúcha e pelo circo crioulo, silenciando a tipologia da milonga dançada.

Palavras-chave: Milongas para piano; Alberto Williams; nacionalismo musical; imaginário crioulo.

1 Introducción

Publicadas por Alberto Williams en 1912, 1913 y 1916, las tres primeras series de *Aires de la Pampa* constan de diez milongas cada una; conjugan una especie tan cara al compositor como paradigmática de su época y se ubican en el marco consagratorio y festivo de los Centenarios. Jugando en ambos márgenes del ámbito popular la milonga era por entonces el acompañamiento típico de las payadas pero también el género que había dado impulso al tango criollo. Resulta significativo que las treinta milongas del Op. 63, 64 y 72 (así como las cinco más tardías del Op. 114B) posean títulos a diferencia de las hueyas y vidalitas, las otras composiciones nacionalistas y contemporáneas destinadas al piano en las series homónimas. Nos preguntamos entonces ¿cuál es la función excepcional que podrían cumplir dichos títulos?, ¿cuál la necesidad de su anclaje en el entramado de su coyuntura histórica?

En trabajos anteriores estudiamos el devenir del género trazando una suerte de exégesis desde la primera fuente que la menciona (el texto de Ventura Lynch en 1883) hasta las obras de Williams, pasando por lo que consideramos fueron sus modelos compositivos, aquellas partituras recopiladas y encuadradas por el compositor que formaban parte de su biblioteca personal. A partir de ese derrotero pudimos observar que la milonga emerge, en el texto de Lynch, como un género recientemente incorporado al repertorio criollo; visto con cierto recelo guardaba en aquel momento una relación más próxima al imaginario afroamericano o “gringo”³ que al criollista. Cuando analizamos el contexto en el cual se hallaba el repertorio recopilado por Williams advertimos que, treinta años más tarde, la milonga se había convertido en el paradigma de la argentinidad. Concluimos que dos factores habrían resultado decisivos en ese proceso de folclorización: la mayor profundidad temporal de la milonga en el acervo criollo y la entrada triunfal del género que desplazaba a la cifra en el acompañamiento de la payada.⁴

Tras constatar entonces que las dos tipologías de milonga reconocidas por Aretz (1952), la milonga cantada (campera o rural) y la milonga bailada (o urbana), se correspondían con la contemporaneidad de las milongas académicas de Williams, nos proponemos focalizar en el presente trabajo en la tipología criolla. Partiremos del caso paradigmático de la Op. 64 N° 6

³ Se alude al “extranjero de origen europeo, excepción del español y del portugués; en particular, el italiano y el rubio de ojos azules”; ver HERNÁNDEZ, 2001, p. 510.

⁴ Esta investigación se desarrolló en el marco de la beca *Investiga Cultura* otorgada por el Ministerio de Cultura de la Nación; las fuentes utilizadas están en poder del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y son fruto de la donación que realizara la familia Williams. Sobre la primera etapa de la investigación cf. CERLETTI, A. La milonga ¿es zandunguera? Un acercamiento al estudio del texto de Ventura Lynch. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* [En prensa]. En las XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y las XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” se presentó un avance del tema en su segunda etapa, “El ingrediente ‘milonga’ en las Carbonadas criollas: Un acercamiento a los facticios denominados ‘Aires criollos’ de Alberto Williams” (La Plata, Argentina, 2018).

Adiós a la tapera para identificar elementos musicales que se articulan con el modelo de acompañamiento con el objeto de reforzar la isotopía de la vertiente rural. A partir de esta constelación de rasgos musicales (algunos devenidos *topoi*) nos proponemos establecer los nexos que evidencian el montaje de sus músicas con el imaginario campero ya ampliamente difundido en la literatura gauchesca y el circo criollo.

Como Bhabha (2002) propone, es en los intersticios –el solapamiento y el desplazamiento de los dominios de la diferencia– donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad, interés o valor cultural: la eficacia retórica de estas milongas, funcional a la idea de nación emergente, que homogeneiza la idea de argentinidad en torno a la región pampeana, se construye y reafirma en red con los payadores de los centros tradicionalistas y las figuras clave de los sainetes criollos.

Comencemos por aproximarnos al contexto histórico del Centenario.

2 Levas y arriadas de la milonga en torno a los Centenarios (1910-1916)

Diversos autores destacan la acción cultural homogeneizadora y los dispositivos de integración social llevados a cabo por las políticas públicas a fines del siglo XIX y principios del XX en Argentina. La naturaleza consagradoria y festiva de la conmemoración propia de los Centenarios,⁵ sin embargo, ofrece una oportunidad única para incentivar certidumbres activas y mitos de identificación colectiva. Es éste un momento de balance, la celebración de la prosperidad y la ocasión de festejos y homenajes en Argentina, pero fundamentalmente un clímax histórico en el cual se discute la cuestión de la identidad nacional frente al llamado “aluvión inmigratorio”.⁶

Según Adamovsky (2019) fue la enorme repercusión popular que había tenido la figura del gaucho en los folletines la que impulsó el cambio de signo en la *elite* letrada,⁷ así como había sido símbolo de la barbarie en Sarmiento el gaucho se convertía ahora en el prototipo de la argentinidad en Lugones y Rojas. A través de las fuentes estudiadas advertimos que la milonga atraviesa derroteros similares, desde aquella reticencia con la que Lynch la describe en 1883 en el *Cancionero bonaerense* a la enorme popularidad como acompañamiento en la payada y su legitimación y consagración en las obras para piano de Hardgreaves, Williams y Aguirre.

A partir del relevamiento de los rasgos musicales criollos nos proponemos explorar algunas variables que conducirían a este proceso de entronización. Centrémonos ahora en la

⁵ “Hubimos de esperar las fiestas del Centenario para que la música nativa provinciana conquistara la Capital Federal con su pléthora de música, cantores y bailarines”. (WILKES, 1946, p. 116)

⁶ Los pensadores positivistas de fines del siglo XIX y primeros años del XX como José Ingenieros y Carlos Octavio Bunge habían planteado ya la discusión en términos de políticas públicas. Puntualmente y en referencia a la “nacionalización educativa”, la figura clave es José María Ramos Mejía, quien establece los símbolos patrios en la escuela, para “argentinizar” a los hijos de inmigrantes. Entre los discursos más significativos que circulan en la esfera pública cabe destacar el texto *Las multitudes argentinas* de José María Ramos Mejía y *Sociología argentina* de José Ingenieros. Resulta significativo que Ramos Mejía le atribuya al medio, *la pampa*, la facultad de “civilizar a los inmigrantes”; ver TERÁN, 2012, p. 143.

⁷ Sin embargo es necesario puntualizar que, como se transparenta en la carta que Gutiérrez le dirige a Cané sobre *Juan Moreira*, lo que la *elite* letrada recupera no son los folletines sino los poemas gauchescos; los ámbitos de circulación entre los sectores populares y los letrados permanecen, así también, diferenciados. Agradezco a Marcela Croce este señalamiento. En relación a estas operaciones simbólicas en Rojas queda muy claro que la elección de *Martín Fierro* se inserta en la tradición filológica de instalar el poema épico como origen de la nacionalidad.

milonga *Adiós a la Tapera*, Op. 64 N° 6.⁸

3 El “perfume criollo” de *Adiós a la Tapera*, Op. 64 N° 6

Desde el aspecto estructural la milonga consta de dos secciones contrastantes, algo que se aleja del modelo folclórico usualmente monotemático y de forma estrófica.⁹ La primera sección tiene un *tempo* lento que se corresponde con el carácter bucólico del título evocando la milonga rural. La fórmula dipódica madre destacada por Vega como prototipo del género, se inicia ya en la introducción de dos compases y se mantiene como acompañamiento sólo interrumpido en el cierre de frase del compás 25 y en la *codetta* de la sección. Su *pregnancia* es tan fuerte que instala el *topos* de la milonga en un perfil arpegiado que recuerda el punteo de la guitarra identificado por Plesch como *topos* de la guitarra en el contexto pianístico.¹⁰ Como hemos señalado en trabajos anteriores, la fórmula de este *ostinato* no es privativa de lo criollo; emparentado con la habanera, es también alma del tango y puede encontrarse asimismo en *tempi allegri*; ante el mismo diseño, la diferencia entre la milonga bailada y la rural radica fundamentalmente en la articulación, que en el primer caso suele ser *staccato* y aquí se presenta *legato*, como es habitual en la milonga campera.¹¹

La melodía, por su parte, contiene varios rasgos criollistas: comienzo anacrúsico, finales de frase que caen sobre la parte débil del compás,¹² perfil ondulante con leve tendencia al descenso y el remanido uso de la bordadura inferior que, al ser doble, condensa otra característica relevada por Aretz en el cancionero criollo: el uso de terceras paralelas. Pero es el tipo de fraseo periódico el que, desde la métrica, emula el *topos* octosilábico típico de la poesía gauchesca; en la payada por milonga se vierte generalmente en las famosas décimas espinelas. Esta estructura poética está presente en el icónico comienzo de *Martín Fierro* en sextinas; como fórmula de comienzo es, sin embargo, mucho más antigua.

El motivo inicial es variado y reutilizado durante toda esta primera sección, secuenciado, dilatado, expandido hacia el registro agudo, también reiterado textualmente; sólo en los seis últimos compases de la sección cambia su perfil anunciando el cierre. Durante veintiséis compases la milonga se hace reconocible en la reiteración de estos estilemas criollos, sin mayores complejizaciones armónicas, con un pedal en la voz intermedia a veces de V grado, a veces de I que también es propio del folclore criollo. En el compás 14 y en el 28 las frases terminan con una tercera de picardía (un I mayorizado) muy usada en los Estilos y en otros

⁸ Una versión de Lía Cimaglia Espinosa, discípula de Williams, puede seguirse en: <<https://youtu.be/YXHgCB8rE5M>> (minuto 2:02). Consultado el 8 sep 22.

⁹ Para una definición de milonga y una caracterización general ver GOYENA, H. En: CASARES RODICIO, E. et al. *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 582-584. Para observar las características señaladas ver VEGA, 1944, p. 234.

¹⁰ La alusión al bordoneo se hace explícita en la Milonga Op. 63 N°7, *Requiebros de la bordona*; cf. PLESCH, 1996.

¹¹ En entrevistas telefónicas con intérpretes dentro del campo popular tanto folclórico como tanguero surgieron tres características diferenciales en el uso del *ostinato* en ambas milongas, una de ellas fue la mencionada (del 1 de jul de 2020 con Juan Martín Scalerandi, que se identifica y desarrolla una intensa trayectoria artística como músico surero; y del 26 sep de 2020 con Sonia Possetti, destacada compositora de tangos contemporáneos). Vale mencionar que en este contexto académico el pedal pianístico refuerza el *legato*.

¹² Estos finales de frase aparecen mencionados frecuentemente como “finales femeninos” en la bibliografía tradicional; sobre las connotaciones de música y género en el contexto de la milonga rioplatense de principios del siglo XX ver CERLETTI, 2019.

géneros pampeanos. Se mantiene en la tonalidad de Re menor siguiendo la tipología monotonal enunciada por Vega, excepto en el lugar donde llegaría al clímax de esa primera sección: allí hace una breve inflexión a Fa mayor (su relativo) a partir de lo cual parece reiniciar. Ese recurso preludia el final de la sección, que se dispone en arpeggios dirigidos al registro agudo. En la *codetta* los materiales europeos se hacen más presentes, en el aspecto formal y en el armónico: los acordes de séptima disminuida y de sensible apuntan a las sonoridades románticas y a una “pieza de carácter” más que al género popular.

Con una modulación al paralelo mayor¹³, el *tempo* rápido de la segunda sección contrasta llamativamente con la primera: cambia también el perfil del acompañamiento que subdivide su pie en tres semicorcheas a la manera de la transcripción 2 de Lynch. Si bien se vuelven a utilizar las bordaduras dobles en la melodía, ésta se torna mucho más percusiva que *cantabile*. Nuevamente los últimos cuatro compases de la coda constituyen el cierre “pianístico-romántico” por excelencia, en una textura monódica y con valores largos distribuidos en una gran amplitud de registro. Tal pareciera que la *tapera*¹⁴ hubiera quedado muy atrás; si el comienzo fue nostálgico y vinculado al tropo disfórico dominante de la desaparición del gaucho, la segunda sección parece querer distanciarse de su recuerdo. ¿Es que la civilización y su “progreso” debieran ser aceptados como condición necesaria en este Estado naciente? Precisamente Schwartz (2002) identifica el *topos* europeo del *Galop* en esta segunda sección y lo interpreta como un imaginario gestual que recrea el galope hacia el progreso considerando la composición en términos de una progresión narrativa que avanza hacia el positivismo.¹⁵

Rastremos a continuación estos elementos criollos en el resto del corpus para observar su recurrencia.

4 Arriando la tropa de criollismos

Si los comienzos acéfalos o anacrúsicos, los finales no acentuados y el perfil melódico ondulante con tendencia al descenso son comunes a ambas tipologías de milonga (las cantadas o rurales y las bailadas o urbanas), algunas características son propias de la vertiente rural. El uso de las terceras paralelas típicas de nuestro folclore es utilizado en la exposición temática de la primera sección en las Op. 63 N° 8 *Nostalgias de la Pampa*, Op. 64 N°6 *Adiós a la tapera*, Op. 64 N°5 *La vuelta al pago*, Op. 114b N°3 *Milonga del Boyero*, en la sección final de la Op. 64 N°9 *La Milonga del rastreador*, en pasajes escalísticos de enlace en la Op. 63 N°5 *Arrastrando el ala* y en una sección central breve en la Op. 64 N° 7 *Santos Vega bajo el sauce llorón*.

Vega menciona este uso como típico del cancionero Ternario colonial haciéndolo derivar del antiguo *cantus gemellus*, el *gymel*, que según sus palabras estaría “vivo en el campo folklórico de América española”; especifica que confía a la voz inferior, a su tercera, el asiento tónico inicial y el reposo tonal conclusivo” (VEGA, 1944, p. 159).¹⁶ Aretz es aún más taxativa: destaca

¹³ El cambio de modo en la segunda sección es frecuente en el tango de la época, como el caso de *Naranja en flor*, entre los numerosos ejemplos que podrían citarse.

¹⁴ La *tapera* es el rancho abandonado, la humilde vivienda del gaucho que ha quedado en ruinas, antiguamente construida con paredes de adobe y techo de paja. A esta figura ya había recurrido antes el compositor en el célebre número de la Suite Op. 32 N°4 *El rancho abandonado*.

¹⁵ La progresión narrativa ya había tenido un antecedente en el análisis de *El Rancho abandonado* de Williams en Plesch (2008).

¹⁶ Esta práctica, frecuente en muchos géneros folclóricos, está descrita en relación con la escala bimodal; el autor

el paralelismo de terceras de esta manera: “en nuestro país *el paralelismo inferior de terceras caracteriza en forma principalísima a casi todo nuestro cancionero*”; lo ejemplifica en chacareras, vidalas, música norteña en general pero también en gatos, cuecas, refalosas, tonadas, aires y marchas (ARETZ, 1952, p. 32, subrayado en el original). En tiempos más recientes Kohan (2019) restringe el uso de los bicordios de terceras y sextas y los movimientos melódicos que descienden a través de terceras a los estilos “camperos” o “bonaerenses”. Díaz, por su parte, brinda una explicación que apunta precisamente al universo de sentido al que remite este *topos*: “la manera de cantar vinculada con el origen y la identidad”, le atribuye a esa modalidad del canto a dos voces un carácter tradicional y destaca la influencia folclórica de ese recurso “del pueblo” (DÍAZ, 2009, p. 61).¹⁷ ¿Podría tratarse entonces de un *topos* del criollismo en la categorización del estilo en Ratner?

El cine argentino, en *Joven, rica y estanciera* (BAYÓN HERRERA, 1941), ofrece un ejemplo diegético en la chacarera *Doña Rosario* (Barbieri y Rial) cantado por un dúo de muchachas acompañadas por sendas guitarras en el marco de un baile de conjunto.¹⁸ Un caso similar puede observarse también en el dúo de las hermanas Abraín en *El conventillo de la paloma* (TORRES RÍOS, 1936) en la interpretación de una vidalita.¹⁹ Entendemos que estos ejemplos más recientes muestran la persistencia del *topos* vehiculizada en el poder legitimador de la industria cinematográfica, que sella y rubrica la presencia de este uso performático en nuestro folclore.

En muchas ocasiones los adornos parecerían tener una función estructural, a veces debido a la ubicación de los mismos en la frase, pero especialmente por su reiteración sistemática a lo largo de la obra —y de las obras—; ciertas performances paradigmáticas como la de Lía Cimaglia Espinosa los interpretan con particular relieve, lo que parecería confirmar este rasgo de estilo. El caso de la bordadura inferior es relevado por Aretz (1952, p. 34) como un giro criollo habitual. En Williams lo observamos tanto en sus grafías breves (poniendo en evidencia su función) como dentro de una línea melódica integral. Así podemos encontrarlo además en la Op.114B N°3 *Milonga del Boyero* y la Op. 63 N°8 *Nostalgia de la Pampa*. En ocasiones podemos advertir la presencia de un adorno doble y breve de anticipación y bordadura, como en la Op. 63 N°5 *Arrastrando el ala*. Garmendia (1982) destaca también el uso de ciertos diseños melódicos cercanos a lo autóctono; aunque no distingue entre lo folclórico y lo urbano, menciona precisamente bordaduras dobles por terceras con y sin cromatismos; en el uso de dichos cromatismos radicaría, según algunos autores —Vega y Aretz— la diferencia entre ambas tipologías o ámbitos.

Si bien pueden señalarse otras características tendientes a subrayar el criollismo sería oportuno detenerse en la que asocia estas milongas instrumentales al cantar payadresco. Precisamente en la estructura del fraseo puede rastrearse una perioricidad que si no remeda al menos es semejante al decir octosilábico propio de las milongas cantadas.²⁰ Diversos autores —entre ellos Vega, Moreno Chá y Goyena— refieren al pensamiento octosilábico propio de la

la llama primeramente seudolidio aunque posteriormente le cambia el nombre. En *Folclore para armar*, María del Carmen Aguilar lo menciona como dórico y eólico superpuestos, cuya consecuencia armónica es la alternancia de IV mayor y IV menor dentro de una tonalidad menor.

¹⁷ Este *topos* tiene también otras derivas: Pérez Bugallo (1996) afirma que el estilo del canto cuyano a dúo fue llevado por Salinas en 1910 a Buenos Aires y adoptado por el Dúo Gardel-Razzano en 1917.

¹⁸ Un segmento del film puede verse en: <<https://youtu.be/Tclmc8lHZA4?t=3979>>. Consultado el 8 sep 22.

¹⁹ Para seguir dicho ejemplo ver: <<https://youtu.be/K6ihDkM5MFU?t=3110>>. Consultado el 8 sep 22.

²⁰ El pensamiento octosilábico está presente no solo en las milongas sino también en las cifras y los estilos; según algunos informantes caracteriza a la región pampeana. Si bien el octosilabo proviene del romancero medieval y es muy frecuente en el mundo hispano, consideramos que su presencia en la pampa es análoga a la de la guitarra, simbolizando un caso de apropiación como signo identitario.

payada por milonga, vertida ya sea en sextinas como en la más popular décima espinela; esta asociación no parece forzada si tenemos presente el célebre *dictum* referido a la “inspiración de los payadores de Juárez” de Williams.²¹ Wilkes –alumno de Williams– menciona específicamente una especie de milonga, la del tipo B, “concebida para ser cantada por sextillas octosilábicas”; explícitamente las vincula a las estrofas de José Hernández.

Según Hernández: (el gaucho) canta porque hay en él cierto impulso moral, algo de métrico, de rítmico que domina en su organización y que lo lleva hasta el extraordinario extremo de que todos sus refranes, sus dichos agudos, sus proverbios comunes son expresados en dos versos octosilábicos perfectamente medidos, acentuados con inflexible regularidad, llenos de armonía, de sentimiento y de profunda intención. (WILKES, 1946, pp.82-84, subrayados nuestros)

Toma como ejemplo las tres respuestas de Martín Fierro al Moreno en la payada de la pulpería para mostrar el “calce” de esta tipología de milonga.²²

El pensamiento octosilábico era ya, en realidad, el soporte verbal de la literatura gauchesca;²³ remite al universo de la oralidad de la propia payada, y podría constituirse en un *topos* en la medida en que encarna a través de la forma un contenido. Recordemos que la gauchesca representa la huella del movimiento especular literatura-sonido cuando imita el decir del gaucho. En este caso el índice da la vuelta inversa: la literatura es “mentada” a través del sonido, puntualmente a través de un tipo de fraseo asociado al *topos* del acompañamiento, al de la guitarra, al de las terceras paralelas y a múltiples rasgos musicales criollos que encuentran su universo de sentido en los títulos de las milongas, de fuerte referenciamiento rural. Algunos de esos títulos remedan la gauchesca en tanto su decir, como la Milonga Op. 64 N°10 *Lo mesmo pa’ diferenciar*; otros toman el nombre de los personajes canónicos de José Hernández o Rafael Obligado, como las Op. 63 N°10 *Martín Fierro en la pulpería* y Op. 64 N°7 *Santos Vega bajo el sauce llorón*. De alguna manera este remitir a la oralidad funciona como en la propia literatura gauchesca donde la cita escrita reenvía a la fórmula oral, el “Aquí me pongo a cantar/ al compás de la vihuela”. Las milongas operan entonces como el universo de los refranes en *Martín Fierro*, el “decir lo ya dicho”, un código común que busca la complicidad con el oyente. Su mecanismo ofrece las garantías retóricas de su eficacia: la “veracidad” folclórica”. Así, el discurso citado o el propio refrán, como el de la Milonga Op. 72 N°4 *Hoy no se fía pero mañana sí (Letrero de pulpería)*,²⁴ no es de alguien sino de todos y de nadie.²⁵

Pero la verosimilitud de esa “veracidad folclórica” no es el único beneficio de esta operación. Las dedicatorias a Lugones en la milonga Op. 63 N°10 *Martín Fierro en la pulpería* o a

²¹ Nos referimos al célebre *dictum* en donde Williams sitúa el comienzo de la música argentina en su propia composición Op. 32 N°4 : “la técnica nos las dió Francia, la inspiración, los payadores de Juárez”. (WILLIAMS, 1951, p. 19)

²² Ver WILKES, 1946, pp. 84-85.

²³ El pensamiento octosilábico no es omnipresente; en Ascasubi aparecen pies quebrados (8-84) y en ocasiones hay también hexasílabos, como el caso de Hidalgo. Agradezco a Marcela Croce esta observación.

²⁴ Este último caso recuerda el capítulo que Borges le dedica a “Las inscripciones de los carros” en *Evaristo Carriego* (1930, p. 426): “Esa charlatanería de la brevedad, ese frenesí sentencioso”. Curiosamente el propio Borges alude a “una intransferible milonga” como origen de algunos de esos decires.

²⁵ Si bien son muchos los escritos referidos a la gauchesca hemos tomado como centro el análisis de Schwartzman (2013).

Rafael Obligado en la Op. 64 N°7 *Santos Vega bajo el sauce llorón* y a Rojas en la Op. 63 N°4 transparentan también la red sobre la cual se produce el montaje sobre la literatura gauchesca en tanto mecanismo de legitimación. Por estos años Lugones ofrecía las conferencias que llevarán a la publicación de *El payador* donde se entroniza al *Martín Fierro* como epopeya nacional –a semejanza de *La Odisea* en tanto fundador de una cultura– y Rojas instalaba a la gauchesca como un capítulo de la *Historia de la literatura argentina*– en tanto poema épico fundador de una literatura nacional, a la manera de el *Cantar de mio Cid*–.²⁶ Las colecciones de milongas para piano de Alberto Williams contribuyen taxativamente a esta legitimación.

5 Gauchipolítica²⁷ criolla y nacionalismo: reflexiones finales

El análisis de la milonga Op. 64 N°6 ha explorado, por un lado, la sinergia producida por la asociación de diversos *topoi* y/o rasgos criollos, sinergia que converge en la reafirmación de la milonga campera como paradigma de argentinidad.²⁸ Pero las secciones contrastantes de la milonga *Adiós a la tapera* muestran también, por otro lado y a diferencia de otros géneros folclóricos pampeanos, la amplia gama que condensa la milonga en tanto poder evocativo. Mientras la primera sección apela al “tono del lamento” propuesto por Ludmer (2000), la segunda podría vincularse al “tono del desafío”.

El primero, en consonancia con los otros estilos pampeanos, insinúa la nostalgia, la soledad, el tiempo largo de la llanura, acaso el abandono del rancho de un *Martín Fierro* “arriado” a través de la leva para luchar en la frontera contra el indio; el segundo se presenta con un tono eufórico que redirecciona una visión asertiva hacia el progreso, la Vuelta del *Martín Fierro*, el carácter festivo del Centenario, la opulencia de un país pujante que busca su consagración. El grado de apertura de la milonga permite que este contraste se realice en los límites del propio imaginario folclórico, sin necesidad de cruzarse hacia el modelo de la milonga bailada, aunque las intersecciones con ese otro modelo estén presentes en ésta y tanto más, en otras milongas de las series *Aires de la pampa*.

Para responder a las preguntas del comienzo vale la pena detenerse en el texto de Meyer, quien considera que el uso de la música programática durante el romanticismo atendía a las necesidades del creciente público de clase media. Puntualmente el autor hace mención a la alianza funcional de la música con la literatura como una manera de acercarse a ese público nuevo: “bien pudiera ocurrir que el compositor romántico se diera cuenta de que la experiencia compartida de la literatura era un modo de acercarse a oyentes que de otro modo serían difícilmente alcanzables”.²⁹ (MEYER, 2000, p. 323)

²⁶ El proceso de legitimación del género gauchesco se inicia mucho antes. Según Schwartzman: “Cuando Ascasubi encara la lujosa edición de sus obras, en tres tomos, en París, la gauchesca, nacida como remedo oral en hojas sueltas, folletos y periódicos perecederos, consolida su pertenencia al universo del libro, anticipada por él mismo en *Los mellizos* de 1850, en Montevideo, y en los *Trovos...* de 1853, en dos volúmenes, en Buenos Aires”. (SCHVARTZMAN, 2013, p. 222)

²⁷ Rama (1982), en un ensayo ya devenido clásico, instala este sustantivo para referirse a las intenciones políticas del ciclo de la literatura gauchesca en su primera etapa.

²⁸ Sobre el rol del folclore como factor aglutinante desde lo emocional, antes o paralelamente a lo racional, ver Gramuglio (2013); y para el papel del folclore en el Estado, ver Cattaruzza (2007).

²⁹ Si bien Williams utiliza algunas escalas hexáfonas propias del Impresionismo, la retórica musical de sus obras siguen una estética posromántica. Por otra parte, la presencia del Romanticismo en América remite a los estilos nacionales y a la propia literatura gauchesca. La cita de Meyer, sin embargo, apunta a la funcionalidad que tiene la

Si trasladamos la problemática a nuestro contexto, en el que la Generación del 80 busca incorporar a grandes masas inmigratorias desde la alfabetización y la “argentinización”, comprendemos la necesidad del uso de los títulos en las series *Aires de la Pampa* así como de los *topoi* que refieren a las músicas que circulaban en los ámbitos populares de los centros tradicionalistas, el circo criollo y los sainetes. Como destacan diversos autores (Vega, entre otros) la milonga estaba muy presente en dichos ámbitos y, si bien la payada y las danzas criollas tenían un protagonismo destacadísimo, la milonga bailada no cedía en popularidad. No obstante, para cumplir con los preceptos de la *élite* nacionalista, los títulos de las milongas tienen aquí la función específica de desambiguar ambos imaginarios inherentes al dualismo de la propia milonga para orientar la escucha hacia el ámbito rural pampeano hegemónico, silenciando la asociación con la milonga urbana.³⁰ Las operaciones nacionalistas mitificadoras en este primer Centenario, sin embargo, no se realizan sobre la figura del gaucho en sí mismo, un ser social que parecía en extinción o no encajaba del todo en los ideales civilmente disciplinados, como demuestra Adamosky, sino de la propia gauchesca, como refiere Schvartzman (2013, p. 370): es obra de doctores en sentido amplio, letrados de la ciudad.³¹

En síntesis, las milongas para piano de Williams se articulan en un poderoso entramado circular en el que literatura, música y artes performáticas se cruzan y potencian mutuamente, proyectando un imaginario nacionalista que refuerza la hegemonía de la región pampeana que supera el tono disfórico, en tanto vehículo y agente del espíritu consagrador del Centenario.

Referencias

- ADAMOSKY, E. *El gaucho indómito*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2019.
- ARETZ, I. *El Folklore Musical Argentino*. Buenos Aires: Ricordi, 1952.
- AYESTARÁN, L. *Folclore musical uruguayo*. Montevideo: Arca, 1967.
- BENEDETTI, H. *Nueva Historia del Tango. De los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2015.
- BHABHA, H. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 1994 [2002].
- CÁMARA DE LANDA, E. El folklore en la música para piano de Alberto Williams y Julián Aguirre. *Etno-folk, Revista Galega de Etnomusicología*, 6, pp. 117-60, 2006.
- CARPENTIER, A. *La Música en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1946 [1988].
- CASAS, M. La Fiesta de la Tradición. Las primeras celebraciones oficiales al gaucho como símbolo de la identidad argentina. Buenos Aires, 1939-1940. En: Bisso, A. *Formas políticas de celebrar y conmemorar el pasado (1930-1943)*. Buenos Aires: Ceranunia, 2014.
- CATTARUZZA, A. *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*.

referencialidad en las obras románticas y al uso similar que ostentan las milongas del compositor argentino.

³⁰ La excepción a la mención explícita del baile, y por ello de la milonga urbana, se da en la primera milonga, la que encabeza la serie: la Op. 63 N°1 *Bailarina sandunguera*. Sin embargo la referencia a la sandunga encuentra una dimensión simbólica justificada dentro del nacionalismo de la época. .

³¹ Recordemos que ya Ludmer (2010) entendía a la gauchesca como el “uso letrado de la cultura popular”.

Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

CERLETTI, A. El espacio del tango en el nacionalismo musical de Alberto Williams. *ZAMA, Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Nº7, pp.191-200, 2016. Disponible en: <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/2199>>.

Consultado el 8 sep 22.

CERLETTI, A. Lo femenino y lo masculino en las milongas rioplatenses de 1910: estereotipos y disputas. *Contrapulso*, Vol. 1, 2019. Disponible en: <https://doi.org/10.53689/cp.v1i1.8>.

CERLETTI, A. La milonga ¿es zandunguera? Un acercamiento al estudio del texto de Ventura Lynch. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*. [En prensa].

CERLETTI, A. El ingrediente “milonga” en las *Carbonadas criollas*: Un acercamiento a los facticios denominados “Aires criollos” de Alberto Williams. [Inédito].

CROCE, M. *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña*. v.3 *De la crisis bursátil al nacionalismo católico (1890-1922)*. Villa María: EDUVIM, 2017.

DAHLHAUS, C. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997.

DAHLHAUS, C. *La Idea de la Música Absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.

DIAZ, C. *Variaciones sobre el Ser Nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Recovecos, 2009.

GARCIA, M. y CHICOTE, G. *Voces de tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folclore argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*. La Plata: Edulp, 2008.

GARMENDIA PAESKY, E. *The use of the Milonga, Vidalita and huella in the piano music of Alberto Williams (1862-1952)*. Tesis doctoral inédita, defendida en The Catholic University of America at Washington, Washington D.C., 1982.

GESUALDO, V. *Historia de la Música en Argentina*. Vol. 2. Buenos Aires: Beta, 1961.

GRAMUGLIO, M.T. *Nacionalismo y Cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2013.

HATTEN, R. *The troping of Topics, Genres, and Forms: Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner, Mahler*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

KOHAN, P. Europa y el tango argentino. Intercambios culturales en el origen del tango. En: Pablo BARDIN, P., PLESCH, M., SUÁREZ URTUBEY, P., MONJEAU, F., KOHAN, P., y GIANERA, P. *Los caminos de la música, Europa y Argentina*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2008.

KOHAN, P. *El ADN del tango. Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2019.

HERNÁNDEZ, J. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

LUDMER, J. *El género de lo gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil, 2000 [2010].

LUGONES, L. *El Payador*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009 [1916].

LYNCH, V. *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República*. Buenos Aires: La Patria Argentina, 1883.

MASSONE, M. y CELENTANO, M. *Generaciones olvidadas*. Buenos Aires: EDAMus, 2016.

- MEYER, L. *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide, 2000.
- MONELLE, R. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- MONELLE, R. *The musical topic: hunt, military, and pastoral*. Indiana: Indiana University Press, 2006.
- MORENO CHA, E. *Homenaje al payador rioplatense*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 2005.
- MORENO CHA, E. "Aquí me pongo a cantar..." *El arte payadoresco de Argentina y Uruguay*. Buenos Aires: Dunken, 2016.
- NOVATI, J. Y CEÑAL, N. *Antología del Tango rioplatense*. Buenos Aires: Instituto Argentino de Musicología, 1980.
- PEREZ BUGALLO, R. *El Chamamé: raíces coloniales y des-orden popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1996.
- PLESCH, M. 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*, N°1, pp. 57-68, 1996.
- PLESCH, M. La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del Nacionalismo musical argentino. En: Pablo BARDIN, P., PLESCH, M., SUÁREZ URTUBEY, P., MONJEAU, F., KOHAN, P., y GIANERA, P. *Los caminos de la música, Europa y Argentina*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2008.
- PRIETO, A. *El discurso criollista en la Formación de la Argentina Moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- RAMA, A. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: CEAL, 1982.
- RATNER, L. Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas. *Early Music*, 19, N°4, pp.615-619, 1991.
- ROMAN, M. *Itinerario del payador*. Buenos Aires: Lautaro, 1957.
- SEIBEL, B. *Historia del Circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2005.
- SCHVARTZMAN, J. *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- SCHWARTZ-KATES, D. *The Gauchesco Tradition as a Source of National Identity in Argentine Art Music (ca. 1890-1955)*. Tesis doctoral inédita –University of Texas at Austin, Austin, 1997.
- SCHWARTZ-KATES, D. The Popularized Gaucho Image as a Source of Argentine Classical Music, 1880-1920. En: CLARK, W.A. (ed.) *From Tejano to Tango*. Essays on Latin American Popular Music. New York: Routledge, 2002.
- SOIZA REILLY, J. Viaje a través de los Criollos Ilustres. El gran abuelo de la Música Argentina, Alberto Williams. *Caras y Caretas*, entrevista del 30/8/1930, p.2.
- ROSSI, V. *Cosas de negros*. Buenos Aires: Hachette, 1958 [1926].
- TERÁN, O. *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.
- TRONCARO, C. *El Tango, El Gaucho y Buenos Aires*. Buenos Aires: Argenta, 2009.
- VEGA, C. *Panorama de la Música Popular en Argentina*. Buenos Aires: Losada, 2010 [1944].

WILKES, J. y GUERRERO CÁRPENA, I. *Formas Musicales Rioplatenses. Cifras, Estilos y Milongas*. Buenos Aires: Editorial de Estudios Hispánicos, 1946.

WILLIAMS, A. *Obras completas. Vol. IV*. Buenos Aires: La Quena, 1951.

WILLIAMS, A. La Vidalita. *Alma Argentina*, N° 6 y N°7, p.6, 1926.

WILLIAMS, A. *Las Principales Canciones y Danzas del Folklore argentino*, manuscrito inédito, c. 1940.

Recibido em: 02/04/2022

Aceito: 01/07/2022

Anexos 1 e 2 e 3 – Partituras

WILLIAMS, A. Milonga para piano Op. 64 No6 *Adiós a la tapera en Aires de la Pampa*, *Obras completas*, Tomo II. Buenos Aires: La Quena, pp.76-78, s/f.

VI. *Adiós a la tapera*
 Le adieu a la chaumière gaúche
 de Robén Dario

RE m

Andante mesto (♩ = 112)

comienzos acéfalos o anacrúsicos

uso de la bordadura inferior doble: terceras paralelas

finales no conclusivos

perfil ondulante con leve tendencia al descenso

Secuencia a 2 desc

Secuencia y expansión al reg agudo

Secuencia de a

IV M

Fraseso periódico: 8 pulsos

tercera de picardia

Reitera c.3-9

topes de milonga

pp con tritessas expresivo

ritmato

una corda

ritmato

111

a tempo

ritm.

Inflexión Fa Mayor

a tempo

a

a

ritm.

modifica el cierre

a tempo

pp

ritm.

Inflexión a La M

tercera de picardía

Codetta

mit.

perdónese

REM

Vivace (1.º m.)

bordaduras dobles

VII7 dam y as

pie rítmico transcripción I Lynch

112

Coda "romántica"

arpeg. Textura monódica en paralelismo de brazos

Cierre pianístico en gran amplitud de registro y valores prolongados

VIIss7