



Confluencia de técnicas guitarrísticas académicas y populares en arreglos de Ernesto Méndez. El caso de “Refugio de soñadores”¹

Matías Gonzalo Peña Manibardo

Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral

peniamatias@gmail.com

Licenciatura en Música con Orientación en Guitarra

Recibido: 15/02/2021 – Aceptado: 22/05/2021

Resumen

Este trabajo abordará el arreglo realizado e interpretado por Ernesto Méndez del chamamé *Refugio de Soñadores*, compuesto por Nini Flores. Tiene como objetivos detectar las técnicas guitarrísticas empleadas en él, distinguirlas en “académicas” y “populares”, y comprender cómo interactúan en la versión. Mediante análisis auditivos y comparativos entre versiones, complementados con transcripciones parciales, veremos que Méndez utiliza una amplia diversidad de recursos técnicos, sin priorizar los de alguna corriente por sobre la otra.

Palabras claves

Folklore- Música instrumental- Interpretación musical - Chamamé

Confluence of Academic and Popular Guitar Techniques in Ernesto Méndez’s Arrangements. The Case of “Refugio de Soñadores”

Abstract

This work will approach the arrangement made and performed by Ernesto Méndez from the chamamé *Refugio de Soñadores*, which was composed by Nini Flores. It aims to detect guitar techniques used in it, to distinguish them between “academic” and “popular”, and to understand how

¹ Basado en el Trabajo final denominado *Características compositivas y presencia de técnicas académicas y populares en composiciones de Ernesto Méndez*. Enmarcado dentro del proyecto CAI+D *Cambios e innovaciones en la canción popular argentina a partir de los ´60. Desafíos a las categorías genéricas vigentes*, dirigido por Elina Goldsack (ISM-UNL).

they interact in the version. Through auditory and comparative analysis between versions, complemented with partial transcripts, we will see that Méndez uses a wide diversity of technical resources, without prioritizing those of any trend over the other.

Key words

Folklore- Instrumental Music- Musical Performances - Chamamé

Introducción

La música argentina brinda un repertorio con posibilidades sonoras particulares dentro del estudio guitarrístico académico. Debido a que, en muchos casos, la música popular realiza aportes al acervo instrumental académico, es primordial llevar adelante investigaciones acerca de compositores, arregladores y/o intérpretes de nuestro país que se desempeñen en ambas corrientes puesto que éstas no se excluyen entre sí.

La guitarra es uno de los instrumentos con mayor presencia en la interpretación de la música argentina. Son numerosos los guitarristas que han desarrollado características técnicas y musicales propias, las cuales se evidencian tanto en sus composiciones como en las versiones que éstos realizan de músicas ajenas. Ejemplos representativos son Atahualpa Yupanqui y Eduardo Falú, quienes han creado una gran cantidad de composiciones y arreglos. En sus repertorios podemos hallar tanto músicas para guitarra sola como para guitarra y canto. Los arreglos para guitarra sola de Ernesto Méndez, al igual que sus composiciones, presentan diversas particularidades. Estudiar uno de ellos nos permitirá establecer la presencia de técnicas guitarrísticas populares y/o académicas, y comprender la relación existente entre los distintos recursos, teniendo en cuenta que Méndez tuvo una formación musical mixta.

A continuación, presentaremos un fragmento de la entrevista brindada por el compositor, arreglador e intérprete al autor del presente trabajo el día 23 de octubre de 2018. A partir de éste podremos extraer los primeros indicios respecto a la manera en la cual elabora sus arreglos musicales:

Matías Peña: A partir de lo que recuerdo del *Seminario de Introducción al Folklore Musical Argentino* que brindaste en 2017², quería ahondar en lo siguiente: en un momento nos contaste sobre tu manera de componer. Relataste que ciertas músicas eran pensadas principalmente desde la guitarra, pero que en otras preferías alejarte del instrumento y componer desde la escritura en la computadora, por el hecho de que las manos tienden a ir por los mismos caminos. ¿Qué más podés decir al respecto?

Ernesto Méndez: En realidad no son caminos que se excluyan totalmente. A veces, una idea que empezó con la guitarra en mano, al dejar el instrumento y empezar a transcribirlo, uno descubre situaciones, caminos, cosas que se le habían pasado, justamente por estar repitiéndose por fórmulas que uno ya tiene aprendidas en el instrumento. A veces algo que empezó con una idea instrumental, al pasarlo al plano concreto de la escritura [...] se potencia, y a la inversa también. Cosas que, a veces, uno ha pensado y escrito sin probarlas, sino que han surgido intuitivamente, al pasarlo luego en la guitarra, descubre formas que, idiomáticamente para la guitarra, son muchísimo más claras. Ambos son caminos posibles y, de alguna manera, se complementan.

Del anterior segmento podemos inferir diversas cuestiones. En primer lugar, aunque en el fragmento citado Méndez hable de su manera de componer, comprendemos que lo expresado por él puede extenderse a su forma de arreglar. En segundo lugar, entendemos que el análisis musical se enriquecerá al conocer las formas en que el compositor compone y arregla. En tercer lugar, resulta evidente que para interpretar cada nueva composición o arreglo se vuelve necesaria la utilización de recursos técnicos provenientes de lo popular y/o lo académico, especialmente en aquellas músicas que parten del desarrollo de una idea que no ha sido pensada con el instrumento en mano debido a que, como indica Méndez, en ciertas ocasiones deben hacerse modificaciones que concuerden con lo idiomático del instrumento.

Ernesto Méndez³ es guitarrista, compositor, arreglador y docente, especialista en los géneros folklóricos del Litoral argentino. Se inició en la ejecución de la guitarra de forma intuitiva aprendiendo

² Seminario optativo de las carreras del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral.

³ Nacido en la ciudad de Paraná, provincia de Entre Ríos, en el año 1968. Los datos biográficos del compositor fueron brindados por el mismo Méndez en una entrevista efectuada por quien escribe el 10 de abril de 2018, luego fueron completados por información provista en: <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/biografia/753/>

de su padre, el compositor e intérprete Jorge Méndez. Luego de finalizar la educación media realizó estudios formales en la Escuela de Música de Paraná en la cátedra del Maestro Eduardo Isaac. En la entrevista antes mencionada, Méndez expresa lo siguiente:

Yo toqué desde siempre. (...) Nací en una época en donde había mucho más tiempo para uno mismo, para actividades que tengan que ver con la introspección. Entonces, la verdad es que, más habiendo un músico en casa, la guitarra se mezcló con los juegos de la infancia. (...) Mis primeras memorias ya eran tocando la guitarra.

Méndez editó tres discos compactos como solista: *Alma Guaraní*, en 1999, para la colección *Guitarras del Mundo* del sello *EpsaMusic*; *Alborada*, en 2005, para el sello independiente *Shagrada Medra*; y *Pueblera*, en 2011, nuevamente en *EpsaMusic*. A partir de proyectos realizados junto a otros músicos se editaron *Genealogía*, junto al pianista Andrés Pilar y el violinista Ramiro Gallo, y *Sonido Junto* con el guitarrista Rudi Flores. Ambos discos fueron editados por *Shagrada Medra* en 2013 y 2014, respectivamente. Realizó presentaciones como solista de guitarra abordando un repertorio de música popular argentina, principalmente en los géneros folklóricos del Litoral argentino. Además, actuó y grabó junto a formaciones variadas y artistas argentinos destacados como Rudi y Nini Flores, Juan Falú y Carlos Aguirre, entre otros⁴.

Actualmente, Méndez desarrolla su actividad docente en las cátedras de Guitarra y Música Folclórica y Popular de la carrera de Música de la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos y en la cátedra de Canto o Instrumento Principal: Guitarra, en la carrera de Licenciatura en Música Popular en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Además, dictó talleres, seminarios y clases magistrales en instituciones de enseñanza musical en el país y en el extranjero.

Los objetivos de este artículo son determinar, en la interpretación del arreglo que Méndez realiza en su disco *Pueblera* (2011) del chamamé⁵ *Refugio de soñadores* compuesto por Nini Flores, ciertas particularidades de la búsqueda estética del arreglador. Para lograrlo procuraremos dar cuenta de cuáles son las técnicas guitarrísticas académicas y populares empleadas para crear esta versión, de la incidencia que éstas tienen en el arreglo, y de la forma en la cual interactúan. Además, se pretende aportar un enfoque analítico sobre la obra de un artista de la región litoraleña. Es necesario aclarar que la elección de esta versión en particular se debe a que consideramos que ejemplifica notoriamente la búsqueda estética de Méndez y el empleo que efectúa de las técnicas antes mencionadas.

Son numerosos los trabajos referidos a la música popular. Contamos con los aportes realizados por Juan Pablo González (2001, 2009) y Diego Fischerman (2004), los cuales ofrecen definiciones que nos permiten enmarcar esta corriente. Los trabajos sobre el folklore argentino efectuados por Ana María Locatelli de Pέργamo et al. (2000) y María del Carmen Aguilar (1991) también son relevantes debido a que presentan caracterizaciones de estas músicas. En relación al estudio musicológico de arreglos musicales en música popular, lo expuesto por Diego Madoery (2000, 2011) y por Rubén López Cano (2011) se constituye como referencia ineludible. El primero aporta nociones en torno a qué se considera arreglo y el segundo brinda definiciones sobre las versiones de referencia y da pautas acerca de los distintos tipos de arreglos que pueden desprenderse de ellas. Asimismo, dentro del estudio de la guitarra académica, el abordaje de la técnica ocupa un rol central. La sistematización de recursos y la concepción del trabajo comandado por la mente planteadas por Abel Carlevaro (1987)

4 Podemos ver actuaciones de Ernesto Méndez junto a estos músicos en los siguientes enlaces:

<https://www.youtube.com/watch?v=hKafHZdEzMw>

<https://www.youtube.com/watch?v=1JmS1YBz5wk>

<https://www.youtube.com/watch?v=dnOdG6S4oZ4>

5 En el año 2020 el chamamé fue declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO. <https://es.unesco.org/news/chamame-es-patrimonio-cultural-humanidad>

son insustituibles. En cuanto a las técnicas y prácticas procedentes del campo popular, las propuestas de Claudio Cecolli (2014) y Héctor Tortosa (2015) brindan una enorme claridad por su relación con la praxis musical. Este marco teórico nos permitirá definir y profundizar sobre las categorías de análisis generales y específicas pertinentes a la temática abordada.

En primera instancia, estableceremos una serie de definiciones que nos permitirán clarificar nuestro punto de partida. En segundo lugar, delimitaremos los parámetros de análisis que utilizaremos en el arreglo seleccionado. A continuación, realizaremos una serie de análisis, mediante procedimientos diversos y desde distintos puntos de vista. Finalmente, expondremos las características de la versión escogida haciendo hincapié en los procedimientos técnicos utilizados, su proveniencia y las relaciones existentes entre ellos.

Definiciones

El campo que pretende abarcar esta investigación involucra a la música popular y a la música académica ya que, en el arreglo de *Refugio de soñadores*, pueden evidenciarse ciertos cruces entre lo popular y lo académico. Incluso, podríamos afirmar que la versión de Méndez forma parte de ambos campos.

En primer lugar, es necesario manifestar que en el presente trabajo incluimos al folklore dentro de la música popular dado que el arreglo que analizaremos se inserta dentro de lo que Madoery explica de la siguiente manera:

La inclusión del Folklore dentro de la Música Popular, reconociendo su incorporación a los medios masivos, no implica dejar de lado otras formas de transmisión y circulación de los bienes culturales. Este campo mantiene vínculos de diverso grado con aquellos otros repertorios y formas de hacer música. (Madoery, 2011, 6)

Resulta muy complejo definir qué es la música popular y qué es la música académica, y más si reforzamos la idea de que estas corrientes no son excluyentes entre sí. Es claro el ejemplo de las carreras orientadas en Música Popular que brinda la Universidad Nacional del Litoral: músicas populares que se enseñan en la academia. Este artículo no pretende aportar soluciones a las peculiaridades propias de cada corriente pero, para arribar a los fines de nuestra pesquisa, resulta necesario establecer algunas definiciones que delimitarán y sustentarán nuestro ámbito de trabajo.

Música popular y académica

Es posible encontrar una gran cantidad de definiciones referidas al término “música popular”. Cada una da cuenta de diversos momentos históricos, puntos geográficos y enfoques que tienen como consecuencia visiones y alcances diferentes. El significado de este término está sujeto a modificaciones y transformaciones constantes a causa de su reciente aparición y utilización en la investigación musicológica, con lo cual continúan vigentes los debates en torno a sus categorías de análisis. En este artículo tomaremos como referencia las definiciones planteadas por el docente, curador, periodista y musicólogo Fischerman (2004) y por el profesor y musicólogo González (2001) debido a que explicitan cuestiones referidas a la tecnología, a los medios de producción y circulación, y su injerencia en la “construcción de identidades sociales” (Goldsack, López y Pérez, 2011, 2). En palabras de Fischerman:

Gran parte de la música que circula desde la creación de medios como la pianola, la radio y, por supuesto, desde la existencia de la grabación, se corresponde con lo que el mercado denomina “música popular”.

La condición de popular manejada por la industria discográfica y compartida por el público no estaría, entonces, referida a la popularidad sino a la naturaleza de los materiales o las tradiciones con que estas músicas dialogan de manera predominante. Pero las maneras de este diálogo y los grados de elaboración, transformación, enmascaramiento y reconstrucción de esos materiales son lo suficientemente distintos entre sí como para que sea necesario hablar de categorías musicales diferentes (Fischerman, 2004, 29).

Esta definición brinda una visión valiosa en cuanto a la masividad que, supuestamente, requeriría una música para considerarse “popular” y manifiesta la importancia de la procedencia y naturaleza de la música. Por su parte, González comenta:

Entenderemos como música popular urbana una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones. (González, 2001, 38)

Si bien podría discutirse si la música folklórica se caracteriza tradicionalmente por ser mediatizada, masiva o modernizante, es indudable que los avances tecnológicos y la globalización han modificado los modos de transmisión y de aproximación a toda manifestación artística. En este sentido, y retomando uno de los puntos mencionados por Fischerman, aunque estos atributos hayan cambiado, la naturaleza de los materiales de la música folklórica actual es similar, lo cual nos permite continuar reconociéndola como tal. En el caso de Méndez, gran parte de su actividad musical se enmarca en la acepción propuesta por González: producción de discos; edición, difusión y comercialización de partituras y grabaciones a través de medios analógicos y de plataformas digitales; vínculos generados con otros músicos y otros públicos a través de redes sociales; y dictado de clases virtuales.

Una característica fundamental de las obras de música popular es su constante transformación y su imposibilidad de permanecer estáticas. En relación a esto, González (2009) aporta la noción de “canción- proceso” y Madoery (2000) explica que:

La realización de la música implica un complejo proceso anterior a su puesta en acto. Al escuchar una obra en vivo o grabada asistimos a la culminación de este proceso que se remonta al origen mismo de la obra. Este camino transitado desde el *antes* hasta el *presente del acto* conforma lo que denominamos *procedimientos de producción musical*. Estos procedimientos incluyen cuatro momentos: la creación, el arreglo, el ensayo y la grabación o presentación en público (Madoery, 2000, 7)⁶.

En relación a la música académica, en primera instancia, debemos reconocer que también es un término dinámico. Podemos afirmar que la música incluida en esta corriente se corresponde con una práctica moderna de selección de ciertos repertorios en particular para su estudio. En relación a ella se da una cuestión llamativa: a causa de que las músicas abordadas por la Academia han variado en diferentes momentos históricos, en nuestra época se estudian formalmente muchas músicas que no eran consideradas académicas en la época en que fueron compuestas como, por ejemplo, la música de los trovadores y troveros de la Edad Media.

Volviendo a la idea de Fischerman respecto de la tradición de cada corriente musical, históricamente existieron ciertas características que establecieron diferencias entre tales corrientes como, por ejemplo, la instrucción formal de los compositores en la música académica. Actualmente, es posible vislumbrar un cambio en esta situación ya que se observa un crecimiento en la cantidad de compositores de música popular que surgen de carreras en instituciones formales como, por ejemplo, la Licenciatura en Composición de la Universidad Nacional de Villa María.

Ahondando en la diferenciación que tradicionalmente ha sido planteada entre la música popular y la académica, es posible hacer algunas consideraciones. La relación que cada corriente establece con la partitura (u otro tipo de registro escrito) presenta diferencias sustanciales. Por ejemplo, la música académica admite también la denominación de música de tradición escrita para diferenciarse de la música popular. Esto tiene una estrecha relación con la visión que se tiene de las obras. En el campo de la música académica, la visión predominante las concibe como textos más o menos ce-

6 Las cursivas corresponden al autor de la cita.

rrados, salvo algunas corrientes, como la música aleatoria. En contraposición, en muchos géneros de música popular las obras son entendidas como temas, admitiendo un mayor grado de variación respecto del original. De hecho, una práctica habitual es que, en diversas presentaciones en vivo, un mismo solista o grupo interprete diferentes arreglos de la misma obra. Cabe destacar que, en muchos casos, los propios compositores son a su vez arregladores e intérpretes de las versiones. Ejemplo de ello son Rudi y Nini Flores, quienes han realizado diversas versiones de *Refugio de soñadores*, de las cuales analizaremos una en particular. Este punto mantiene una relación estrecha con las formas de composición e interpretación de los diversos campos, ya que la música académica normalmente pretende un mayor grado de fidelidad entre lo escrito y su resultado sonoro mientras que, en el campo de la música popular, los registros escritos suelen entenderse más bien como guías y la variación de las melodías o la improvisación sobre un tema son cualidades deseadas y valoradas.

Arreglo

En nuestra pesquisa nos basaremos en lo propuesto por Madoery (2000). Utilizaremos los términos arreglo y versión como sinónimos, ya que “ambos términos se refieren a lo mismo, pero con matices: el término versión habla más bien del producto y el término arreglo nos acerca más al procedimiento” (Madoery, 2000, 85). El autor afirma que el arreglo es una interpretación de un tema en tanto “unidad de sentido musical y en muchos casos musical-textual” (Madoery, 2000, 86), y adhiere a la postura de Coriún Aharonian respecto de que “el tema sería aquello que el oyente no deja de reconocer por más que se presente de otra manera” (Madoery, 2000, 86). De esta idea se desprende que, para que un arreglo pueda ser creado, debe existir previamente una obra, un “original” desde el cual se parte. En este sentido, López Cano (2011) denomina versión de referencia a la versión desde la cual parte el arreglo y explica que personas de diferentes momentos o latitudes pueden reconocer como original diferentes versiones de la misma obra. En palabras del autor, “aquella que en determinado espacio-tiempo es la más conocida, famosa o exitosa de un tema. En otro espacio-tiempo puede ser otra versión. En ocasiones puede coincidir con la primera grabación, pero esta no es una condición necesaria” (López Cano, 2011, 61).

Técnicas guitarrísticas

Aunque los escritos, en su gran mayoría, utilizan el término “técnica” en singular, en nuestra investigación lo utilizaremos en plural. Esto se debe a que, al momento de tocar la guitarra, consideramos que no existe una técnica definitiva. En relación a esto, el propio Méndez expresa: “Creo que en mi manera de tocar hay una búsqueda de un guitarrismo, desde el punto de vista del manejo de elementos que muchas veces en la guitarra popular no están” (entrevista personal, 10 de abril de 2018).

Es primordial destacar que, así como la delimitación entre música popular y académica no es estricta, las diferencias entre técnicas guitarrísticas populares y académicas tampoco lo son, ya que muchos de los recursos técnicos se comparten entre ambas corrientes. No obstante, en determinados casos, cada una presenta maneras específicas de conocerlos y abordarlos.

Lucy Green (en Carabatta 2016) plantea algunos motivos en relación a esta diferenciación. La autora afirma que, en la música popular, la principal fuente de conocimiento se da en la interacción entre pares a través del aprendizaje colaborativo. La escucha consciente y la imitación toman un rol preponderante en la formación, que se basa en el ensayo y error. La elección acerca de qué músicas tocar y las charlas que se dan en los grupos respecto de las músicas que les atraen también forman parte de su crecimiento artístico. En cambio, en la formación académica, que generalmente se lleva adelante en instituciones de diferentes niveles, la figura del docente tiene una gran relevancia, ya que es quien impone los aprendizajes y su graduación, define la mayoría de las músicas que se abordarán y los tiempos que se destinan a cada una dentro de la clase, a pesar de que, en muchos casos, no es

familiar para los estudiantes o incluso les desagrada.

Una excepción a lo propuesto por la autora se da en los casos de familias de músicos. Los modos de acercamiento al instrumento y, por lo tanto, de la adquisición de técnicas por parte de las personas que provienen de tales familias, tienen características particulares. Generalmente, la enseñanza del instrumento se transmite de generación en generación. Esto constituye una relación peculiar ya que, si bien la interacción mencionada por Green no es con un par, la persona que enseña y la que aprende forman parte de un mismo grupo familiar. Además del nuevo significado que toma la figura del docente y del estudiante, se desprenden algunos puntos singulares, como la forma en que se gradúan los contenidos, ya que existe una mayor posibilidad de que los intereses de quien aprende ocupen más espacio en la formación. Los tiempos y las formas de la clase tradicional también se modifican a causa de que, en muchos casos, estudiante y docente viven juntos, y de que las reuniones familiares suelen estar acompañadas por guitarreadas en las que los aprendices adquieren recursos, desarrollan la escucha, conocen repertorio, entre otras actividades. Como consecuencia de este tipo de enseñanza es posible evidenciar casos en los cuales personas de distintas generaciones desarrollan sus carreras artísticas abordando los mismos géneros, como sucede con el propio Ernesto Méndez y su padre, el compositor e intérprete Jorge.

Una de las grandes diferencias en el aprendizaje de la técnica es la utilización, en la formación académica, de tratados o estudios, y la selección por parte del docente de los elementos a ser estudiados y el momento en el cual deben estudiarse. En la formación popular, por el contrario, la elección de los géneros y las músicas que se deciden interpretar es la que determina qué técnicas deben ser estudiadas. Además, cuando se presentan dificultades, es común que las posibles soluciones sean brindadas por un par, como mencionamos anteriormente.

En relación a la aplicación de recursos técnicos de la guitarra, un aspecto relevante tiene que ver con las digitaciones, ya que en la música académica la digitación se efectúa pensando en el resultado sonoro de la obra en su totalidad. Por lo tanto, diferentes búsquedas expresivas devienen (o deberían devenir) en diversas digitaciones. A diferencia de ello, en la música popular, las digitaciones generalmente se basan en las posiciones de la guitarra, que adquieren un nivel de importancia mayor. Los procedimientos técnicos se basan principalmente en estructuras fijas. No obstante, existen excepciones como los pasajes con movimientos paralelos de terceras, sextas o décimas, como podemos observar en las páginas 130 a 134 del libro de Claudio Ceccoli (2014) *La guitarra y los ritmos folklóricos argentinos*.

En nuestra investigación nos basaremos esencialmente, en relación a la música popular, en el mencionado libro de Ceccoli y el trabajo *La guitarra en el folclore argentino* de Tortosa (2015). En torno a la música académica, los cuatro cuadernos de la *Serie Didáctica para guitarra* de Carlevaro (1979) serán nuestra principal guía.

Parámetros de análisis

Para lograr los objetivos que esta investigación se propone es necesario realizar diversos tipos de análisis con el fin de tener diferentes puntos de vista del arreglo musical y así obtener el mayor grado de detalle posible. La importancia de múltiples análisis en músicas como *Refugio de soñadores* radica en que no todos los parámetros pueden analizarse desde lo escrito en la partitura, como mencionamos anteriormente, a causa de su cercanía con lo popular.

Es habitual que en muchas composiciones y arreglos de música popular no haya un registro escrito, sea en partituras u otras formas de notación, debido a que el registro, en muchos casos, es almacenado en distintos soportes, o bien, en la memoria de los/as intérpretes. En consecuencia, el análisis auditivo resulta tan importante como el análisis de la notación musical, en caso de que exista, puesto que se complementan y, en aquellas músicas que no cuentan con registros escritos, es el único

tipo de análisis con el que podemos abordarlas. En los arreglos de Méndez se ponen de manifiesto determinados aspectos que no pueden analizarse desde lo expresado en la notación como la articulación, el fraseo, la corporalidad de su sonido particular, el instrumento con el que se toca la pieza y la sonoridad general de la obra, entre otros.

En referencia al análisis auditivo, María Inés López⁷ brinda algunos aspectos a considerar⁸. Por una parte, muchas veces se incluyen términos más bien descriptivos para dar cuenta de algunos aspectos que son propios de la jerga musical que resultan claros en la comunicación entre músicos. Por otra parte, es aceptable que no todos los parámetros sean analizados con la misma profundidad ya que cada obra determinará qué aspectos serán los más interesantes. Además, el análisis auditivo puede complementarse con transcripciones parciales, pero es aconsejable no hacer transcripciones totales, ya que su propósito es tomar los aspectos más llamativos de cada versión. Cabe recordar que la transcripción es una herramienta de análisis y no un fin en sí misma, por lo cual cada obra y tipo de análisis determinará los elementos que se transcriban y su extensión. También es válido aclarar que este tipo de análisis no es definitivo pero puede considerarse válido si se explicitan sus límites, que están signados por las posibles diferencias que se puedan dar en la percepción.

Finalmente, al analizar una versión de referencia y un arreglo derivado de ella resulta necesario realizar un análisis comparativo entre versiones para reconocer qué elementos se mantienen y cuáles son modificados.

Grado de relación entre original y versión

De acuerdo con López Cano (2011), las versiones pueden clasificarse teniendo en cuenta el nivel del vínculo que puede establecerse entre la versión de referencia y el arreglo que se genera a partir de ella. El autor propone tres categorías que se detallan a continuación:

- 1) La versión que pretende ser lo más parecida a la base o versión de referencia; 2) la que lo transforma en mayor o menor medida, habitualmente para adaptarlo al estilo del cantante o banda que hace la versión y 3) la que manipula tanto la estructura básica de la referencia que la nueva versión pugna por convertirse en un tema independiente o paralelo (López Cano, 2011, 63).

Género y ritmo

Refugio de soñadores pertenece al género chamamé. No es la intención de nuestro trabajo hacer un estudio exhaustivo del género, sino remarcar algunos de sus aspectos más relevantes. La forma tradicional del chamamé es A-B:| con variaciones en las repeticiones. En cuanto a su base rítmica, “el compás de 3/4 está marcado en todos los tiempos *graves*” (Aguilar, 1991, 29). La imagen 1, basada en Tortosa (2015) da cuenta de la rítmica del rasguído:



Imagen 1: Basada en Tortosa (2015, 190). Base rítmica del chamamé.

7 Integrante del grupo responsable del proyecto CAI+D en el que surge este trabajo.

8 Estos datos han sido recabados en una comunicación personal entre López y quien escribe el día 31 de octubre de 2018.

Textura

Según Locatelli de Pέργamo (2000), “los conjuntos chamameceros considerados tradicionales están formados por un acordeón y dos o más guitarras.” (119). Las texturas características de este género se dan en dos o tres planos. Por un lado, el acordeón generalmente toca la melodía principal y, en algunos casos, se acompaña. Por otro lado, las dos o más guitarras tocan rasguidos de acompañamiento. Ocasionalmente, una guitarra puede tocar contramelodías.

Armonía- melodía

En el presente artículo nos basaremos en lo postulado por Claudio Gabis (1991) y Aguilar (2006). Esto se debe a que, a pesar de que presentan algunas similitudes con los tratados de armonía tradicionales, cuentan con una serie de particularidades que los caracterizan. La principal es su objeto de estudio, ya que analizan músicas populares. Otra gran diferencia es la trayectoria y el perfil de sus autores. Gabis, por ejemplo, llevó adelante su carrera abordando principalmente el jazz y el rock. La terminología utilizada también da cuenta de esta diferenciación, como el denominado *two- five* (explicado en más adelante).

Aguilar, en *Folklore para armar* (1991), expone durante un capítulo los recursos armónicos de la escala mayor, empleada en *Refugio de soñadores*. Dichos recursos son utilizados en diversas especies folklóricas dentro de la corriente tradicional del folklore. Los grados mencionados por la autora son *tónica* (I), *dominante* (V7), *subdominante* (IV), *mediante* (bIII) y *subdominante menor* (IVm). También menciona, aclarando que su uso no es tan frecuente, el *sexto grado descendido* (bVI). Como sabemos, estos grados armónicos no son exclusivos de la música popular. Sin embargo, su presencia es habitual y el tipo de uso que se les da en estos géneros presenta ciertas peculiaridades, como se detallará en los análisis posteriores.

Por otro lado, Gabis, en *Armonía funcional* (2006), un libro de contenido general, explica la forma en la cual se utilizan los diferentes materiales armónicos en esta corriente musical. Al hablar del folklore, afirma que “existen (...) corrientes renovadoras del folklore que rearmonizan sus temas y le dan un aire más moderno. Estos movimientos suelen estar influenciados tanto por el jazz como por diferentes tendencias de la música erudita.” (Gabis, 2006, 202).

Con respecto a lo melódico, aunque el libro de Gabis refiere principalmente a la armonía, también destina un apartado a elementos melódicos. Algunos de ellos son la escala mayor diatónica y la tonalidad mayor, sobre los cuales detalla aspectos de su estructura y usos más habituales. También aborda elementos más específicos como las escalas utilizadas sobre cadencias *two- five* (Gabis, 2006, 164).

Análisis auditivo y comparativo entre versiones de *Refugio de soñadores* de Nini Flores

A continuación, procederemos con el análisis auditivo de la versión de referencia de *Refugio de soñadores*, de Nini Flores, extraída del álbum homónimo (del año 1999) e interpretada por el dúo de Rudi y Nini Flores. Luego analizaremos auditivamente el arreglo realizado e interpretado por Méndez en *Pueblera* (2011) comparándolo con la versión de referencia. A pesar de haber contado con la partitura de esta pieza⁹, hemos decidido no analizarla, ya que al no tener la misma instrumentación que la versión de referencia, indefectiblemente encontraremos una serie de diferencias entre ellas.

9 La partitura de *Refugio de soñadores* puede encontrarse en el siguiente enlace: http://www.epsapublishing.com/index.php?modulo=obras&accion=descargar_partitura&idobras=1498#o

Análisis auditivo de *Refugio de soñadores* en versión de Rudi y Nini Flores¹⁰

La instrumentación se compone, como en numerosas grabaciones del dúo, de un acordeón y dos guitarras.

La forma se detalla en la siguiente tabla. Se destaca la inclusión de la sección A'' y de la coda, a diferencia de lo planteado por Locatelli de Pέργamo en la página anterior:

A	B	A'	B'	A''	Coda
31 c. (c/a) ¹¹	16 c (c/a)	31c. (c/a)	16 c. (c/a)	31c. (c/a)	11 c.

* Con anacrusa.

Tabla 1: Forma de *Refugio de soñadores* en la versión de Rudi y Nini Flores.

En relación a la textura, podemos observar dos o tres planos en diferentes combinaciones. En primer lugar, la guitarra rasguea y el acordeón tiene la melodía principal. En algunos pasajes, se suma una segunda guitarra haciendo contramelodías o duplicando y extendiendo el registro de los acordes rasgueados. En los pasajes en los que la guitarra tiene la melodía principal, se oyen texturas diferentes: hay momentos en los cuales una segunda guitarra toca el rasguido y se percibe una textura en dos planos. En segundo lugar, en otros pasajes, el acordeón toca acordes, a la manera de un “colchón armónico”. Y en tercer lugar, el acordeón toca contramelodías, dando como resultado texturas en tres planos.

Respecto a la armonía, notamos que la tonalidad de la obra es la M. Una característica de este chamamé es que las secciones A' y B' se corresponden con una modulación al IV grado (re M). En esta modulación los grados estructurales de las secciones A y B se mantienen. Se perciben algunos de los acordes planteados por Aguilar, como el I grado, el IV grado y el V7 (en este caso los acordes de la M, re M y mi7), y lo mismo sucede en la modulación al IV grado (re M, sol M y la7). El I grado suena con la sexta agregada, esto remite a la sonoridad típica del chamamé. También podemos encontrar el II grado (si m7) en el compás 28 de la sección A. Del mismo modo, en A', que se corresponde con la modulación al IV grado, se oye el II del IV (mi m7) en el vigésimo octavo compás de la sección. En el compás 15 de la sección A'' es posible percibir el dominante sustituto (sib7). Gabis afirma:

Fuera del ámbito diatónico existe otro acorde que contiene el mismo tritono que el **V7** y resuelve con igual eficacia en su misma tónica objetivo. Este acorde es también una cuatríada mayor con séptima menor y recibe el nombre de **Dominante Sustituto** del **Dominante Principal**. Se lo identifica con el símbolo **SubV7** y en la práctica lo llamamos simplemente **Dominante Sustituto**.

Podemos visualizar la localización del **SubV7** de dos maneras diferentes:

- La fundamental del **SubV7** se localiza a una cuarta aumentada de la fundamental del acorde **V7** al que sustituye.
- La fundamental del **SubV7** se localiza un semitono arriba de la fundamental del acorde **I** en el cual resuelve (Gabis, 2006, 284)¹¹.

¹⁰ La versión de referencia puede escucharse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=ztDm-9zPyzIE>

¹¹ El uso de negritas está respetado del texto citado.

Asimismo, en diferentes momentos pueden encontrarse cadencias que Gabis (2006) denomina *two-five*:

El *two-five* menor es un módulo armónico formado por los acordes **II-7 (b5)** y **V7** de una escala menor armónica. Su función básica es resolver en un acorde tónica menor (cualquiera sea su tipo), aunque también puede actuar como estructura independiente, formando cadenas (Gabis 2006, 222).

Un ejemplo de ello es **II7/SubV7/I** del II grado (do#°/do7/si m) en la anacrusa y los primeros dos compases de la sección B. También podemos encontrar una cadencia **II7/V7/I** del IV grado, esta vez sobre un grado mayor (mi m7/la7/re M), entre los compases 21 y 23 de la sección A. En los últimos 16 compases de la sección A' se percibe una rearmónización de la melodía muy elaborada que continúa en la coda. La imagen 2 da cuenta de la armonía utilizada en el fragmento mencionado con su cifrado:

Imagen 2: armonía y cifrado de los últimos 16 compases de A' y la coda de *Refugio de soñadores* en la versión de Rudi y Nini Flores.

En referencia a la melodía, observamos que en las secciones A, B, A' y B', los intérpretes tocan melodías con notas pertenecientes a la escala mayor, en sus diferentes tónicas, a excepción de las anacrusas de las secciones B y B', en las cuales podemos percibir la presencia de cromatismos. En la melodía de la coda se perciben notas fuera de la escala mayor debido a la inclusión de armonías que son ajenas a la escala (ver imagen 2). De hecho, exceptuando las notas Fa y Sol, en esta sección podemos encontrar el total cromático. La imagen 3 refiere a la melodía del acordeón en la coda. Además, podemos observar que las ornamentaciones son realizadas principalmente por este instrumento, el cual utiliza primordialmente *acciaturas* y *mordentes*:

Imagen 3: melodía de acordeón en la coda de *Refugio de soñadores* en la versión de Rudi y Nini Flores.

En relación a las técnicas guitarrísticas populares, sobresale la utilización casi constante del rasguído de acompañamiento característico del chamamé. Este rasguído puede observarse en la imagen 1. Las flechas hacen referencia a que cada ataque es hacia abajo. Los golpes graves deben tocarse en las tres bordonas y los golpes agudos se tocan en las tres cuerdas agudas, o bien en la segunda, tercera y cuarta cuerdas. Asimismo, se percibe la utilización de púa o plumilla por parte de Rudi Flores a causa del timbre característico con el que suena la melodía.

Análisis auditivo de *Refugio de soñadores* en versión de Ernesto Méndez¹²

A continuación, detallaremos los mismos aspectos que puntualizamos en la sección anterior. La tabla 2 da cuenta de la forma de esta versión, la cual es similar a la de la versión de referencia excepto que en las secciones B, B' y la coda Méndez agrega un compás:

A	B	A'	B'	A''	Coda
31 c. (c/a) ¹¹	16 c (c/a)	31c. (c/a)	16 c. (c/a)	31c. (c/a)	11 c.

Tabla 2: Forma de *Refugio de soñadores* en la versión de Ernesto Méndez.

Nuevamente, en relación a la textura podemos observar dos o tres planos: melodía y bajo, sumándose ocasionalmente un soporte armónico al bajo. En aquellas secciones en las cuales la melodía se encuentra en el sector grave de la guitarra, percibimos que el acompañamiento es realizado por las notas medias y agudas.

Respecto a la armonía, notamos que la tonalidad del arreglo es la misma. En consecuencia, la modulación al IV grado de las secciones A' y B' se mantiene. Una diferencia armónica entre las versiones es que, en los 16 compases finales de la sección A'' de la versión de referencia, Méndez utiliza la misma armonía de la sección A, a excepción del último compás que actúa como nexo hacia la coda.

En referencia a las melodías, observamos que el arreglador las conserva, a excepción de algunos pasajes. Las imágenes 4 y 5 son ejemplos de ello. La imagen 4 se corresponde con los últimos 4 compases de la sección A' y la imagen 5 hace referencia a la coda:



Imagen 4: diferencias entre las melodías de los últimos 4 compases de la sección A' de *Refugio de soñadores*.

12 La afinación de la guitarra es la siguiente: 1º: mi2; 2º: la2; 3º: re3; 4º: sol3; 5º: si3; 6º: mi4. La versión de Ernesto Méndez fue grabada entre junio y agosto de 2011. Según los datos de la ficha técnica, la versión fue grabada en *Estudio La Isla* (provincia de Santa Fe); el técnico de grabación, edición y masterización fue Gustavo Rotger; la guitarra utilizada fue construida por el luthier Francisco Estrada Gómez; la fotografía estuvo a cargo de Carlos Furman; el diseño de arte fue de Pablo Vallone; la dirección artística estuvo a cargo de Gustavo Margulies; y pertenece al N° 38 de la colección *Guitarras del Mundo* del sello discográfico Epsa Music. La versión de Méndez puede escucharse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=xVZ9LatHbi4>



Imagen 5: diferencias entre las melodías de la coda de *Refugio de soñadores*.

En cuanto a las técnicas guitarrísticas académicas, se destaca el dominio de los procedimientos técnicos necesarios para lograr texturas a dos y tres planos. En este sentido, es primordial la diferenciación tímbrica y dinámica. Además, para lograr dichas texturas es indispensable mantener las notas de alguno de los planos mientras suenan los otros. Por lo tanto, resulta imprescindible la previa sistematización del procedimiento técnico de la imagen 6, proveniente del *Cuaderno N°4* de la *Serie didáctica para guitarra* (1979) de Carlevaro, que permite lograr una textura a dos voces. La nota que se encuentra precediendo a la clave de sol se utiliza para indicar el dedo fijo y en qué nota debe posicionarse. Los ejercicios siguientes son variaciones tanto del dedo fijo como de los movimientos que realizan los demás. Desde el ejercicio noventa y dos hasta el final del *Cuaderno N°4* hay un conjunto de ejercicios similares, con uno, dos o tres dedos fijos, logrando texturas a dos, tres y cuatro voces.



Imagen 6: basada en Carlevaro, 1979, p.47. Ejercicio con dedo fijo.

En relación a las técnicas guitarrísticas populares podemos mencionar que, en ciertos pasajes, el arreglador utiliza el procedimiento de armonización de la melodía por terceras y sextas paralelas. El libro de Ceccoli (2014) expone una metodología de estudio al respecto. En él detalla la manera en la cual los intervalos paralelos se interpretan generalmente en la música popular a partir de la digitación propuesta. Este modelo considera conveniente la utilización de traslados por el diapasón. Las imágenes 7 y 8 son ejemplos de los ejercicios que Ceccoli plantea respecto a las terceras y sextas paralelas, respectivamente. La imagen 9 corresponde a los últimos 8 compases con anacrusa de la sección B. En ella podemos ver la aplicación de estos recursos:

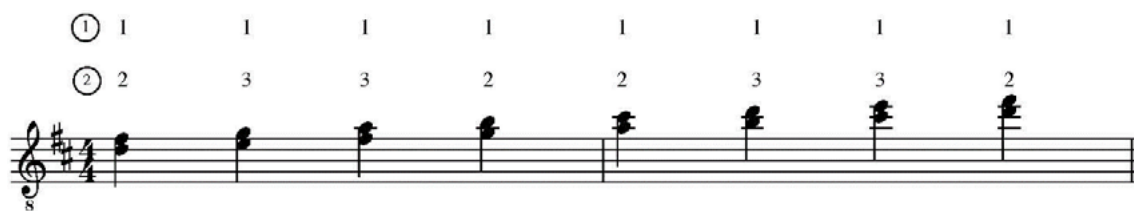


Imagen 7: Escala de terceras paralelas tomada de Ceccoli (2014, 130).



Imagen 8: Escala de sextas paralelas tomada de Ceccoli (2014, 132).



Imagen 9: melodía de los últimos 8 compases con anacrusa de la sección B de *Refugio de soñadores* en la versión de Ernesto Méndez.

En relación a la sonoridad del arreglo, y estrechamente relacionado con la adquisición de recursos técnicos, se percibe un gran trabajo técnico que tiende a buscar diferentes sonoridades en la guitarra. Méndez emplea variantes en relación a la sonoridad, los tipos de ataque en la mano derecha y el uso de las dinámicas, que tienen como resultado una gran riqueza textural lograda a partir de la diferenciación tímbrica y dinámica entre planos sonoros. También podemos percibir la intención de Méndez de lograr variantes de articulación.

Reconocemos que la búsqueda sonora de Ernesto Méndez se acerca más al sonido de la guitarra académica que al de la guitarra popular por varios motivos. En primer lugar, decide tocar con los dedos y no con la púa, la plumilla o el plectro. En segundo lugar, su sonido de base tiende a ser redondo y profundo, tal como sucede en ciertas corrientes de la guitarra académica. En tercer lugar, encontramos que las guitarras con las que decide tocar son clásicas y no tienen el usual corte que las guitarras “electro-acústicas” o “electro-criollas”, utilizadas principalmente en el folklore argentino, tienen en la caja¹³.

13 Una imagen de la guitarra electroacústica puede observarse en el siguiente enlace: https://http2.mlstatic.com/cordoba-c4-ce-guitarra-electro-criolla-de-caoba-con-corte-D_Q_NP_863229-MLA33076158383_122019-F.webp

Resultados

Luego de analizar auditivamente ambas versiones de *Refugio de soñadores* y compararlas entre sí, podemos establecer lo siguiente:

- En cuanto a la sonoridad general, y haciendo la salvedad de que las versiones tienen orquestaciones diferentes, existe un gran nivel de coincidencia entre la versión de referencia y el arreglo que Méndez realiza e interpreta.

- La forma del arreglo es muy similar a la versión de referencia. Las diferencias que se presentan se deben a articulaciones formales diferentes. En el arreglo, por ejemplo, las secciones B y B' tienen un compás más, debido a que en la versión de referencia se utilizan articulaciones por elisión y el arreglador une las secciones mediante una articulación por yuxtaposición. Asimismo, la coda tiene un compás más, a causa del final (ver imagen 5).

- En la versión de referencia, Flores utiliza casi el total cromático en ciertas secciones de la melodía y, además, presenta un desarrollo de la armonía muy complejo, en concordancia con los parámetros que la bibliografía abordada nos brindó. Ejemplo de ello es la utilización de una gran cantidad de grados armónicos, dominantes sustitutos, jerarquizaciones de acordes y cadencias *two-five*. Muchos de estos recursos son tomados por Méndez para realizar su versión. Notamos que, en el arreglo, la ornamentación se encuentra sobre una menor cantidad de notas. Las ornamentaciones utilizadas son *acciacaturas*, principalmente, o *mordentes*

- El *tempo* del arreglo es más lento que el de la versión de los hermanos Flores.

- En la versión de referencia se percibe la utilización de técnicas populares. En cambio, en el arreglo de Méndez se involucran técnicas guitarrísticas académicas y populares.

- A causa de todo lo expresado anteriormente, y en relación a lo expuesto por López Cano, podemos afirmar que la versión de Méndez pretende asemejarse a la versión de referencia, con la diferencia obvia del cambio en la instrumentación.

Conclusiones

En el desarrollo del presente artículo hemos podido visualizar las principales singularidades del arreglo que Méndez realizó de *Refugio de soñadores*, entendido como un ejemplo claro de los recursos guitarrísticos y arreglísticos que generalmente emplea. A partir de los análisis que llevamos a cabo, sus resultados y lo manifestado por el arreglador, podemos aseverar que la búsqueda estética de Ernesto Méndez pretende lograr un cruce entre elementos que tradicionalmente provienen tanto de lo académico como de lo popular. Concretamente, el compositor, arreglador e intérprete aplica una sonoridad relacionada tradicionalmente a la guitarra académica para interpretar música folklórica litoraleña.

Adentrándonos en el campo de la utilización de técnicas guitarrísticas, tanto académicas como populares, concluimos en que ambas son utilizadas en el arreglo. Después de tener una visión unificada de los análisis, consideramos que Méndez no prioriza, al momento de componer, los procedimientos provenientes de una corriente por sobre la otra, sino que confluyen de forma equilibrada y que el resultado sonoro es uniforme.

Finalmente, y en base a los resultados obtenidos, podemos afirmar que la versión de referencia y el arreglo realizado por Méndez no se insertan dentro del folklore tradicional, debido a que algunos elementos del chamamé se mantienen pero otros aspectos presentan características muy diversas.

Una de las posibilidades de continuación del presente trabajo puede consistir en abordar la bibliografía existente acerca de la llamada "música de proyección folklórica", como los trabajos de Juliana Guerrero, para indagar si las figuras de los hermanos Flores y la de Méndez pueden ser incluidas en el marco de esta práctica y de qué manera lo hacen. También podrían buscarse otros compositores,

arregladores y/o intérpretes cuyas obras tengan una estética similar a la de los hermanos Flores y la de Méndez para averiguar si estos últimos son casos aislados o si es posible considerar la existencia de una nueva corriente del folklore del Litoral y sus características.

Es importante señalar que, hasta el momento, no conocemos bibliografía específica de armonía y melodía aplicada a los géneros de folklore del Litoral Argentino. Uno de los factores que pueden incidir en esta cuestión consiste en que la sistematización de la enseñanza folklórica y la creación de bibliografías al respecto son relativamente recientes. Es por eso que, como continuación de la investigación, también es factible contemplar la posibilidad de generar materiales bibliográficos referidos a esta temática, especialmente en relación con la práctica musical actual.

Bibliografía

- Aguilar, M. del C. (1991). *Folklore para armar*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Carlevaro, A. (1979). *Serie Didáctica para Guitarra* (Cuadernos 1, 2, 3 y 4). Buenos Aires: Barry.
- Carabetta, S. (2016). "Entrevista con Lucy Green". *Foro de educación musical, artes y pedagogía*, Vol. 1 (N° 1), 133-156.
- Ceccoli, C. (2014). *La guitarra y los ritmos folklóricos argentinos*. Buenos Aires: FLADEMAR.
- Fischerman, D. (2004). *Efecto Beethoven*. Buenos Aires: Paidós Diagonal.
- Flores, N y Flores, R (1999). *Refugio de soñadores*. [Disco compacto] Buenos Aires: EpsaMusic.
- Gabis, C. (2006). *Armonía funcional*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Goldskack, E., López, M. I. y Pérez, H. (2011). *Música popular: algunas propuestas para su estudio. Aproximaciones a la música de fusión en la ciudad de Santa Fe*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- González, J. (2001). "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos". *Revista Musical Chilena*, 55 (195), 38-64.
- González, J. (2009). "De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Año XXIII. (23), 195-210.
- Locatelli de Pégamo, A. (et al.) (2000). *Música tradicional argentina*. Buenos Aires: Magisterio del Río de la Plata.
- López Cano, R. (2011). "Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana". *Revista Consensus*, 16 (1), 57-82.
- Madoery, D. (2000). "Los procedimientos de producción musical en música popular". *Revista de Instituto Superior de Música*, 1 (7), 76-93.
- Madoery, D. (2011). "El folklore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades". En *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina*. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL y EUM. Disponible en: <http://iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf>
- Méndez, E (2011). *Pueblera*. [Disco compacto] Buenos Aires: EpsaMusic.
- Tortosa, H. (2015). *La guitarra en el folklore argentino*. Córdoba: edición del autor.

Matías Gonzalo Peña Manibardo

Licenciado en Música con Orientación en Guitarra por la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Estudiante del Profesorado de Música con Orientación en Guitarra (UNL). Beneficiario de una Beca de Iniciación a la Investigación para Estudiantes de Grado de la UNL (2018). Se ha presentado como expositor en la Feria de Adscriptos/as y Becarios/as de Grado, organizado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL (2020) y en la primera edición del *Encuentro Internacional de Investigación en torno a la Guitarra* organizado por la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (Santiago de Chile, 2021). Como intérprete, realiza conciertos solistas y de cámara. Además, se desempeña como docente de guitarra en diversas instituciones.

peniamatias@gmail.com

Cómo citar este artículo

Peña Manibardo, M. G. (2021). Confluencia de técnicas guitarrísticas académicas y populares en arreglos de Ernesto Méndez. El caso de Refugio de soñadores. *Sendas*, 4(1), 31-48.