



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# Circulación, recepción y mediaciones en la producción musical de Carlos Guastavino

Autor:

Mansilla, Silvina Luz

Tutor:

Plesch, Melanie

Mayo 2007

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes .

Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

**Universidad de Buenos Aires**  
**Facultad de Filosofía y Letras**

**Tesis de Doctorado**

*CIRCULACIÓN, RECEPCIÓN Y MEDIACIONES*  
*EN LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE CARLOS GUASTAVINO*

**Silvina Luz Mansilla**

(Resolución C.D. n° 2202/03. Expediente n° 802.303/01)

DNI: 16.310.209

**Directora de Tesis: Dra. Melanie Plesch**  
**Consejero de Estudios: Dr. Omar Corrado**

**Buenos Aires, mayo de 2007**



*Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras*

En la Ciudad de Buenos Aires, a los 23 días del mes de mayo de 2007, en la sede de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, se reúne el Jurado compuesto por los profesores Ana María Telesca, Amalia Suárez Urtubey y Guillermo Scarabino para juzgar la tesis de doctorado de la Licenciada **Silvina Luz Mansilla** titulada "Circulación, recepción y mediaciones en la producción musical de Carlos Guastavino", dirigida por la Dra. Melanie Plesch, quien se halla presente en este acto. El Jurado estima que se trata de un trabajo de marcada originalidad, que aporta una valiosa y actualizada contribución a los estudios musicológicos efectuados en Argentina. Es una fuente de referencia ineludible, tanto en lo que hace al compositor estudiado como en lo relacionado con el entorno cultural en que transcurrió su actividad creativa. En razón de lo expuesto, el Jurado por unanimidad califica la tesis con 10 (diez) puntos, sobresaliente, recomendando su publicación.-----

La presente es copia fiel del original que consta a fs. 47 del Libro de Doctorado, tomo VII.-

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Claudio J. Guevara'.

**CLAUDIO J. GUEVARA**  
SECRETARIO DE INVESTIGACION Y POSGRADO  
F.F. y L. U.B.A.

---

Hecho el depósito legal que establece la Ley 11.723.  
Registrado en la Dirección Nacional del Derecho de Autor  
Expdte N°: 565979/07  
Todos los derechos reservados

*Dedico este trabajo a la memoria de mi hermano Carlos, desaparecido por la  
dictadura militar de Argentina el 29 de septiembre de 1978*

## ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos - - - - -	8
Abreviaturas - - - - -	11
<b>Capítulo 1.- Introducción - - - - -</b>	<b>12</b>
1.1.- Estado de la cuestión - - - - -	13
1.2.- Objetivos, hipótesis y lineamientos teóricos de esta tesis - - - - -	27
1.3- Fuentes y metodologías utilizadas - - - - -	32
1.3.1.- Entrevistas y encuentros con Guastavino: un poco de historia - - - - -	34
1.4.- Justificación y estructura del trabajo - - - - -	41
<b>Capítulo 2: La cultura española y Guastavino: recepción, inclusiones, alusiones, mediaciones - - - - -</b>	<b>44</b>
2.1.- La recepción de la poesía española en Guastavino - - - - -	46
2.1.1.- Guastavino y la poesía de Luis Cernuda - - - - -	48
2.1.2.- Los <i>Sonetos del Ruiseñor</i> , de Lorenzo Varela - - - - -	53
2.1.3.- La mediación de Concepción Badía - - - - -	57
2.1.4.- <i>La paloma</i> , de Rafael Alberti - - - - -	61
2.1.5.- Una mediación múltiple. <i>La rosa y el sauce</i> - - - - -	71
2.2.- La recepción de Falla en algunas creaciones de Guastavino - - - - -	75
2.2.1.- Recepción compositor-compositor según Zenck - - - - -	77
2.2.2.- Falla y Guastavino en Buenos Aires - - - - -	78
2.2.3.- Amistades en común - - - - -	79
2.2.4.- Cartas y encuentros - - - - -	80
2.2.5.- La <i>Sonatina en sol menor</i> - - - - -	87

**Capítulo 3: Aplicaciones didácticas, repertorio escolar y canon pedagógico en la música de Guastavino** ----- 97

3.1.- Los ciclos didácticos para piano	99
3.1.1.- Aspectos didácticos en algunos ciclos pianísticos guastavinianos	100
3.1.1.1.- Lenguaje y técnica al servicio del aprendizaje	102
3.2.- El repertorio vocal escolar en Guastavino	108
3.2.1.- <i>La canción del estudiante</i>	112
3.2.2.- El caso de <i>Pueblito, mi pueblo</i>	118
3.2.3.- <i>La música</i> . Efemérides y canciones escolares	125
3.2.4.- El ciclo <i>Flores argentinas</i>	129
3.3.- Canon pedagógico y nacionalismo musical argentino	134
3.3.1.- <i>Bailecito y Gato</i>	136
3.3.1.1.- Primeras presentaciones en Buenos Aires	141
3.3.1.2.- La elección de los títulos: influencias y derivaciones	143
3.3.1.3.- Lenguaje, aspectos didácticos, características	146
3.3.1.4.- La edición, circulación y políticas culturales	149
3.3.2.- La <i>Sonata N° 1</i> , para guitarra	150

**Capítulo 4: Guastavino y el mundo de la canción de raíz folklórica argentina: compleja red interdisciplinaria, derivaciones e intercambios** ----- 156

4.1.- Guastavino, el auge del “folklore” y el Nuevo Cancionero	159
4.1.1.- Guastavino y la editorial Lagos	164
4.1.2.- La construcción del público guastaviniano de raíz folklórica desde la revista <i>Folklore</i>	168
4.2.- <i>La tempranera</i> y la Nueva Canción Argentina	173
4.2.1.- Composición, características, melodía, poesía y edición	173
4.2.2.- Estreno, circulación, versiones y mediaciones	178
4.3.- <i>Hermano</i> , un “folklore difícil”	186

4.3.1.- Poesía, música e ideología - - - - -	188
4.3.2.- La versión de Mercedes Sosa - - - - -	194
4.3.3.- Autocensura, miedo y migración hacia las salas de concierto- - - - -	197
4.4.- La mediación de Eduardo Falú - - - - -	200
4.4.1.- Producción conjunta, recepción compositiva y <i>(di) fusión</i> - - - - -	205
4.5.- La colección “Canción Estampa” - - - - -	213
4.5.1.- Guastavino y la “Canción Estampa” - - - - -	216

**Capítulo 5: La transcripción en Guastavino: travesías en la recepción estética de su música** - - - - - 234

5.1.- Obras múltiples y ampliación de la audiencia - - - - -	235
5.1.1.- La <i>Suite argentina</i> , danza hispana - - - - -	237
5.1.2.- <i>Pueblito, mi pueblo</i> . Otra vez - - - - -	242
5.1.3.- Nuevamente <i>Se equivocó la paloma</i> - - - - -	246
5.1.4.- Algunas <i>Cantilenas argentinas</i> - - - - -	248
5.1.5.- Transcripciones para conjuntos de cámara diversos - - - - -	250
5.1.6.- Obras de Guastavino para conjuntos de guitarras - - - - -	253
5.2.- Algunas fracturas y controversias en la recepción crítica de obras con orquesta - - - - -	254
5.2.1.- Los debates en torno al ballet <i>Fue una vez</i> - - - - -	258
5.2.1.1.- El Original Ballet Russe - - - - -	258
5.2.1.2.- El encargo, el argumento, la música - - - - -	259
5.2.1.3.- El estreno y algunas puestas en Latinoamérica- - - - -	264
5.2.2.- Una obra destruida. La <i>Sinfonietta argentina</i> - - - - -	266
5.2.3.- Los “indefendibles” <i>Tres romances argentinos</i> - - - - -	271
5.2.4.- El <i>Romance de Santa Fe</i> - - - - -	274
5.2.5.- La proyección del discurso crítico adverso hacia otros campos - - - - -	276

**Conclusiones** - - - - - 281

**Apéndice 1:** Sintética cronología guastaviniana - - - - - 286

<b><u>Apéndice 2:</u></b> Catálogo de obras - - - - -	294
Bibliografía - - - - -	343
Índice de ejemplos musicales - - - - -	361
Índice de figuras - - - - -	362



## **Agradecimientos**

Muchas personas colaboraron, de una u otra manera, a la realización de esta tesis. En primer término deseo expresar mi gratitud a tres instituciones que en diversas etapas acompañaron favorablemente la concreción del trabajo. El Fondo Nacional de las Artes financió parte de unos estudios que realicé sobre la llamada música de raíz folklórica en Guastavino, con una beca nacional de investigación otorgada en 2003 en la categoría “Expresiones Folklóricas”. Luego, el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires -a través del Programa Metropolitano de Fomento de la Cultura, Artes y Ciencias conocido como “Cultura BA”- me otorgó un subsidio para costear materiales, insumos y aranceles universitarios durante 2004 y parte de 2005. Finalmente, la Universidad Católica Argentina, por la vía de las actuales autoridades de su Facultad de Artes y Ciencias Musicales, comprendió mi necesidad de tiempo extra para esta tesis durante el último semestre y me favoreció con una dedicación especial que efectivamente permitió darle término.

Como este trabajo que hoy se presenta es el resultado de varios años de búsquedas, estudio y ordenamiento de materiales, dos de las personas a las que deseo agradecer, ya no se encuentran. De todas maneras las nombro, dado que en su momento no tuve la capacidad de reflexión, ni la iniciativa, como para hacerles saber la enorme influencia que habían ejercido en mí. Uno de ellos es Gerardo Huseby, quien sin obligación de ninguna clase y sin conocerme casi, dedicó una larga tarde, inolvidable, a explicarme cuestiones sustanciales en torno a la musicología y sus metodologías. Su poder de convicción fue tal que esa entrevista significó para mí un momento crucial, un antes y un después en mi vida profesional, ayudando a decidirme definitivamente por el camino de la investigación y ya no por el de la interpretación musical. La otra persona fue Néstor Ceñal, un ejemplo de erudición musical, capacidad docente y ética profesional que

quizá muchos no hemos sabido valorar suficientemente en vida. Atento, gentil, me orientó pacientemente desde 1980, al poco tiempo de arribar yo a Buenos Aires con diecisiete años, extraña en todo lo que fuera habitual para la gran ciudad, con grandes deseos de aprender, pero con no pocas limitaciones intelectuales, marcadas por un secundario cursado en épocas de censura, miedo y escasez de información y medios.

Debo destacar en especial por su desinteresada, paciente y minuciosa ayuda, a Melanie Plesch, mi directora de tesis y, por sus ideas siempre agudas, a Omar Corrado, mi consejero de estudios. También fue inmensa la paciencia con que atendieron múltiples consultas Graciela Musri, Esteban Buch, Carol Hess y particularmente, Emilio Portorrico. Comentarios estimulantes recibí de parte de Deborah Schwartz-Kates, Jonathan Kulp, Ricardo Mansilla y Talía Jiménez Ramírez. José Alberto Guastavino, sobrino del compositor, brindó siempre su gentil colaboración de manera atenta, básica, decisiva. Yolanda Velo e Irma Ruiz me brindaron esclarecedores consejos metodológicos. Ricardo Louzao, Rubén Travieso, José Santillán, Leandro Donozo, Alicia Lagos, Alisson Weiss, Oscar Olmello, Roberto Collado, David Agg y Pablo Cohen me acercaron materiales poco frecuentes o colaboraron en su búsqueda. Graciela Restelli fue una invaluable ayuda en temas informáticos. Clara Cortázar, Claudia de la Vega y Analía Bertvisky atendieron innumerables consultas en la biblioteca de música de la Universidad Católica Argentina. Lo mismo, Edgardo Pagliera, dispuesto siempre a colaborar con los investigadores en la biblioteca del Instituto Nacional de Musicología y Silvia Glocer, desde el archivo de partituras de la Biblioteca Nacional.

Una mención especial va dirigida a mi esposo Ricardo Jeckel y a mis hijos Carlos y Ana, sin cuya presencia y soporte permanentes, no podría haber llegado a término este trabajo. Ricardo me brindó siempre su comentario atinado de lector

especializado y facilitó la presentación prolija de los ejemplos musicales que se incluyen. Mi hermano Julio aportó lo suyo como aficionado a la música de raíz folklórica, proveyéndome ajados cancioneros que conserva. Jacobo Jeckel, el padre de mi esposo, me ayudó en más de una oportunidad con la comprensión de programas de conciertos escritos en húngaro y alemán. Rita Coalova resolvió numerosas cuestiones cotidianas en los últimos meses. Mi madre, Regina, hasta cuando estuvo, moldeó mi personalidad con su ejemplo de perseverancia ineludible.

A todos, mi profundo y sincero agradecimiento.

## **ABREVIATURAS**

**AAM:** Asociación Argentina de Musicología

**AF:** Archivo familiar del compositor, en posesión de su sobrino José Alberto Guastavino (Santa Fe).

**DMEH:** Diccionario de la música española e hispanoamericana. Director: Emilio Casares Rodicio, Madrid, SGAE, 1999-2002.

**EAM:** Editorial Argentina de Música.

**INM:** Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega'.

**RIa:** Editorial Ricordi Americana, S.A.E.C.

**SGAE:** Sociedad General de Autores y Editores de España.

**Capítulo 1:**  
**Introducción**

## **1.1.- Estado de la cuestión**

En el panorama global de la creación musical argentina del siglo XX, Carlos Guastavino (1912-2000), nacido en Santa Fe, fue un compositor cuyo caso resultó inusual, atípico y por demás atrayente como objeto de estudio. Personalidad artística sin precedentes, unió a su temperamento ermitaño, evasivo, poco sociable y humilde, una música tonal, de características considerablemente accesibles y que, por fuera de las tendencias vanguardísticas de su época, alcanzó tan amplia difusión que, podría decirse, en algunos casos llegó a “popularizarse”.

La cuestión de la circulación, recepción y mediaciones en la producción del músico ha sido un tópico muy poco tenido en cuenta hasta el momento por la musicología. Poniendo énfasis casi exclusivo en consideraciones biográficas generales o en análisis inmanentes a partir de las partituras, las investigaciones sobre este autor se caracterizaron hasta ahora por una consideración escasa o nula de los aspectos contextuales –históricos, sociales, culturales y políticos-.<sup>1</sup>

Existen varios trabajos extensos realizados en los últimos quince años en torno a su obra.<sup>2</sup> No obstante ello, no se ha producido aún un estudio lo suficientemente consistente y exhaustivo que explique el porqué de su amplia difusión, que haga visibles los resortes que articularon diferentes cuestiones que condujeron a la permanencia de una parte de su música en el repertorio canónico argentino. Su producción, que alcanzó rápida difusión internacional, fue durante algún tiempo más conocida en otras latitudes que en nuestro propio país; el supuesto anacronismo estilístico que se le endilgó en parte de la bibliografía de las décadas de 1970 y 1980 cuando el compositor se encontraba aún en la última etapa de su actividad creadora, no parece haber causado problemas en el conjunto amplio de

---

<sup>1</sup> Se encuentran en esta tendencia los aportes bibliográficos de Arizaga, Ortiz Oderigo, Mayer-Serra, Fuenzalida, Veniard, Senillosa y otros, que se analizan en detalle en las páginas siguientes.

<sup>2</sup> Son ellos los de Jonathan Kulp, Marcela González y Deborah Wagner. Se analizan también en esta sección. Entre los de menor extensión están los de Nancy Roldán, Douglas Crowder y otros, también explicados más abajo.

públicos que entonces escuchaban su música; por otra parte, la “popularización” de algunas de sus obras no ha sido motivo de interés para quienes prestaron atención académica a su carrera.

La bibliografía musicográfica y musicológica local e internacional hasta fines de los años 80 proponía una visión que no excedía la síntesis fáctica de su trayectoria y que apenas resumía en un listado, sus principales obras. Con algunas frases superficiales acerca de las mismas y ciertas referencias sobre la carrera profesional del músico, estas fuentes tendieron en general a aportar tan sólo somera información en el marco de obras enciclopédicas generales, cubriendo mínimas necesidades pedagógicas y de divulgación en diversos ámbitos académicos y educativos.

Las referencias bibliográficas sobre el compositor arrancan tempranamente, cuando él contaba apenas con 33 años de edad.<sup>3</sup> La primera que se ha encontrado hasta el momento corresponde a una fuente norteamericana: la mención en la parte II, *Music in the Twenty Republics*, del libro de Nicolás Slonimsky *Music of Latin America*. Con el año de nacimiento erróneo (1914), Slonimsky destaca el interés de Guastavino por el género del *lied*, sus experimentos compositivos en el terreno del ballet y la música sinfónica y la producción pianística publicada por parte de Ricordi Americana.<sup>4</sup> Sigue a esta breve mención, la entrada léxica de uno de los primeros diccionarios de alcance latinoamericano publicado en México en 1947: *Música y músicos de Latinoamérica*, de Otto Mayer Serra.<sup>5</sup> Las referencias allí brindadas, que podrían haber sido aportadas por Carlos Vega según se comenta en el prólogo, son certeras en cuanto a la trayectoria del músico, pero considerablemente

---

<sup>3</sup> La figura de Guastavino entró también tempranamente en el ámbito de los textos escolares. Sea por la inclusión de algunas de sus canciones en el repertorio escolar como por el interés que generó la rápida difusión de su música, el creador estuvo presente desde la misma década de 1940 en los índices de la gran mayoría de los libros de texto para la enseñanza general de la música. Omitimos el tratamiento de ese *corpus* específico en este estado general de la cuestión.

<sup>4</sup> Nicolás Slonimsky, *Music of Latin America*, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1945, pp. 92-93.

<sup>5</sup> Una obra en dos volúmenes, de referencia básica para el conocimiento de la música latinoamericana.

imprecisas en cuanto a los títulos de las obras, su agrupación en ciclos y su orgánico.<sup>6</sup>

Al año siguiente, en la bibliografía local, puede encontrarse otra vez citado Guastavino, esta vez en el libro *Músicos argentinos contemporáneos*, de Oreste Schiuma. Reservando en parte sus opiniones para “lo que diga el porvenir” (Schiuma es conciente de que está considerando a alguien muy joven y con carrera por delante) los comentarios rescatan la producción vocal del compositor situándolo como “un representante de valor” dentro del repertorio argentino.<sup>7</sup>

Néstor Ortiz Oderigo aporta al siguiente año una nueva referencia sobre el compositor, en el anexo de la versión castellana del *Diccionario de la música* de los investigadores italianos Andrea Della Corte y Guido Maggiorino Gatti, un diccionario general que circuló ampliamente en el medio local. Este anexo (suerte de apéndice, de pequeño diccionario dentro de otro diccionario) contiene datos muy escuetos, una gran imprecisión en los títulos de las obras y el año de nacimiento errado.<sup>8</sup>

Un espacio de cinco años se abre entre ésta y la siguiente aparición de Guastavino en la bibliografía. De 1954 data la no poco importante inclusión de su figura en la quinta edición del *Grove Dictionary of Music and Musicians*, obra canónica - como se sabe- y hasta hoy tenida como una de las máximas instancias de legitimación que un músico puede alcanzar en el nivel internacional. Contaba el compositor con 42 años de edad. Aparece desde luego referido muy brevemente, dada la escasa significación de la música argentina en una obra de naturaleza tan amplia. Debe observarse que aparece definido como pianista, antes que como compositor.<sup>9</sup> Importa destacar esto, que casi no se repite en ninguna otra entrada

---

<sup>6</sup> Véase Otto Mayer Serra, *Música y músicos de Latinoamérica*, México, Atlante, 1947, vol. 1, p. 447.

<sup>7</sup> Véase Oreste Schiuma, *Músicos argentinos contemporáneos*, Buenos Aires, EAU, 1948, p.98.

<sup>8</sup> Véase Néstor Ortiz Oderigo, “Música y músicos de América”, en A. Della Corte y G. Gatti. *Diccionario de la música*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1949, p. 594.

<sup>9</sup> Dice: “Argentine pianist and composer. He studied chemical engineering....” Véase Norman Fraser, “Guastavino, Carlos”, *Grove Dictionary of Music and Musicians*, 5ª ed., London, Macmillan, 1954, vol. III, p. 835.



léxica de diccionario anterior ni posterior.<sup>10</sup> Seguramente estaban frescas en la memoria las actuaciones públicas de Guastavino durante su estadía en Londres, entre 1948 y 1949, a causa de una beca del *British Council*.

Siguiendo siempre un orden cronológico, en 1955 se dedican algunas páginas, en el número uno de la serie de fascículos *Compositores de América* publicada por la OEA, al primer catálogo de obras del compositor del que se tienen noticias. Hasta donde se pudo indagar, la serie –coordinada por Guillermo Espinosa, entonces Jefe de la División de Música de la Unión Panamericana– contó con la participación de los mismos creadores en la confección de los listados de obras y provisión de datos allí publicados. Incluye una síntesis biográfica, una foto, la reproducción de un manuscrito y un catálogo muy escueto que reúne títulos de obras agrupadas por género, fechas de composición, duración de las obras, datos editoriales y observaciones.<sup>11</sup>

En 1956 Guastavino es incluido en dos libros argentinos dedicados a la producción local. El primero, escrito por Mabel Senillosa y titulado *Compositores argentinos*, propone una apretada síntesis de su trayectoria que hoy tiene la utilidad de brindar, entresacados, algunos datos sobre obras tempranas que luego el compositor desecharía.<sup>12</sup> El segundo, *Cien años de música argentina*, del ya mencionado musicógrafo Oreste Schiuma, contiene una nota de tres páginas en el estilo del panegírico. En ellas, luego de unas reflexiones ensayísticas de inspiración rousseauiana que presentan a Guastavino como un músico en estado de pureza y cercano a la naturaleza, por provenir de una provincia argentina, se acude por primera vez (hasta donde se sabe) a la comparación de su estilo con la producción vocal de Franz Schubert. Una serie de disquisiciones increíbles sobre Europa y América dan paso luego a una revisión –de lo más personal y enfática– sobre su

---

<sup>10</sup> En casi todas las entradas de enciclopedias o diccionarios que aquí se revisan, aparece como “compositor” en primer término y luego como pianista. La otra excepción es la de un diccionario reciente (de Russo y García Martínez, publicado en 2005) que se comentará luego.

<sup>11</sup> Estos fascículos se volvieron a publicar actualizando los datos. La versión que manejamos es la reimpresión de 1962. Véase “Carlos Guastavino”, *Compositores de América*, año 1, N° 1, Washington, Unión Panamericana OEA, 1955 [1962], pp. 43-50.

<sup>12</sup> Véase Mabel Senillosa, *Compositores argentinos*, Buenos Aires, Lottermoser, 1956, p. 232.

producción instrumental y vocal, cerrando en los últimos párrafos con algunos datos fríos que cambian abruptamente el tono de su aporte.<sup>13</sup>

Un par de años después, en la primera edición argentina del *Diccionario de la música* de Eric Blom,<sup>14</sup> el historiador Vicente Gesualdo incorpora en el apéndice *Música de América Latina e Historia y Evolución de la Música en los países americanos* una mención casi telegráfica del compositor, de apenas nueve líneas, con el año de nacimiento errado (1914 las dos veces en que aparece), sin mencionar su actividad pianística en lo absoluto y citando sí que sus obras han sido escuchadas ya en Londres, Rusia y China.<sup>15</sup>

Al año siguiente, cuando se realiza la segunda edición argentina del *Diccionario de la música* de Della Corte y Gatti (en base a la quinta edición italiana de 1956), nuevamente Ortiz Oderigo compila información ordenada de manera alfabética bajo el título *Música y músicos de América* para el apéndice. La entrada sobre Guastavino es mínima: apenas algo más de diez líneas en las que se incluye como novedad la gira asiática que el compositor realizara en 1956, pero se continúa con la marcada imprecisión de títulos y el año erróneo de nacimiento al igual que en la primera edición.<sup>16</sup>

Un paréntesis de más de diez años nos conduce a la siguiente fuente, la *Enciclopedia de la música argentina* de Rodolfo Arizaga, de 1971.<sup>17</sup> Sobre el contenido ideológico y la incidencia de la solapada carga peyorativa de la entrada léxica referida al compositor, se expusieron con gran propiedad a principios de la década

---

<sup>13</sup> Véase Oreste Schiuma, *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Asociación Cristiana de Jóvenes, 1956, p. 136.

<sup>14</sup> La traducción al español del difundido *Everyman's Dictionary of Music* (New York, Dent, 1946).

<sup>15</sup> Véase Vicente Gesualdo, “Músicos de América Latina e Historia y evolución de la música en los países americanos”, en Eric Blom, *Diccionario de la música*, Buenos Aires, Claridad, 1958, p. 949 y p. 1008.

<sup>16</sup> Es posible que la marcada reiteración del año erróneo de nacimiento que se observa en diversas fuentes se debiera a la confianza única de los diversos autores en la información brindada por el compositor. De nuestra parte, medió una averiguación en el Registro Nacional de las Personas: Guastavino nació el 5 de abril de 1912. Véase Néstor Ortiz Oderigo, “Música y músicos de América”, en A. Della Corte y G. Gatti, *Diccionario de la música*, 2º ed., Buenos Aires, Ricordi Americana, 1959, p. 754.

<sup>17</sup> Rodolfo Arizaga, *Enciclopedia de la música argentina*, Buenos Aires, FNA, 1971.

de 1990 dos colegas investigadores argentinos, motivo por el cual no nos detendremos aquí en su consideración que, por otra parte, se comentará en más de una oportunidad en el cuerpo de la tesis.<sup>18</sup>

Dos años después, una obra de corte regional, la *Historia de las instituciones de la provincia de Santa Fe*, en su separata llamada *La música en Santa Fe* escrita por Amalia Marta Pérez Chiara, no puede dejar de mencionar que del primer conservatorio oficialmente reconocido en la capital santafesina egresó Guastavino, “llamado a concretar un aporte incomparable a la música argentina con su labor creadora”.<sup>19</sup>

En ese mismo año de 1973, Marta Giovannini y Amelia Foglia de Ruiz incluyen en su libro *Ballet argentino en el Teatro Colón*, una serie de informaciones referidas a una de las dos obras coreográficas de Guastavino, acompañada por una síntesis biográfica y algunas citas periodísticas.<sup>20</sup>

Ya en tiempos más recientes, Juan María Veniard en sus obras *La música nacional argentina* de 1986 y *Aproximación a la música académica argentina* de 2000, aporta nuevos comentarios biográficos y apreciaciones estéticas sobre el autor.<sup>21</sup> En el primero de sus libros, intenta ubicarlo como una suerte de “broche” que clausura el nacionalismo musical argentino hacia 1965, año de la composición de la obra *Jeromita Linares*, arbitrariedad ya discutida por otros especialistas.<sup>22</sup> En el segundo, mucho más reciente, evidencia una actitud indiferente respecto de los trabajos serios producidos en los 90 por otros investigadores, actitud inexcusable en tiempos de gran disponibilidad de información a través de diversos medios. Aparte de repetir el fallo en la fecha de nacimiento, utiliza asimismo a la figura del

---

<sup>18</sup> Melanie Plesch y Bernardo Illari en su trabajo referido a la producción guastaviniana para guitarra (ponencia inédita de 1992 presentada en las *VII Jornadas Argentinas del Instituto Nacional de Musicología y VI Conferencia Anual de la AAM*, realizadas en la ciudad de Córdoba).

<sup>19</sup> Amalia Marta Pérez Chiara, *La música en Santa Fe*, Separata de *Historia de las instituciones de la Provincia de Santa Fe*, Santa Fe, 1973, tomo 5, 2º parte, p. 74.

<sup>20</sup> Marta Giovannini y Amelia Foglia de Ruiz, *Ballet argentino en el Teatro Colón*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973, p. 257.

<sup>21</sup> Juan María Veniard, *La música nacional argentina*, Buenos Aires, INM, 1986; también Juan María Veniard, *Aproximación a la música académica argentina*, Buenos Aires, EDUCA, 2000.

<sup>22</sup> Plesch e Illari, en el trabajo mencionado en la cita 18. También Leonardo Waisman realizó una crítica sobre este tema en una reseña bibliográfica de esta fuente, publicada en el *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología* (año 1, n° 2, septiembre 1986, pp. 6-9).

compositor santafesino para cimentar su postulación de que existe un “verdadero arte” argentino, con carácter autónomo y trans-histórico.<sup>23</sup>

Vicente Gesualdo por su parte, vuelve a mencionar a Guastavino en 1988 en su obra *La música en la Argentina*. Lo hace de manera doble: una al explicar la producción de lo que denomina la “Generación de 1930-1940” y otra al citar pequeñas reseñas biográficas bajo el acápite “Los Concertistas”, en el último capítulo del libro. La primera mención es muy escueta y desactualizada: cita 1914 como fecha de nacimiento e incluye a la obra pianística *Tierra Linda* entre las canciones.<sup>24</sup> La segunda, que aparece unas páginas más adelante y es breve como todas las entradas de esta sección, sorprendentemente aporta el dato correcto de nacimiento con precisión de día, mes y año, ubicándolo además como un “fino e inspirado melodista, de pura y sensible fuente argentina en su temática”.<sup>25</sup>

Otra entrada que siendo relativamente reciente contiene el error en la fecha de nacimiento y que no hace mucho más que transcribir partes de las opiniones de Arizaga 1971, es el *Diccionario de música y músicos*, de Waldemar Axel Roldán, aparecido en 1996.<sup>26</sup> También Fernando Fuenzalida, un pianista argentino, publicó en 1998 un extenso artículo plagado de imprecisiones, yerros y apreciaciones de tipo *amateur*, denominado *Vida, personalidad y obra de Carlos Guastavino*.<sup>27</sup>

En 1999, un estudio sobre la música pianística ofrecido por Julio Ogas en una revista publicada por el Vicerrectorado de la Universidad de Oviedo (España),

---

<sup>23</sup> Su postulación se puede observar con claridad en la profusión de oposiciones binarias que emplea. Habla de “buena” y “mala” música (2000, p. 262), de obras “imprecedentes” (2000, p. 291), de “música del futuro” y “del pasado” (2000, p. 313). Al referirse a la producción de la década de 1960 comenta que en esa época “la música experimental comienza a hacer estragos” (2000, p. 262).

<sup>24</sup> Vicente Gesualdo, *La música en la Argentina*, Buenos Aires, Stella, 1988, p. 208.

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 262.

<sup>26</sup> Véase Waldemar Axel Roldán, *Diccionario de música y músicos*, Buenos Aires, El Ateneo, 1996, pp. 173-174.

<sup>27</sup> Fernando Fuenzalida, “Vida, personalidad y obra de Carlos Guastavino”, *Música e Investigación 2*. Buenos Aires, INM, 1998, pp. 21-77. Sorprende que este trabajo haya superado la instancia de referato de la revista *Música e Investigación*, del Instituto Nacional de Musicología. La autora realizó sobre este artículo una reseña publicada en el *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología* (año 13/3, N° 40, Córdoba, AAM, diciembre 1998).

contiene análisis sobre los aspectos folklóricos –rítmico y melódico– contenidos en esa producción, además de un análisis armónico-formal tradicional.<sup>28</sup>

Dos diccionarios dedicados a la llamada música argentina de raíz folklórica incluyeron recientemente al compositor entre sus entradas léxicas. El primero es el útil *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica* de Emilio Portorrico que, en su segunda edición de 2004, dedica su comentario a una presentación general y a la enumeración de artistas populares de la música de raíz folklórica que interpretaron su música.<sup>29</sup> El otro es el *Diccionario del quehacer folklórico argentino* de 2005, en el cual los guitarristas e investigadores aficionados Ismael Russo y Héctor García Martínez presentan información entresacada de otras fuentes, algunos errores incomprensibles como adjudicarle a Guastavino la composición de sinfonías, todo expresado con numerosas faltas de redacción y ortografía.<sup>30</sup>

Revisar el estado de la cuestión implica además de todo lo expuesto, un necesario examen auto-crítico de la propia producción sobre el tema, que inevitablemente remonta a los primeros años de ejercicio de la profesión de quien escribe.<sup>31</sup> En 1989, luego de unos doce meses de trabajo con la colaboración –aunque algo esporádica– del compositor, se publicó el primer catálogo técnico de la producción guastaviniana, con una breve introducción biográfica.<sup>32</sup> No sin algunos errores de datación, este catálogo –enmarcado en la línea de trabajo que entonces

---

<sup>28</sup> Julio Ogas, “Carlos Guastavino. Obra para piano”, *Ismos, Arte y Música 1*, Oviedo (España), Vicerrectorado de estudiantes, UNIOVI, 1999, pp. 57-70.

<sup>29</sup> Emilio Pedro Portorrico, *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*, Buenos Aires, 2ª ed., EAU, 2004, pp. 194-195.

<sup>30</sup> Ismael Russo y Héctor García Martínez, *Diccionario del quehacer folklórico argentino. Intérpretes-compositores-autores-bailarines-recitadores-investigadores-difusores y mecenas*, Buenos Aires, Librería El Foro, 2005, pp. 198-199.

<sup>31</sup> En atención al artículo 9 del anexo de la Resolución (CS) N° 1078/87 de la Universidad de Buenos Aires referida al programa de doctorado, nos permitimos la utilización de una parte de la producción nuestra editada sobre Guastavino; ella se encuentra desde ya, muy reelaborada a los fines de esta tesis. Dice el artículo: “El trabajo de tesis deberá ser inédito y original. La publicación parcial de sus resultados, con la aprobación del Director de Trabajo de Investigación y Plan de Tesis, no invalidará el carácter de inédito requerido” (anexo, p. 3).

<sup>32</sup> Silvina Mansilla, “Carlos Guastavino (1912)”, *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas Carlos Vega 10*, Buenos Aires, UCA, 1989, pp. 229-258.

proponía el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega de la Universidad Católica Argentina– sirvió como primer intento de sistematización a gran escala, de la frondosa producción del autor, sobre todo en materia de música vocal.<sup>33</sup> Realizado sin auxilio informático aún, el registro de numerosos datos arduamente conseguidos permitió tomar dimensión de la amplitud del *corpus* que se tenía por delante.

Data de ese mismo año un estudio estilístico de la producción pianística de Guastavino. Si bien se revisó la totalidad del repertorio, el análisis musical, de tipo paramétrico y realizado mediante la técnica del muestreo, resulta muy limitado al día de hoy.<sup>34</sup> En cambio, el examen de los elementos rítmicos y melódicos provenientes del folklore<sup>35</sup> musical argentino resultó válido y pasaría a formar parte de los argumentos para sostener la caracterización de algunas obras dentro de la estética del nacionalismo musical, en una sección de un trabajo posterior realizado en colaboración con otros investigadores.

En 1991, la autora fue convocada junto a Bernardo Illari y Melanie Plesch para la redacción de la entrada léxica correspondiente al compositor, en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* publicado por la Sociedad General de Autores y Editores de España y dirigido por Emilio Casares Rodicio. Nuestros aportes fueron la introducción biográfica (ya mucho mejor documentada), algunas consideraciones

---

<sup>33</sup> El catálogo de Guastavino se compone de las siguientes obras originales: Obras vocales y vocales-instrumentales: 164 para canto y piano, 1 para canto y guitarra, 21 para coro mixto a cappella, 12 para coro y piano y 1 para coro y orquesta. Total: 199 obras donde interviene la voz. Obras exclusivamente instrumentales: 42 para piano, 1 para orquesta, 1 para orquesta y solista, 2 ballets, 3 para guitarra, 14 para diferentes conjuntos instrumentales de cámara. Total: 63 obras instrumentales. Total del Catálogo: 262 obras originales.

<sup>34</sup> Este trabajo nunca se publicó en su forma original.

<sup>35</sup> Empleo aquí, siempre, la palabra inglesa *folklore* en un intento de unificar todo el escrito. Como en casi la totalidad de las numerosas citas donde esta palabra aparece empleada, se respeta la ortografía extranjera, con k, consideré adecuado no distraer la lectura empleándola en español, con c. Una sola excepción es la que aparece en la cita 533 (p. 195), donde en la misma fuente que estoy citando aparece efectivamente con c.

sobre los aspectos de la música pianística y los rasgos nacionalistas referidos en el anterior párrafo, y un catálogo con datos un poco más precisos que los de 1989.<sup>36</sup>

Desde 1998, a la luz de estudios interdisciplinarios realizados en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires,<sup>37</sup> la orientación de nuestra producción de artículos varió considerablemente al comenzar a tener acceso a marcos teóricos procedentes de disciplinas afines a la musicología y al tomar conciencia de la importancia de las construcciones e implicancias ideológicas que toda perspectiva conlleva. En ese año se presentó una ponencia sobre tres ciclos de piezas breves y didácticas para piano solo de Guastavino.<sup>38</sup> El trabajo consistió en una reflexión sobre la aplicabilidad de ese repertorio en la enseñanza del teclado y en un análisis enfocado doblemente desde la técnica de ejecución del piano y desde el lenguaje musical, combinado con incipientes interrogantes sobre las idas y vueltas en la circulación azarosa de esa música.

En 1999, nos interesamos por la aplicación de la noción de hibridación cultural a la canción *Se equivocó la paloma...*, basada en el poema homónimo del escritor español Rafael Alberti. Este fue el primer trabajo de corte sociológico acerca de la producción guastaviniana que contempla los variados circuitos de circulación y consumo que alcanzó esta obra, “popularizándose” al punto casi del anonimato del autor o de la sola identificación con el intérprete.<sup>39</sup>

Los dos trabajos que siguieron en los años posteriores estuvieron en cierta forma ya enrolados en la exploración de la aplicabilidad de algunas nociones básicas

---

<sup>36</sup> La voz “Guastavino” se dio a conocer finalmente en 1999. Véase Bernardo Illari, Silvina Mansilla y Melanie Plesch, “Guastavino, Carlos Vicente”, *DMEH*, Madrid, SGAE, 1999-2002, vol V, pp. 944-953.

<sup>37</sup> Cursé y aprobé como alumna externa (por Resolución 841/86 del CD), algunas asignaturas de la Licenciatura en Artes.

<sup>38</sup> Dicho trabajo estuvo referido a los ciclos *Cantos Populares*, *Mis amigos* y *Diez Preludios*, para piano. Véase S. Mansilla, “Tres Ciclos pianísticos de Carlos Guastavino. Reflexiones sobre su aplicación didáctica”, *Actas de la 2ª Conferencia Iberoamericana de Investigación Musical*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Lanús, 1998, pp. 111-114.

<sup>39</sup> Presentado en la *XIII Conferencia Anual de la AAM* (Buenos Aires, 1999), se publicó bastante después. Véase S. Mansilla, “*Se equivocó la paloma...* de Carlos Guastavino: un curioso caso de hibridación cultural”, *Orpheotron 6*, Morón (Buenos Aires), Conservatorio Alberto Ginastera, 2003, pp. 85-98. Ha sido comentado por Jonathan Kulp en su tesis doctoral y citado en la bibliografía de la voz Guastavino del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, de 2001.

de la teoría de la recepción estética al campo de la música de Guastavino. En 2000/01, un estudio de la recepción crítica del ballet *Fue una vez...* en torno a su estreno en el Teatro Colón y a las primeras ejecuciones, abordó la reconstrucción hipotética de la música, cuya partitura se halla hasta ahora perdida.<sup>40</sup> En 2002, elaboramos un análisis de la relación texto-música en las *Seis canciones de Cuna* de Guastavino sobre poemas de Gabriela Mistral, concluyendo que hay en esas composiciones una recepción de modelos y convenciones del lenguaje arraigados en la tradición musical decimonónica europea que se combina con la propia manera de componer del creador santafesino.<sup>41</sup>

Desde entonces, los límites entre los conceptos de *autoría* y *fusión* comenzaron a volverse cada vez más el centro de nuestras preocupaciones.<sup>42</sup> Se intensificó nuestra observación de la inmensa variedad de versiones, transcripciones y arreglos realizados a obras de Guastavino. Fruto de esas observaciones fue el trabajo referido a lo que llamamos la *(di)fusión* de la producción guastaviniana por parte del músico salteño Eduardo Falú. Se concluyó en el estudio de este caso, que la intervención de Falú excedió el marco de la mera interpretación musical, aportando un estilo propio que en ciertas piezas podría considerarse casi una co-autoría.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Véase S. Mansilla, “El ballet *Fue una vez...* de Carlos Guastavino y su música. Un Intento de reconstrucción a partir de fuentes biblio-hemerográficas”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* N° 17, Buenos Aires, EDUCA, 2002, pp. 43-60.

<sup>41</sup> Este trabajo aplicó algunas herramientas metodológicas adquiridas en el seminario de grado “Introducción a la musicología post-estructuralista” que dictó la Dra. Melanie Plesch, en 2001, en la carrera de Artes (FFyL, UBA). Fue leído en las Jornadas del Instituto J. Payró de 2002 y publicado en las Actas. Véase S. Mansilla, “Problemas historiográficos en torno al nacionalismo musical argentino. Una aproximación a partir del estudio de las *Seis Canciones de cuna* de Carlos Guastavino”, *Actas de las V Jornadas Estudios e Investigaciones, del Instituto de Historia y Teoría del Arte Julio Payró*, Buenos Aires, FFyL, UBA, 2002b, pp. 257-270.

<sup>42</sup> Fuimos advirtiendo que, si bien en un sentido estricto no existe música alguna que no sea “fusionada”, los términos “fusión” y “difusión” resultaban operativos para explicar lo borroso de los límites entre la tarea del compositor y el quehacer del intérprete, a la hora de sopesar la importancia de la intervención de ambos en los resultados musicales. Véase Miguel Á. García, “Obsesiones, amnesia y miopía en los estudios de música popular”, *Revista Argentina de Musicología* N° 5-6, Buenos Aires, AAM, 2004-2005, p. 148.

<sup>43</sup> Véase S. Mansilla, “La (di)fusión de la producción musical de Carlos Guastavino por parte de Eduardo Falú”, *Revista del Instituto Superior de Música* N° 10, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2005, pp. 127-147.



Con una beca del Fondo Nacional de las Artes, en 2003, la autora realizó incursiones en nuevos enfoques sobre la producción que Guastavino creó para el repertorio de la llamada música “de raíz folklórica”.<sup>44</sup> Dos ponencias presentadas en congresos, datan de ese año. Se refieren a canciones de la década de 1960, muy características de ese ámbito. Son: la zamba *La tempranera*<sup>45</sup> y la milonga *Hermano*.<sup>46</sup>

Como se ha dicho, Guastavino ha resultado una figura atrayente para muchos investigadores. En Argentina y Estados Unidos en la década de 1990 se realizaron algunos estudios medulares, originales, que juzgamos valiosos como puntos de arranque a partir de los cuales iniciar el hilo de esta tesis. Entre los primeros se citan en primer término, los artículos de Melanie Plesch y Bernardo Illari referidos a la producción guitarrística, vocal con piano y para conjuntos instrumentales de cámara de Guastavino. Elaborados entre 1990 y 1995 (alguno individual de Plesch y otro en colaboración con Illari), en su momento resultaron inaugurales de una nueva forma de trabajar en lo que hace a la musicología local. Aún hoy constituyen visiones válidas a la hora de comprender esos repertorios. Fueron dados a conocer en congresos nacionales y extranjeros, discutidos en forma considerable y alguno, posteriormente publicado. Contribuyeron a desmontar el mito según el cual

---

<sup>44</sup> También citada como música de “proyección folklórica”, se trata de un fenómeno urbano, de revivificación del repertorio de inspiración criolla, producido en Argentina a partir de 1960. Denominado por algunos sociólogos como el *boom del folklore*, se manifestó por un máximo nivel de difusión de esa música en los medios masivos. Teniendo a la clase media como principal sostén, se caracterizó por la multiplicación del repertorio de canciones *folklóricas*, la creación de instituciones dedicadas a la enseñanza y al cultivo de las danzas nativas y el apogeo del interés por el estudio de la guitarra como instrumento acompañante, como se verá especialmente en el capítulo 4. (Pablo Vila, “Música popular y auge del folklore en la década del ’60”, *Crear en la Cultura nacional II: 10*, Buenos Aires, sept-oct 1982, pp. 24-27; Ariel Gravano, *El silencio y la porfía*. Buenos Aires, Corregidor, 1985; Portorrico, op. cit.)

<sup>45</sup> S. Mansilla, “*La tempranera* de Guastavino y Benarós. Cuarenta años de vigencia en la Nueva Canción Argentina”, *Actas de las VI Jornadas Estudios e Investigaciones. Artes Visuales y Música*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte ‘Julio Payró’ de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), CD Rom, 2004.

<sup>46</sup> *Hermano* fue tema de la monografía final del seminario de doctorado “Música y Política en el siglo XX”, cursado en el Centro Franco-Argentino de la UBA. Una versión reducida fue leída como ponencia en la *XVI Conferencia de la AAM*, realizada en Mendoza en agosto de 2004.

Guastavino sería uno de los mayores exponentes de la pieza corta, romántica, nacionalista, sin mayor intención que la de “agradar” al público.<sup>47</sup>

Pola Suárez Urtubey en su sección *La creación musical argentina en la generación del 45*, de la “Historia General del Arte en la Argentina”, realizó una especie de síntesis del artículo del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, adaptado al carácter divulgativo de esa obra.<sup>48</sup> Ana María Mondolo, por su parte, reunió en uno solo, nuestras varias y aún incompletas versiones de catálogos clasificados, en el índice que se incluye como anexo en la misma obra.<sup>49</sup>

En cuanto a los trabajos realizados en ámbitos académicos del extranjero desde comienzos de los 90, el estado actual de la investigación muestra dos grupos. El primero está constituido por estudios de grado o tesinas DMA<sup>50</sup> y en él encontramos un racimo de investigaciones breves enfocadas casi todas en el análisis de una única composición o, en algún caso, en un grupo reducido de obras de Guastavino. Estos trabajos surgieron como respuesta a los requerimientos académicos propios de los ámbitos universitarios de los Estados Unidos para completar el “Doctorado en Artes Musicales” (DMA), un grado académico en el que lo central es la adquisición de habilidades en el área de la interpretación instrumental o la dirección coral u orquestal, a lo cual va sumada la redacción de una tesina o disertación. Se trata de trabajos de corte analítico-descriptivo que rondan entre las cincuenta o sesenta páginas de extensión y cuyos aportes, si bien ocasionalmente originales, carecen de mayor alcance teórico. Pueden citarse en este

---

<sup>47</sup> Plesch presentó en Córdoba (España) su trabajo “La obra para guitarra de Carlos Guastavino y el folklore musical argentino: problemas de interpretación” (publicado luego en un volumen colectivo dedicado a la Historia de la Guitarra, en 1995) y en Córdoba (Argentina), en co-autoría con Illari, el trabajo ya mencionado en cita 18. Las investigaciones conjuntas referidas a la música de cámara instrumental y vocal realizadas por ellos fueron destinadas a la colaboración que llevamos adelante entre los tres para el *DMEH*, también mencionado.

<sup>48</sup> Véase Pola Suárez Urtubey, “La creación musical en la generación del 45”, *Historia general del arte en la Argentina IX*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2003, pp. 152-154.

<sup>49</sup> Véase Ana María Mondolo, “Índice de compositores nacidos entre 1909 y 1925”, *Historia general del arte en la Argentina, tomo IX*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2003, pp. 234-238.

<sup>50</sup> *Doctor of Musical Arts* es el grado que se alcanza con estas tesinas en los Estados Unidos de Norteamérica.

grupo –siempre en orden cronológico–, el trabajo de la pianista mendocina Nancy Roldán de 1989, referido al ciclo *Diez cantilenas*, para piano; el del cantante Douglas Crowder, de 1992, donde estudia diez obras para canto y piano seleccionadas según su tipología y funcionalidad; el de Ricardo Roel, de 1995, dedicado también al análisis inmanente de un grupo de obras pianísticas; el de Deborah Wagner, de 1997, una guía bibliográfica anotada sobre más de un centenar de canciones, ideal para la orientación de intérpretes que pudieran estar interesados en abordar este repertorio;<sup>51</sup> finalmente, el del guitarrista argentino Pablo Cohen, de 1999, en el cual analiza la estructura y el estilo de la *Sonata n° 1* para guitarra haciendo énfasis en las influencias del folklore que se evidencian en ella.<sup>52</sup>

Con respecto al otro conjunto de investigaciones sobre Guastavino producidas en el extranjero, está constituido por dos tesis doctorales, ambas defendidas en 2001. Son ellas: la de Jonathan Kulp, *Carlos Guastavino: a Study of his Songs and Musical Aesthetics*<sup>53</sup> y la de Mirta Marcela González, *La canción de cámara argentina en el siglo XX: el caso de Carlos Guastavino (1912-2000)*.<sup>54</sup> Coincidentes en cuanto a la temática, ambas centran su interés en el repertorio vocal con piano. El núcleo principal de la tesis de Kulp aporta análisis musicales minuciosos de un buen número de

---

<sup>51</sup> Resulta curioso que en su trabajo concluido en mayo de 1997, Deborah Wagner no recurriera aunque sea a los efectos informativos generales, a nuestro catálogo publicado en 1989, tratándose lo suyo de una “bibliografía anotada” referida a canciones de Guastavino. Sobre todo, habiendo recibido una carta del compositor de julio de 1994, en la cual recomienda expresamente la consulta del mismo. La inclusión de esa correspondencia en el apéndice resulta además contradictoria y evidencia una falta de atención de parte del jurado evaluador puesto que, aunque se la incluye, no se da cuenta a lo largo de las 303 páginas del escrito de algún tipo de justificación o razón por la cual se decidiera no consultar mi aporte.

<sup>52</sup> A saber: Pablo Marcelo Cohen, *Sonata N° 1 for Guitar by Carlos Guastavino: an Analytical Study of its Structure, Style and Argentinian Folk Influences*, DMA dissertation, Temple University, inédita, 1999; Douglas Crowder, *Carlos Guastavino, Ten Selected Songs*, DMA dissertation, Peabody Conservatory of Music, Johns Hopkins University, Baltimore (Maryland), inédita, 1992; Ricardo Roel, *An Analysis of Selected Piano Works by Carlos Guastavino: a Doctoral Essay*, DMA dissertation, University of Miami, inédita, 1995; Nancy Roldán, *An Analytical Study of Ten Cantilenas by Carlos Guastavino*, DMA dissertation, Peabody Conservatory of Music, Johns Hopkins University, Baltimore (Maryland), inédita, 1989; Deborah Wagner, *Carlos Guastavino. An Annotated Bibliography of his Solo Vocal Works*, Arizona State University, inédita, 1997.

<sup>53</sup> PhD, *University of Texas at Austin*, EEUU, 2001, bajo la dirección de Gérard Behágue.

<sup>54</sup> Doctorada en Ciencias e Historia de la Música por la Universidad de Oviedo, España. Su directora fue Celsa Alonso González.

canciones de Guastavino, acompañados de un estudio pormenorizado de los textos y de los poetas musicalizados y de una adecuada, aunque somera, contextualización de las obras. No obstante, resulta claro que Kulp habla para su comunidad científica, abundando en detalles de la cultura y la música argentinas, que en nuestro medio resultarían redundantes.

En lo que se refiere a la tesis de Marcela González, defendida en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo el 11 de enero de 2001, no está disponible en su totalidad. Se conoce solamente un resumen, publicado por la *Revista Española de Musicología*<sup>55</sup> y un artículo referido a la temática de la soledad y la nostalgia en la producción vocal, también publicado en dicha revista.<sup>56</sup> Respecto de este último artículo, de 2003, resulta atractiva la propuesta de analizar (casi desde el punto de vista psicoanalítico) a Guastavino ahondando en las temáticas y en la posible identificación con los poetas que eligió para musicalizar (sobre todo teniendo en cuenta como se ha dicho, que se trató de una personalidad difícil de desentrañar, muy reservada). Sin embargo, la base fáctica con la que se pretende demostrar esos supuestos resulta insuficiente: la autora incurre en una serie de errores cronológicos que denotan una lectura poco prolija de la bibliografía antes referida y sus fallos son tan significativos que, al alterar el devenir histórico de los hechos, arriba a conclusiones forzadas y parciales.<sup>57</sup>

En síntesis, ambas tesis denotan un reducido acceso a las fuentes primarias y un tratamiento algo apurado de algunas cuestiones que hubiesen requerido mayor fundamento y pruebas.

## **1.2.- Objetivos, hipótesis y lineamientos teóricos de esta tesis**

---

<sup>55</sup> Sociedad Española de Musicología. Madrid, Vol XXIV, N° 1-2, 2001.

<sup>56</sup> Véase Marcela González, “Soledad y nostalgia en la lírica de Guastavino”, *Revista de la Sociedad Española de Musicología*. Año XXVI, N° 2, Madrid, Sociedad Española de Musicología, diciembre 2003, pp. 585-612.

<sup>57</sup> Se analiza en el capítulo siguiente, en la sección referida a Cernuda.

El objetivo central de esta investigación, consiste en:

- Brindar una interpretación de la obra artístico-musical de Carlos Guastavino que contemple las variadas características del *campo cultural* en el cual dicha música se insertó, estableciendo diferenciaciones y similitudes ocurridas en la circulación, en los procesos de recepción y en las diversas mediaciones.

Se persiguen además como finalidades específicas, las siguientes:

- Dilucidar dicha recepción en la ciudad de Buenos Aires comparando la situación en diferentes ámbitos culturales simultáneos: el de los círculos hegemónicos de compositores locales, el de los cultores de la música de raíz folklórica y el de los intérpretes de los repertorios pianístico, guitarrístico y vocal.
- Cotejar la recepción de su música en el ámbito de la musicología argentina con la que hubo en los círculos musicológicos norteamericanos.
- Evaluar el grado de participación que jugaron los medios de comunicación masiva en la difusión de la producción guastaviniana en Buenos Aires.
- Observar qué modelos tuvo Guastavino como compositor y cómo fue su propia recepción de las convenciones del lenguaje musical decimonónico.
- Ofrecer considerable información nueva acerca de la actividad de Guastavino como compositor, pianista y docente en vistas a completar una historia fáctica exhaustiva.

Autor de una extensa producción que aborda principalmente la música vocal de cámara, además del repertorio solístico y camarístico instrumental, la música de Guastavino ha generado a lo largo del siglo XX una amplia variedad de opiniones. Su arte ha sido recibido por diferentes tipos de públicos, editoriales, sellos discográficos y crítica desde diferentes perspectivas y con disimilitud de enfoques. Estas cuestiones obligan casi a plantear un estudio que, si bien acude en algún sentido al sondeo de la subjetividad del compositor y al análisis de las partituras, intenta abandonar aquel tradicional centramiento en estos elementos para tener

enfáticamente en cuenta en cambio, la circulación, las diversas mediaciones y las recepciones que tuvieron sus composiciones.

La música, por ser un arte temporal, posee un grado de abstracción y una naturaleza efímera *per se*, que no poseen las artes espaciales. La partitura representa tan sólo la obra *en potencia*. La obra *en acto*, real y verdadera, existe en cada ejecución, sea ésta en vivo (a cargo de un intérprete más o menos idóneo) o en una reproducción grabada (creando un contexto de circulación bien diferente del anterior). Por eso, se considera imprescindible atender a esas variables de la concreción musical, y en el caso de este autor, estudiar también la variedad de ámbitos culturales a los cuales alcanzó su música.

Algunas nociones clásicas de la sociología del arte aportadas por el pensador francés Pierre Bourdieu, subyacen de manera tácita en los lineamientos teóricos generales de esta propuesta.<sup>58</sup> El marco al que más referencia se hace en esta tesis combina sin embargo, algunas nociones provenientes de la *teoría de la recepción* producida en su origen por los creadores de la denominada Escuela de Constanza,<sup>59</sup> Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser. *Horizonte de expectativas*, que constituye el conjunto de reglas con las que cada público está familiarizado o “enculturado” para recibir determinadas obras; *lector implícito*, aquel receptor-lector-oyente hipotético que, según Iser, posee todas las predisposiciones necesarias para que la obra cause su efecto y *comunidad interpretativa*, que se refiere a quienes opinan acerca de la obra adjudicándole validez a su significado, son tres de las ideas fuertes que nos auxilian a la hora de comprender el fenómeno Guastavino.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Las nociones más difundidas (*campo intelectual, habitus*) así como también las de *instancias de consagración y legitimación* de una obra artística y *sentido público* de la misma. (Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, J. Poullion (dir.), *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967; *Sociología y Cultura*, México, Grijalbo, 1990; *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, (Trad. y pról.: A. Gutiérrez). Córdoba- Buenos Aires: Grupo editorial aurelia\*rivera, 2003.

<sup>59</sup> Desde luego, por la Universidad de Konstanz, en Alemania.

<sup>60</sup> Hans-Robert Jauss, *Towards an Aesthetic of Reception*, Brighton, Harvester Press, 1982; Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987; Robert, Holub, *Reception Theory. A Critical Introduction*, London and New York, Routledge, 1984.

La hipótesis central de esta investigación pretende dejar demostrado que fue debido a las entramadas interrelaciones entre compositor, intérpretes y oyentes producidas en este caso -suerte de redes insertas además en la complejidad del *campo cultural*-, que la producción musical estudiada alcanzó una magnitud tal que supera la dicotomía u oposición entre los géneros “culto” y “popular” y entre las categorías de lo “anacrónico” y lo “moderno”.

Se explica que la permanencia y maleabilidad con que la producción de Guastavino se ha adaptado y se adapta a los diferentes repertorios, públicos e intérpretes, con la misma o mayor lozanía y frescura que cuando fue escrita, obedece a una gran complejidad de factores que en ciertas ocasiones escapan de lo que fueron las intenciones originales del autor. Una concatenación de hechos, voluntarios o fortuitos, hizo en algunos casos que se activaran procesos de identificación cultural gracias a la intervención de la música de Guastavino.

Para establecer los tipos de público y sus horizontes de expectativas ha sido necesario profundizar en cuestiones que hicieron a la divulgación musical de este repertorio, tales como la edición de las partituras por parte de determinadas editoriales o la grabación de las músicas por parte de ciertos sellos discográficos y determinados intérpretes. El concepto de “mediación”, tal como lo trabaja el musicólogo francés Antoine Hennion en *La pasión musical*, sirve de base para comprender los múltiples matices que contiene nuestro caso. Señala este autor que “no existe por un lado la música, por otro el público y, entre ambos, los medios a su servicio: todo se desarrolla en cada ocasión en el medio, en un enfrentamiento determinado con los intérpretes, a través de mediadores materiales concretos: instrumento, partitura, candilejas escénicas o lector de discos”.<sup>61</sup> Entre otras mediaciones, importa estudiar si dichas cuestiones pudieron o no retroalimentar la producción de nuevas obras y si su incidencia en la producción de materiales

---

<sup>61</sup> Antoine Hennion, *La pasión musical*, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós, 2002, p. 19.

“paralelos” (transcripciones, adaptaciones, arreglos) cerró o no el círculo nuevamente en la actividad creadora de Guastavino.<sup>62</sup>

“Mediación” y “recepción” han sido ciertamente, categorías fructíferas en el ámbito de los estudios culturales latinoamericanos. Los estudios de recepción en América Latina, como bien señala Guillermo Orozco, han tenido sin embargo “un parto largo y difícil”.<sup>63</sup> Centrado el debate latinoamericano sobre análisis de la recepción durante los años 80 en el ámbito político, se llegó en los años 90 temporalmente a un punto de equilibrio y a otros cruces analítico-temáticos como “recepción y educación” y “recepción y cultura”. En esta tesis se adhiere a algunos de los postulados que han dado vida a los estudios de recepción en América Latina, tales como “la recepción es producción”, “todo proceso de recepción está necesariamente mediado desde diversas fuentes”, “la recepción es interacción”, “la recepción no comienza ni termina en los momentos de contacto directo con los referentes mediáticos”.<sup>64</sup>

En síntesis, se ha querido ahondar, con el auxilio teórico de una sociología de la recepción musical y una teoría de la mediación musical, sumadas a ciertos elementos del análisis discursivo y algunas herramientas metodológicas de la historia oral, en las diversificaciones de las músicas guastavinianas en función de variantes, versiones y transcripciones. Otros aportes teóricos de los que nos hemos valido, como el estudio de los procesos de *canonización* y la aproximación crítica al

---

<sup>62</sup> El concepto de mediación sin embargo no es nuevo. Ya Jauss decía: “La perspectiva de una estética de la recepción media entre la recepción pasiva y la comprensión activa, entre la experiencia formativa de normas y la producción nueva. Si la historia de la literatura es vista en este sentido mediante el horizonte de un diálogo entre la obra y la audiencia que forma una continuidad, la oposición entre sus aspectos estéticos e históricos está también continuamente mediada.” (Jauss, op. cit., p. 19)

<sup>63</sup> Guillermo Orozco Gómez, “Travesías de la recepción en América Latina”, *Recepción y mediaciones. Casos de investigación en América Latina*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2002, p. 15.

<sup>64</sup> *Ibid*, p. 18. Desde luego, otro investigador latinoamericano que pensó y aplicó todas estas ideas es el colombiano Jesús Martín-Barbero. Véase su ya clásico *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (México, Ediciones G. Gili, 1987), así como “Recepción de medios y consumo cultural: travesías” (en Guillermo Sunkel (coord.), *El consumo cultural en América Latina*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1999, pp. 2-25), por mencionar sólo algunos de sus numerosos trabajos publicados.



*canon* musical, se aplican parcialmente a algún caso especial, explicándose su operatividad en el correspondiente capítulo.

Estudiando las características sociales de los diferentes grupos que siguieron o siguen a ciertos artistas-intérpretes, reparando en los espacios físicos donde se ejecutó esta música y en las instituciones que colaboraron en su divulgación, analizando las tendencias de pensamiento desde donde se vertieron algunas críticas especializadas, entre otras cuestiones, se coadyuva a demostrar la tesis expuesta.

### **1.3- Fuentes y metodologías utilizadas**

Las fuentes primarias empleadas en la elaboración de esta tesis están constituidas por elementos de diversa índole dado el énfasis puesto en la recepción y en las mediaciones culturales en torno a la música de Guastavino. Además de los materiales documentales como las partituras -la mayoría editadas, ya que muy pocas quedaron manuscritas-, se consideran fuentes primarias las grabaciones comerciales o en vivo, de obras de Guastavino en distinto tipo de versiones y arreglos, no escritos.

También son fuentes primarias las entrevistas grabadas por la autora al compositor entre 1988 y 1992 aproximadamente (asunto al que se dedica una subsección en este capítulo), así como las realizadas a diversas personas relacionadas con el tema (intérpretes, editores, familiares, exalumnos, etc.) y, con las salvedades que se mencionarán, las palabras del compositor expresadas en entrevistas publicadas en la prensa periódica o en otras investigaciones. Sobre estos materiales, trabajados y re-trabajados a lo largo de más de una década, se encuentran algunas limitaciones y ventajas hoy posibles de ser sopesadas gracias a la incorporación de algunas nociones de psicoanálisis y de estudios sobre

herramientas de historial oral y sobre las técnicas aplicables a la realización de entrevistas cualitativas, semi-estructuradas y no-estructuradas.<sup>65</sup>

Son fuentes substanciales y de primera mano asimismo, las numerosas crónicas periodísticas recogidas a lo largo de esta investigación, que dan cuenta de una frondosa historia de la recepción estética de esta música, las cartas de y hacia el compositor cedidas por la familia y los programas impresos de conciertos de diferentes épocas.

Como fuentes secundarias se encuentran las numerosas referencias bibliográficas sobre música argentina y latinoamericana –de las cuales da cuenta el extenso listado de libros que se acompaña–, las cronologías y bases de datos elaboradas –a lo largo de años– por quien escribe y las fotografías y videos obtenidos de diversos archivos y colecciones.

Son también fuentes secundarias los análisis técnico-musicales de Jonathan Kulp, Melanie Plesch y Bernardo Illari, los cuales nos sirven para referenciar algunas apreciaciones sobre el lenguaje de obras determinadas sin la necesidad de traer a nuestro texto fragmentos demasiado extensos ya contenidos en sus respectivos aportes musicológicos.

De manera indirecta, son fuentes secundarias de cierta importancia algunos documentos no consultados en forma personal por la autora, pero que están reproducidos en bibliografía anterior sobre el tema.<sup>66</sup>

El resultado de nuestra labor, podrá notarse, resulta en su conjunto profuso en citas bibliográficas y notas al pie. Si bien en parte ello se debe a la propia naturaleza del objeto en estudio –la circulación, las redes inter-personales, las mediaciones– también se motiva en un interés por guardar la mayor prolijidad en la mención de todas las fuentes de gran utilidad que han sido consultadas para la contextualización

---

<sup>65</sup> Indagué en estos aspectos al participar como panelista en una mesa redonda titulada *La entrevista en la investigación musicológica. Aproximaciones*, que organizó la AAM en 2003. El intercambio generado con colegas y público resultó sumamente enriquecedor.

<sup>66</sup> El caso de la declaración jurada docente de Guastavino, al ingresar como profesor al Conservatorio Nacional. No aporta solamente el año verdadero de nacimiento, motivo único por el cual la reproduce Fuenzalida en su artículo. También aporta otros datos puntuales, familiares y personales.

de cada tema. A riesgo de que pueda juzgarse que el peso de la información extraída de otros autores resulta algo excesivo, se asumió la opción metodológica de mencionar muy estrictamente el origen de toda la información tomada de otros, en el afán de que futuros interesados puedan continuar abordando la red de posibles temáticas que se derivan de este trabajo. Con frecuencia, dichas temáticas desbordan el campo musical y llevan a conexiones de sumo interés con otros campos. Nuestro trabajo debió ser muy cauto en poner algunos límites a esta realidad, equilibrando lo más posible el empleo de aportes ajenos al intento personal de brindar una interpretación propia de los fenómenos estudiados.

### **1.3.1.- Entrevistas y encuentros con Guastavino: un poco de historia<sup>67</sup>**

Es sabido que la metodología de la historia oral propone a la entrevista como una herramienta válida para la indagación de objetos de estudio cercanos en el tiempo, a instancias de recuperar los testimonios de los sujetos que protagonizaron un hecho histórico. Desde este punto de vista, el hecho de haber tratado al personaje central de mi investigación constituye una cuestión primordial. Establecer situaciones de diálogo, preguntas y observaciones con Carlos Guastavino entre los años 1988 a 1996, es ya una etapa cronológicamente cerrada de mi tarea. Sin embargo, puede decirse que aquellas conversaciones siguen generando consecuencias y derivaciones hasta la actualidad.

Realizadas durante los inicios de mi desempeño profesional en el área de la musicología histórica, las entrevistas a Guastavino surgieron a partir de la propuesta de emprender un catálogo sobre su obra, trabajo que como se ha dicho fue encomendado por la Dra. Carmen García Muñoz para el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, de la UCA, hacia fines de la década de 1980.

En relación a algunas prevenciones iniciales sobre posibles dificultades en la construcción del *rapport*, debe señalarse que el comentario recibido acerca de la

---

<sup>67</sup> Agradezco los aportes metodológicos sobre realización de entrevistas cualitativas que desinteresadamente me proveyó Elisabeth Roig.

personalidad del compositor fue de cierta reserva. Era conocido como persona ermitaña, poco sociable, difícil de acceder, con algunas excentricidades. Al contestar llamadas telefónicas, la mayor parte de las veces el interés de quien buscaba conocerle debía colmarse con tan sólo esa breve conversación y resultaba corriente no poder acceder a una segunda instancia de acercamiento.<sup>68</sup>

El primer encuentro sucedió rápidamente: mi llamado, su respuesta y un día y hora concretos con el objeto de sólo “pasar” por su pequeño departamento ubicado en el barrio de Belgrano. Allí estuve, a la hora señalada (mi puntualidad - después lo supe- fue muy importante) para entregar el recado. Sin embargo, la visita se prolongó y aquel primer encuentro-conversación, sin grabador, duró cerca de tres horas.

Al salir de allí, mi ejercicio intelectual estuvo concentrado en recordar todo lo más posible. Hasta tanto pudiera dar forma por escrito a unas pequeñas notas que había recogido, hice un ejercicio agudísimo y forzado de memoria reciente. Intentaba mantener fresco en mi mente lo que consideraba más relevante: los datos puntuales de la conversación.

El aspecto emocional de ese primer encuentro había sido fuerte, agudo, para mí. Inexperta por completo en técnicas de la historia oral, consideré en aquel momento poco profesional el reparar en algunos detalles de nuestra conversación, como por ejemplo el *encuadre* en que habíamos dialogado (cómo estaban dispuestos los muebles, libros y objetos del diminuto mono-ambiente en que vivía, por caso).<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> García Muñoz estuvo acertada al proporcionarme un ejemplar del último número de la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, más una breve esquela suya de presentación. Aconsejó que intentara entregarle en mano esa revista y explicarle sintéticamente cómo estábamos catalogando, de qué se trataba la publicación, el Instituto y la Facultad de Música de la UCA. De esa manera, quizá, conseguiría entablar una conversación en persona con él.

<sup>69</sup> Habitualmente se entiende por “encuadre” el marco físico y temporal dentro del cual se recorta la entrevista, el cual puede condicionar favorable o desfavorablemente su realización (Elisabeth Roig (coord.), *La entrevista en la investigación musicológica. Aproximaciones*, Buenos Aires, mimeo, 2006, p. 10). En este caso, el encuadre era su mismo *habitat*: un departamento minúsculo situado en el último piso, en la calle 3 de Febrero a metros de Federico Lacroze, en el barrio de Belgrano. Todo austero, con sólo lo necesario para vivir y componer música: el piano, tres bancos sólidos de madera, una mesa cuadrada muy pequeña, estanterías con libros, frascos con elementos químicos (Guastavino cursó estudios de Ingeniería Química hasta tercer año en la Universidad Nacional del Litoral), un metrónomo y un cómodo sillón individual donde leía.

Tampoco pude tomar nota de todas sus acotaciones, puesto que había nombrado a muchas personas, acontecimientos o situaciones que yo desconocía entonces. Su aspecto físico, sus gestos, su lenguaje no verbal, a pesar de haber causado fuerte impacto en mi persona, fueron elementos a los que resté total importancia en esa primera etapa.

Le comenté en qué consistía realizar un catálogo y qué fines se perseguía con ello. Le dije que haría un primer listado de obras y fechas, ordenando por género las composiciones y que trataría de ir organizando su música para luego mostrarle los borradores, y con él, revisar, corregir y precisar los detalles requeridos.

Muy a gusto con tener que brindar los datos concretos no se manifestó. Eso requería tiempo y una suerte de re-exploración de sus papeles, tarea que no estaba dispuesto a emprender. No contaba con un archivo ordenado porque en cierta forma (ahora comprendo) en aquel momento pasaba por un periodo de cierta baja autoestima, en el cual restaba importancia a su producción musical.<sup>70</sup>

Sin embargo, la actitud y buena predisposición para un segundo encuentro se habían logrado. Estimo que esto sucedió así, porque yo insistí levemente en que me interesaban los aspectos de su actividad profesional y no los aspectos personales o relacionados con su vida privada. Supongo que también colaboró en algo mi actitud (que no puedo explicar con otro fundamento que como una “pura intuición”) y trato franco, llano, empleando un lenguaje coloquial, corriente, común, sin afectación, no académico.<sup>71</sup> Quizá influyera positivamente, además, mi actitud paciente, de “niña” con acento provinciano,<sup>72</sup> ciertamente ingenua, por lo cual no dudó en agradecer de antemano “...el trabajo en que me iba a poner...”

Con la mayor velocidad que me permitían los medios técnicos a mi alcance por entonces fui procesando los datos en diferentes listas: por alfabeto, por género, por

---

<sup>70</sup> Guardaba programas de conciertos al azar, dentro de los libros que tenía en diferentes estantes de su biblioteca.

<sup>71</sup> Por sus características personales, de extrema austeridad y sencillez, Guastavino agradecía ser tratado como una persona “del común”, lo cual fui comprendiendo a medida que lo fui conociendo.

<sup>72</sup> Nací en Villa Mercedes (San Luis) a fines de 1962.

co-autores en el caso de las canciones, como para tomar dimensión de la extensión de su obra. La unificación de los datos resultaba en un entrecruzamiento inmenso de fechas de composición y edición y (en el mejor de los casos) de estrenos y/o ejecuciones. Nombres reales e imaginarios, títulos muy similares, transcripciones que se confundían con obras originales, todo ello iba conformando el *corpus* y el catálogo progresivamente lucía cada vez más completo.

Ya había observado que resultaba exitoso para acceder a su casa, el hecho de “tener algo que entregarle”. Apelé nuevamente al teléfono, con todas esas hojas precarias pero prolijamente escritas a máquina y encarpetadas, y le dije que quería mostrarle un primer borrador. Así, combinamos, transcurridos casi dos meses, una segunda visita.

Su ingenuidad y sencillez eran sorprendentes. Se sentó junto a mí y, con mirada nada fingida y de gran asombro, fue re-descubriendo en las hojas apaisadas, el listado de sus músicas, títulos, suites, ciclos de canciones y otras composiciones. Sobre cada obra recordaba algo y me decía en el momento datos, intérpretes, grabaciones, versiones, y yo, nuevamente sin grabador, anotaba en los bordes o en la parte posterior de la hoja sus indicaciones, tan rápido como podía.

Sucedió entonces un primer encargo para escribir sobre la producción artística de Guastavino.<sup>73</sup> Una persona ligada a la actividad guitarrística pretendía una entrevista para redactar un artículo para una revista. Después de la usual negativa telefónica, el compositor le dijo que se contactara conmigo, que llevaba varios meses trabajando sobre su obra, y que seguramente iba a poder escribir algo sobre él. Casi obligada por esa circunstancia, acepté escribir una nota en pocas semanas, referida a la producción para guitarra. Debí de esta manera, un poco por el apremio que me imponían los tiempos, continuar organizando los datos y materiales que iba reuniendo y así dando forma, al mismo tiempo, a una síntesis biográfica y a un catálogo.

---

<sup>73</sup> S. Mansilla, “Carlos Guastavino”, *El mundo de la Guitarra* 5, Buenos Aires, SIGA, 1988, pp. 2-4. Actualmente se encuentra reeditado en Internet en el sitio electrónico de Daniel Cabrio, uno de los editores de aquella publicación periódica. ([www.daniecabrio.com.ar](http://www.daniecabrio.com.ar))

Una mañana, el 11 de febrero de 1989, Guastavino se presentó inesperadamente en mi casa. Su estado de ánimo era muy positivo y no podía ocultar una sonrisa cercana a la de un niño feliz. Me traía como obsequio dos discos editados en Estados Unidos, por la Organización de los Estados Americanos (OEA) y el Consejo Interamericano de Música (CIDEM). Estas entidades habían organizado un concierto-homenaje, formalizándole desde luego, una invitación para que estuviera presente. Como era costumbre, se había excusado argumentando el cansancio que le produciría el viaje y no había asistido. El homenaje se realizó de todas maneras, en el *Kennedy Center for the Performing Arts* de Washington, registrándose las interpretaciones musicales que después dieron forma a esos discos.<sup>74</sup> En la tapa había escrito una dedicatoria cariñosa y agradecida y, ante mi invitación a ingresar a mi domicilio para conocer a mi madre, me los entregó apuradamente, emocionado, manifestando que apreciaba mucho mi trabajo y molestias.

Sólo en la tercera ocasión que asistí a la casa de Guastavino, llevé por primera vez un grabador y concreté una primera entrevista guiada. Había surgido ya, claramente, un aprecio de él hacia mi tarea, que desde luego, yo valoraba mucho. Mantuvimos entonces, una primera conversación formal, preparada.<sup>75</sup> El músico se manifestó cordial y respondió con claridad a un extenso interrogatorio, bastante esquemático.

No obstante ello, en otra circunstancia y otro encuadre, su reacción fue muy diferente. Un pianista-concertista logró por mi intermedio acceder a un encuentro con Guastavino para recibir indicaciones interpretativas sobre una obra suya.<sup>76</sup> El

---

<sup>74</sup> Participaron en ese homenaje Eduardo Falú, el coro *The Washington Singers*, el pianista Horacio Kufert y la soprano Mónica Philibert acompañada al piano por Michael Cordovana (*Homage to the Argentine Composer Carlos Guastavino*. Stereo OAS-033. 1988. 2 LP).

<sup>75</sup> Asistió también una tercera persona, la pianista argentina Denise Richart, por entonces aventajada estudiante del Conservatorio Nacional de Música. Ella quería conocerlo por el interés en su producción para teclado. Pidió acompañarme y preparó por su cuenta, algunas preguntas generales, clásicas, de índole biográfica, referidas a la infancia, juventud, estudios, carrera pianística, viajes (entre otros temas), que grabamos ambas.

<sup>76</sup> Se trata de Fernando Altube, compositor y pianista salteño radicado actualmente en Portugal. En esos años, interpretaba la ardua *Sonata en do sostenido menor* y como muchos, ansiaba poder

encuentro fue pactado en otro sitio y el músico accedió de buen grado a trasladarse para escuchar apropiadamente al pianista y brindarle su consejo. Pero el lugar acordado era el de un ambiente familiar en el que se había preparado, ni más ni menos, una “recepción” social.<sup>77</sup> Para nuestra sorpresa, Guastavino se limitó a una conversación meramente técnica. La tarde incluyó escuchar, opinar, indicar y repasar algunas cuestiones sobre la interpretación pianística. Luego, discretamente, prefirió retirarse, casi monosilábico, no dando lugar a nada más. Aparecía una vez más esa inevitable timidez que le afloraba en presencia de más de dos o tres personas, esto es, en situaciones verdaderamente sociales.

Desde el punto de vista metodológico, resulta sumamente arduo discernir en este caso el valor de la información obtenida a través de entrevistas grabadas y el valor de aquella obtenida simplemente a través de la conversación. Sin duda, la relación cercana con el compositor que se fue generando, casi al nivel de una amistad profesional, resultó crucial a la hora de intentar conseguir más entrevistas y tiempo con él.<sup>78</sup> Pero no hubo de mi parte una relación fingida o “dirigida” por causas metodológicas, conscientes. Sencillamente, sucedió así y ello contribuyó (ahora lo analizo) a sostener la estabilidad del vínculo ya generado y a comprender algunos rasgos inherentes a su particular personalidad.<sup>79</sup>

---

recibir consejos del mismo compositor. Puesto que su piano estaba muy deteriorado, acordamos un encuentro en otro lugar del barrio de Belgrano, en casa de unos conocidos de Altube que contaban con un excelente Stainway de cola.

<sup>77</sup> Pensando que luego de esa *masterclass* de piano, semipública, podría obsequiarnos a todos con un té, la dueña de casa había acondicionado todo el ambiente como para un agasajo social.

<sup>78</sup> Otra persona incorporada en algunas oportunidades a esas conversaciones con Guastavino, a partir de 1990, fue mi esposo, Ricardo Jeckel. Siendo músico y guitarrista, casi no hablaban entre ellos de temas musicales. Para Guastavino, Ricardo era un amigo con quien compartía charlas sobre cualquier tema “técnico” (quizá por su común afición a la física, los aparatos, las máquinas). El compositor disfrutaba, en su necesidad de sentirse tratado “como uno más”, de aquellas conversaciones sobre temas insignificantes, referidas a los raros aparatos que había en su departamento, cómo y porqué los había construido, en qué situaciones se accionaban... y toda una suerte de excentricidades tecnológicas. Yo asentía sonriente, pero eso sí, nunca llegué a comprender la jerga en que bromeaban y se divertían. Refiero estas derivaciones y comentarios extra-musicales en el afán de dar cuenta en forma cabal de la personalidad del compositor.

<sup>79</sup> Quizá él se recreara también con rasgos de mi personalidad, lo cual nunca me lo hizo saber. La relación era amistosa pero de sumo respeto. La distancia generacional era muy marcada en el trato. Desde mi matrimonio en 1990, comenzó a llamarme “Doña Silvina”.



No fueron muchas las entrevistas de profundización que pude realizar a Guastavino. Una vez publicado el catálogo en 1989, le requerí algunas veces conversar en ese formato, ahora sí grabador mediante y con un temario elástico, pero pensado *a priori*. El objetivo entonces fue el de ajustar y profundizar temas y datos, enfocar algunos aspectos de su actividad como pianista-concertista y conseguir una conexión de su música en relación con diferentes poetas e intérpretes, entre otros aspectos. Guastavino accedió buenamente y por momentos no reparó en derivar en otros temas, a lo cual yo asentí con elasticidad. Transcriptas rápidamente, entre 1992 y 1993, en vistas a mejorar la data para la entrada léxica del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, esas entrevistas quedaron sin utilidad, por varios años, en mi archivo personal. Los resultados, hasta entonces, correspondieron todos a lecturas e interpretaciones de índole meramente fáctico.<sup>80</sup>

Para finalizar, un tópico imprescindible de destacar ahora en relación a las limitaciones y riesgos que conlleva el uso apurado, irreflexivo y no contrastado con otras fuentes, de algunas entrevistas de la década de 1990, es el de la enfermedad de Guastavino. En mi opinión, a partir de 1992 aproximadamente, se puede acudir cada vez menos a las entrevistas realizadas a este músico como fuente de información “primaria”.<sup>81</sup> Por esos tiempos, cuando ya contaba con alrededor de ochenta años de edad, ocurrieron diferentes circunstancias en su salud que fueron alterando su personalidad, minando su memoria y su estado general y provocándole

---

<sup>80</sup> Aprovecho aquí para aclarar que por motivos de edición, en el *DMEH* aparecen indiferenciadas y por orden alfabético las firmas de quienes escribimos la voz Guastavino (Melanie Plesch, Bernardo Illari y yo). Originalmente habíamos firmado cada colaborador la parte que nos correspondía y en grupo de dos o tres, las que habían resultado de un intercambio de opiniones e ideas. Aunque el resultado final es notablemente interesante (en mi opinión es el trabajo más completo y exhaustivo publicado hasta el momento sobre el compositor), siento el deber moral de aclarar que me corresponden completas sólo las secciones “Biografía” y “Obras” (catálogo), además de algunas pocas ideas reflejadas en las secciones “El nacionalismo” y “La música para piano”.

<sup>81</sup> Es notable cómo a partir de fines de 1992, comienzos de 1993, la creciente sensibilidad del músico estallaba ante dos situaciones casi típicas: al recordar a sus padres y al escuchar su propia música. Cualquiera de estas dos circunstancias lo llevaban desde entonces, invariablemente a las lágrimas.

un progresivo deterioro físico y mental.<sup>82</sup> Varias personas lo entrevistaron en esa última etapa e incluso grabaron esos diálogos en video.<sup>83</sup> Gestos exacerbados, un permanente tartamudeo, un estado de ansiedad muy evidente, algunas reacciones casi cercanas a la ira y cierto tono algo vanidoso, no se corresponden, a juicio de quien escribe, con el Guastavino lúcido y apocado que otras personas cercanas - como las pianistas Elsa Puppulo y Nelly Porter, el director de coros Carlos Vilo, el guitarrista Vicente Elías y yo misma- habíamos conocido con anterioridad.

#### 1.4.- Justificación y estructura del trabajo

Para proveer argumentos a nuestra tesis, resulta imposible un estudio, seguimiento y comprobaciones referidos a cada una de las numerosas composiciones que Guastavino produjo a lo largo de su vida con diferentes finalidades y bajo motivaciones de diversa índole. La organización de este estudio por tanto, no puede ser exhaustiva hasta ese punto, debiendo ineludiblemente recurrir al enfoque de sólo una porción de toda la infinita multiplicidad de conexiones posibles entre los aspectos considerados.

Se acuerda con Carl Dahlhaus en que “la historia no es el pasado como tal [...] sino lo que pesca la red del historiador...”, metáfora tranquilizadora que recuerda que el hecho histórico es una construcción “necesariamente selectiva”, dado que “la cantidad de datos y posibles relaciones históricas es infinita”.<sup>84</sup>

Se asume por consiguiente que lo que se proveerá es el estudio de una parte significativa del *corpus*, pero que se relaciona solamente con los procesos de

---

<sup>82</sup> Relacionada con una enfermedad respiratoria que lo afectó temporariamente, es muy probable que actuara en paralelo y de manera silenciosa pero progresiva, la enfermedad de Alzheimer, según nos han informado fuentes familiares.

<sup>83</sup> Un video que circuló bastante fue el de una entrevista realizada por el guitarrista Víctor Villadangos. Realizado en forma casera, en los meses posteriores a la muerte de Guastavino fue difundido en radios e incluso en televisión por cable (en Canal A, por el periodista Víctor Hugo Morales). También fue citado –con excesiva atención a la “voz del compositor”– por el musicólogo norteamericano Jonathan Kulp en su tesis doctoral ya referida (pp. 64-65).

<sup>84</sup> Carl Dahlhaus, *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona, Gedisa, 1997, p. 53. (trad. Nélica Machain. Original [1977] en alemán *Grundlagen der Musikgeschichte*).

recepción, circulación y mediaciones ocurridos en Argentina (y en un alto porcentaje centrados en la ciudad de Buenos Aires).

Como se ha dicho en el planteo del estado de la cuestión, la música de Guastavino desde el punto de vista de lo que pueden “decirnos” las partituras no ofrece mayor resistencia. Como textos aislados, autónomos, algunos papeles musicales de Guastavino han sido ya estudiados por otros investigadores. Esos análisis tienen su utilidad para quienes se interesan en abordar, memorizar e interpretar vocal o instrumentalmente esa música, o para quienes dilucidan puntualmente aspectos técnicos, comparativos, didácticos o intrínsecos a su lenguaje. Pero ello resulta incompleto. Aislado, exclusivo, resulta vacío si lo que queremos es colaborar con un capítulo de nuestra historia socio-cultural de la música. Conduce solamente a “entronizar” a Guastavino, sumándolo a nuestra “galería” de “próceres” musicales de La Historia (en singular y mayúsculas) musical argentina.<sup>85</sup>

De lo que aquí se trata es de dar cuenta de la dinámica y movilidad, de los permanentes cambios, de las recreaciones, procesos de reciclado y hasta tergiversaciones que más allá de la voluntad de su autor, ocurrieron, dando lugar a procesos de “folklorización” en algunos casos, de identificación de intérprete con autor en otros, de re-inversiones en otros más.

La tesis se organiza en cuatro capítulos, que a su vez comprenden diferentes secciones. Precedidos por esta introducción y seguidos por las conclusiones, se suman dos apéndices: un catálogo completo y exhaustivo de la producción guastaviniana y una línea temporal o secuencia cronológica básica que describe lo más sobresaliente de su trayectoria.

---

<sup>85</sup> Seguimos en esto las teorizaciones de Lidia Goehr, en su ensayo sobre filosofía de la música *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. (Oxford, Clarendon Press, 1992).



**Capítulo 2:**

**La cultura española y Guastavino: recepción,  
inclusiones, alusiones, mediaciones**

Este segundo capítulo tiene como eje central distintos elementos procedentes de la cultura española que de una u otra manera se han dado cita en la producción de Guastavino. Comenzando por la descripción del contexto en el cual se movió a principios de los años 40 en Buenos Aires, se estudia luego la recepción de la poesía española del siglo XX en su producción vocal,<sup>86</sup> que abarca poesías del escritor gallego Lorenzo Varela y considerable producción de representantes de la Generación del 27 como Rafael Alberti, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre.<sup>87</sup> Se intenta luego echar luz sobre algunas correspondencias a nivel del lenguaje musical empleado en el corto periodo en que se relacionó con Manuel de Falla (1876-1946), rastreando allí procesos de recepción de compositor a compositor.<sup>88</sup> También se estudia una mediación múltiple, como es el caso de la canción *La rosa y el sauce*.

Para todo ello, resulta relevante considerar la nutrida comunidad española de intelectuales, artistas y ciudadanos comunes huidos de la Guerra Civil que se radicó en Argentina y la forma más o menos rápida en que se integraron al campo local. Si bien es cierto que en materia inmigratoria el gobierno nacional de fines de la década de 1930 había adoptado políticas que intentaban coartar, restringir, la entrada de españoles que huían del franquismo, no es menos cierto que también la comunidad

---

<sup>86</sup> Nos limitamos al análisis de esta producción literaria. Guastavino igualmente estuvo interesado por poesía española de otras épocas, como puede verse en sus canciones sobre el conocido poema anónimo *El prisionero* –“Por mayo era, por mayo...”- y *El labrador y el pobre*, tomado del romancero. También musicalizó *El amante y la muerte*, anónimo del siglo XVI, *La palomita*, *Cantilena* y *Dones sencillos* -tres poemas de José Iglesias de la Casa, el poeta del siglo XVIII-, además de *Cuatro sonetos* de Francisco de Quevedo y Villegas, uno de los máximos representantes del Siglo de Oro español.

<sup>87</sup> 1927, el año del tercer centenario de la muerte de Góngora, parece haber sido el que reunió a un grupo de poetas españoles en Sevilla, en ocasión de un homenaje a ese escritor. Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Vicente Alexandre, Luis Cernuda, Rafael Alberti y Manuel Altolaguirre integran el Grupo del 27. Aunque en un sentido general los une principalmente el cultivo especial de la metáfora, hay en algunos de estos escritores elementos del surrealismo, un movimiento traído de Francia que se caracterizó por la profundización en el subconsciente humano, el espíritu de búsqueda y aventura, la exaltación de la rebelión y el amor y el afán por lo maravilloso. (Sobre el surrealismo en Cernuda, véase José María Capote Benot, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1976.)

<sup>88</sup> Como se ha dicho (Illari-Mansilla-Plesch, op. cit., p. 949), el hispanismo de algunas canciones, como *El labrador y el pobre*, parece ser clara referencia a la recepción del estilo de Falla. Ello se advierte en el terreno armónico en la presencia de acordes de novena, armonías diatónicas no funcionales, acordes por quintas y oposiciones modales.

numerosa de españoles radicados aquí desde décadas anteriores al ascenso de Franco al poder, conformaron verdaderas redes de solidaridad que actuaron como contrapartida de esas políticas.<sup>89</sup>

En el estudio de la relación artística entre Guastavino y Falla, se imbrica asimismo su amistad artística con la cantante española Concepción (Conchita) Badía y las presentaciones en público junto a ella. La correspondencia mantenida entre Guastavino y Luis Cernuda durante su exilio londinense y su acercamiento a la figura del poeta Rafael Alberti y al escritor revolucionario Lorenzo Varela, son asimismo un motivo de gran interés. Otros intérpretes españoles abordando en la segunda mitad del siglo XX las canciones de Guastavino, como se verá, dan cuenta además de un entramado de inclusiones y alusiones en la que se tejieron no pocas mediaciones, con condicionantes de diverso tipo, con variados procesos de selección y también, con sus propios mecanismos de exclusión.

## 2.1.- La recepción de la poesía española en Guastavino

En 1938, cuando Guastavino decidió trasladar su residencia a Buenos Aires, esta ciudad era el lugar de arribo de una buena parte de la intelectualidad española. Las causas son sabidas: el afloramiento esperable de graves secuelas -de toda índole- a causa de la Guerra Civil y sumado a ello, la simultaneidad del conflicto internacional que derivó en la llamada Segunda Guerra Mundial, al año siguiente.<sup>90</sup> Durante la segunda mitad de 1939, con la victoria de los falangistas, llegaría a nuestro país el contingente más nutrido de exiliados, entre otros José Ortega y Gasset y Manuel de Falla.<sup>91</sup> Unos meses después, en febrero de 1940,

---

<sup>89</sup> Sigo en esto, los estudios sobre recepción de los exiliados realizados por Dora Schwarzstein en *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina* (Barcelona, Crítica, 2001). Véase en especial el capítulo 4, pp. 102-138.

<sup>90</sup> Recuérdese que en España la crisis gubernamental se inicia desde la monarquía, pasando por la dictadura de Primo de Rivera, hasta la República, alcanzando su culminación explosiva en la guerra civil desencadenada en 1936 (Capote Benot, op. cit., pp. 34-35).

<sup>91</sup> Jorge De Persia, *Los últimos años de Manuel de Falla*, Madrid, Fondo de Cultura Económica y SGAE, 1993, p. 60.

desembarcaría exiliado el poeta Rafael Alberti, algunos de cuyos poemas deslumbrarían al músico argentino surgiendo entre otras, la canción *Se equivocó la paloma...* Las obras de Cernuda<sup>92</sup> y Altolaguirre,<sup>93</sup> que captarían su atención por esos primeros años de la década del 40 incitando con éxito a su capacidad nata para crear melodías, se editaron por aquellos años en Buenos Aires, en tanto que Lorenzo Varela arribó a esta ciudad, también como exiliado político, en 1941.

Siempre en español (a diferencia de otros compositores argentinos que musicalizaron textos en otros idiomas), Guastavino se perfiló desde sus comienzos como un músico con profunda empatía por la poesía. Si bien se estudian aquí las obras generadas por el impacto que produjo en su producción la “Generación del 27”, debe mencionarse que en aquellos primeros años de la década del 40 otro de los atractivos fuertes lo ejerció en él la producción de la poetisa chilena Gabriela Mistral.<sup>94</sup> De ella musicalizó quince poemas de niños, algunos con temáticas sociales, que lo hicieron acreedor al Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires en 1940. De escritores rioplatenses, trabajó sobre versos de Juana de Ibarbourou, entre otros, no faltando por aquellos años, algunos intentos con poesía *amateur*. Se encuentran entre ellos los elaborados sobre versos de Francisco Silva.<sup>95</sup> alguno no tan feliz en lo literario pero que resultó canción difundidísima -*Pueblito, mi pueblo*- y otro, con clara evidencia de una recepción del surrealismo español, *La rosa y el sauce*, que resultó un verdadero *hit* difundido en varios continentes por cantantes tales como Victoria de los Ángeles, Conchita Badía, Plácido Domingo, José Carreras, Alfredo Kraus y Marian Anderson, como se verá más adelante.

---

<sup>92</sup> Guastavino parece haber tenido una intuición especial para captar la musicalidad de los versos de Cernuda. No por casualidad se ha referido la escritura del poeta como poseedora de un “virtuosismo melódico” fruto de “la sutileza de un oído preparado para asumir la perfección del metro y el ritmo”. (Edgardo Dobry, “Cernuda y Las nubes”, *Sibila. Revista de arte, música y literatura* N° 15, Sevilla, abril 2004, p. 30).

<sup>93</sup> De Altolaguirre musicalizó una única obra, *La nube*.

<sup>94</sup> En especial los libros *Tala* y *Ternura*, cuyos resultados musicales se fueron dando a conocer y editando entre 1940 y 1941. Véase Mansilla, “Problemas...”, p. 264.

<sup>95</sup> Un director de teatro que esporádicamente escribía poesía. Nacido en 1915 en Martínez, provincia de Buenos Aires, había sido hijo de inmigrantes españoles instalados en esa localidad a principios del siglo XX (Kulp, *Carlos Guastavino: a Study...*, p. 171).



### 2.1.1.- Guastavino y la poesía de Luis Cernuda

Según la lectura que realiza el musicólogo Omar Corrado acerca del contexto político-social argentino de fines de los 30, la guerra civil española “suscitó una efervescencia extraordinaria” en los medios intelectuales y artísticos locales,<sup>96</sup> pudiendo interpretarse casi como una característica de la época la opción de Guastavino por la literatura de la Generación española del 27. Hubo, entre otras cosas, un crecimiento notable en el terreno de la industria editorial, que alcanzó un pico de producción hacia 1942.<sup>97</sup> De las tres editoriales relevantes de entonces - Losada, Emecé y Sudamericana- dos (las primeras) pertenecieron a españoles exiliados y se dedicaron a difundir las obras de escritores censurados en España, incidiendo ello además en una mayor circulación de textos clásicos y en el lanzamiento de múltiples colecciones y revistas.<sup>98</sup>

Aunque no debe pensarse en una instancia netamente política al considerar la actitud de Guastavino hacia todo esto -puesto que él no parece haber tenido muy claro el significado que podían asumir sus elecciones literarias ni haberse sentido totalmente integrado al círculo de los exiliados- es fácil sí imaginarlo como alguien que simpatizó con la idea y actitud generales de solidaridad y confraternidad hacia la comunidad de españoles trasplantados a Argentina. La afinidad para con ellos venía de la mano seguramente de una opción por el pacifismo y por el libre pensamiento, que no implicó necesariamente una opción comprometida con la

---

<sup>96</sup> Corrado, Omar. “Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945: una aproximación”, *Música e Investigación* 9, Buenos Aires, INM, 2001, p. 18.

<sup>97</sup> Emilia de Zuleta, *Espanoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*, Buenos Aires, ediciones Atril, 1999. En especial, véase capítulo 3: “El exilio español y el movimiento editorial argentino”, pp. 55-71.

<sup>98</sup> Dora Schwarzstein, op cit., p. XV. En su libro aparece una fotografía de la presentación de Losada, la “editorial de los exiliados”, en 1943, en la Primera Feria del Libro realizada en Buenos Aires.

causa republicana ni estuvo ocasionada por un fuerte sentido de pertenencia grupal.<sup>99</sup>

El libro *Las nubes*, de Luis Cernuda, se editó en Buenos Aires por Schapire en 1943. La elección de Guastavino recayó sobre los poemas *Jardín antiguo*, *Deseo* y *Alegría de la soledad*.<sup>100</sup> Los puso en música y los estrenó en ese mismo año integrándolos en un ciclo que llevó el mismo nombre del libro.<sup>101</sup> Todo ello sucedió sin el conocimiento del escritor, que residía entonces en Inglaterra. *Jardín antiguo*, (fig. 1) cuya dedicatoria está dirigida a Manuel de Falla, también precede a su relación con el compositor español.<sup>102</sup> La dedicatoria habría sido un gesto posterior, quizá como forma de relacionarse con él.

*Ir de nuevo al jardín cerrado  
que tras los arcos de la tapia  
entre magnolios, limoneros  
guarda el encanto de las aguas.*

*Oír de nuevo en el silencio  
vivo de trinos y de hojas  
el susurro tibio del aire  
donde las almas viejas flotan.*

*Ver otra vez el cielo hondo.  
A lo lejos la torre esbelta,  
tal flor de luz sobre las palmas:  
las cosas todas siempre bellas.*

*Sentir otra vez, como entonces,  
la espina aguda del deseo,  
mientras la juventud pasada vuelve,  
¡Sueño de un dios sin tiempo!*

Figura N° 1. Texto completo de 'Jardín antiguo', de Luis Cernuda.

<sup>99</sup> El tema de la relación de Guastavino con la política se retoma en el capítulo cuatro. Salvo por su marcado antiperonismo, el compositor no parece haber sido alguien comprometido o militante con una línea concreta de pensamiento.

<sup>100</sup> También eligió *Violetas* y *Pájaro muerto*, a las cuales agrupó con *Donde habite el olvido* (del libro homónimo, de 1934), bajo otro ciclo que denominó simplemente *Tres canciones* (1945; editado por Ricordi en 1954).

<sup>101</sup> El ciclo fue editado por Ricordi Americana, en 1944. Para detalles de estreno, ver Apéndice 2.

<sup>102</sup> *Deseo* está dedicada a Germán de Elizalde y *Alegría de la soledad*, a Carlos López Buchardo.

Los poemas contenidos en *Las nubes* habían sido escritos por Cernuda entre la primavera de 1937 y principios de 1940, en Valencia, París, Londres y Glasgow. La mayoría de ellos fueron incluidos en la segunda edición de *La realidad y el deseo*, aparecida en México en 1940. Sin embargo, es más probable que Guastavino como se ha dicho, haya conocido esas poesías en 1943, a través de la publicación argentina, que incluyó *Las nubes* dentro de la colección *Rama de oro*, dirigida por Rafael Alberti en Buenos Aires.<sup>103</sup>

El compositor intentó contactar al poeta a principios de 1944 a través del *British Council* en Inglaterra a los fines de informarle del asunto y requerir su autorización para publicar las canciones en Ricordi. Recibió dicha autorización a fines de junio y junto a ella, esta contestación desde Cambridge:

“Distinguido Señor mío: Muchas gracias por su carta tan amable, enviada por mediación del *British Council*. Siento las dificultades que parece haber tenido en hallar mi dirección. Sin duda no conoce usted a algunos amigos míos españoles residentes ahora en Buenos Aires que hubieran podido informarle de mi paradero.

Le agradezco su atención y su interés hacia mi trabajo. Siempre esperé que mis tentativas literarias pudieran hallar mejor acogida entre los jóvenes que entre las gentes de mi propia generación y las de la anterior. Desterrado ahora de mi tierra, y sin muchos deseos de volver a ella aunque me fuera posible, me complace ver cómo ahí en América, entre la gente joven, mi labor encuentra la acogida y la simpatía que ya no espero de mis propios compatriotas.

Me gustará ver esas obras cuyo envío me anuncia. Y espero que tengamos más adelante otra ocasión de comunicarnos, dadas nuestras aficiones comunes: a usted le interesa la poesía, siendo músico, y a mí, siendo poeta, me interesa la música.

Suyo afmo. Luis Cernuda”.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Dobry, op. cit., 2004, p. 31. Según comenta este autor la edición argentina habría sido considerada por Cernuda como “pirata”. En cuanto a la bibliografía con la cual trabajó Guastavino, lamentablemente no contamos ya con acceso a su biblioteca, tal como estaba organizada en su pequeño departamento del barrio de Belgrano, en Buenos Aires. Al trasladarse los últimos años de su vida a Santa Fe, la biblioteca fue poco a poco desmembrándose y pasando a posesión de diversos parientes suyos. No se ha podido por tanto saber con total exactitud las ediciones poéticas que manejó al componer obras vocales.

<sup>104</sup> Cernuda a Guastavino, desde Cambridge, 26-6-1944. (AF).

Como coinciden los biógrafos, no fue fácil para Cernuda asimilar su condición de exiliado, ni en los años que vivió en Inglaterra, ni en su último periodo, en México. Las comunicaciones estaban evidentemente lentas, demoradas, cuando no censuradas. La correspondencia se perdía o llegaba a destino muy fuera de término. Así lo expresa otra carta suya de noviembre de ese mismo año, en la que acusa recibo de las partituras de Guastavino ya impresas y vuelve a mostrar su tono de añoranza y amargura por la situación de su país:

“Hace varios días llegaron a mis manos sus páginas de música y la carta que las acompaña [...] En cuanto al otro primer envío, que usted me hizo directamente, siento decirle que debió perderse o ser detenido en el camino, pues no ha llegado a poder mío [...] Muchas gracias por su foto. Hace años que no he tenido ocasión de retratarme, y mis fotografías más antiguas quedaron en Madrid, con papeles, libros y muebles que no sé si podré recuperar algún día”.<sup>105</sup>

Con referencia al aspecto estilístico-musical de las canciones, pueden enmarcarse en las características del primer periodo señaladas por el musicólogo norteamericano Jonathan Kulp quien expresa que “muestran una fuerte influencia del impresionismo” y también “ecos de los compositores Manuel de Falla e Isaac Albéniz”. “Ambigüedad tonal, cromatismo y pasajes de extrema disonancia” conviven con el “lirismo vocal característico de Guastavino” en la producción vocal de esa primer época.<sup>106</sup>

En *Jardín antiguo*, como en otras canciones primeras, se observa una típica actitud elusiva en la presentación de la tonalidad, definida sí por la aparición del acorde de dominante. La armonía tiene un tratamiento más ágil que lo habitual, con una constante sucesión de gestos suspensivos en el acompañamiento acórdico.<sup>107</sup> La forma en que concluye (ej. 1) confiere a la obra uno de los puntos de mayor

---

<sup>105</sup> Cernuda a Guastavino, desde Londres, 7-11-1944 (AF).

<sup>106</sup> J. Kulp, “Carlos Guastavino: the Intersection of ‘Música culta’ and ‘Música popular’ in Argentine Song”, *Latin American Music Review*, Vol. 24: N° 1, Austin, University of Texas, spring/summer 2003, p. 43. Idénticas características se observan en el ciclo *Seis canciones de cuna*, basado en poemas de Gabriela Mistral (Mansilla, “Problemas historiográficos...”, p. 269).

<sup>107</sup> Kulp estudia en detalle el tratamiento tonal y armónico de *Jardín antiguo*. (*Carlos Guastavino. A study...*, p. 85).

distanciamiento del canon estilístico generalmente atribuido a la producción guastaviniana: recurre a una semicadencia a la dominante de Si bemol menor con un descenso en la melodía por los grados conjuntos de la escala menor armónica que se detiene como últimas dos notas en el intervalo de segunda aumentada característico (VII-VI descendido). El compositor ha querido así responder a la clara motivación literaria, a lo que el texto expresa de inconclusión y dramatismo.<sup>108</sup>

Ejemplo 1: *Jardín Antiguo* (Guastavino-Cernuda): C. 41-45.<sup>109</sup> Final suspensivo.  
Intervalo de segunda aumentada en la melodía. Descenso por grados conjuntos de la escala menor armónica.

Hasta donde se ha podido indagar, ambos artistas se conocieron en persona durante la posguerra europea. Fue durante la primera gira de Guastavino, en su paso por Londres a mediados de 1947, cuando Cernuda asistió a un concierto suyo ofrecido en el *Canning House*, la sede del *Hispanic and Luso-Brazilian Council*. Allí Guastavino acompañó al barítono inglés Frederick Fuller en *Donde habite el olvido*, la tercera del ciclo *Tres canciones*, de 1945.<sup>110</sup>

<sup>108</sup> Eloy Sánchez Rosillo describe a Cernuda como alguien sumido casi permanentemente en una profunda desesperación. Comenta *in extenso* su aislamiento, del cual habría salido pocas veces (Sánchez Rosillo, Eloy, *La fuerza del destino*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992).

<sup>109</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

<sup>110</sup> Relevamos esta información a partir de una nota aparecida en *El Pueblo*, el 31-7-1947, que da cuenta del concierto ocurrido en Londres ese mismo día. Recuérdese que el título y primer verso del libro *Donde habite el olvido* está sacado de la rima LXVI de Adolfo Bécquer, cuyo influjo es notable en esta obra de Cernuda, por la expresión de sus deseos de huir, de ser olvidado, de

En cuanto a *Déjame esta voz*, composición suelta y no integrante de ciclo alguno, resulta similar en su contenido a *Donde habite el olvido*. Ideas de soledad, nihilismo y tristeza confluyen en ambos poemas, siendo correcto el análisis musical que realiza Marcela González de la primera de ellas.<sup>111</sup> Aún así, no puede dejar de señalarse nuestra falta de coincidencia con la interpretación biográfica tejida en torno a la circunstancia de composición de *Déjame esta voz*. Su estudio pretende relacionar la elección de ese poema y su contenido, con una serie de conjeturas biográficas en torno a las vivencias de Guastavino ocurridas en la década de 1950. Principalmente son dos las hipótesis que arriesga Marcela González: primera, que hay una intención –aunque no explícita– por parte del músico en dejar una huella, una marca, que conecte la elección de ese poema con el inicio de un periodo de silencio<sup>112</sup> y segunda, que el contenido literario de la canción corre en forma paralela a la decisión de Guastavino de aislarse, a mediados de esa década, ante el progresivo estrechamiento de su círculo y el surgimiento de nuevas corrientes compositivas totalmente ajenas a sus intereses musicales.<sup>113</sup> Estas vinculaciones, que en principio resultarían atractivas, hacen agua al comprobar que la base fáctica primordial está incorrecta: *Déjame esta voz*, como consta en los catálogos nuestros publicados en 1989 y 1999,<sup>114</sup> fue musicalizada en 1944 contemporáneamente con los otros dos ciclos cernudianos y no en 1956, como la autora sostiene. Por tanto,

---

apartarse hasta disolverse, es decir, por su total nihilismo (Véase Capote Benot, op. cit., pp. 200-201).

<sup>111</sup> M. González, “Soledad y nostalgia...”, p. 7. Su trabajo es minucioso en la caracterización del lenguaje armónico y formal.

<sup>112</sup> No hay tal periodo de silencio: basta solamente recorrer con atención el catálogo de obras compuestas en la segunda mitad de esa década en Apéndice 2.

<sup>113</sup> El aislamiento de Guastavino ocurre desde el comienzo mismo de sus elecciones estilísticas. Téngase en cuenta que sus obras nacionalistas primeras (*Bailecito*, *Gato* y otras) se producen aproximadamente un lustro después que el sistema dodecafónico ya se ha dado a conocer en Buenos Aires (lo introduce Juan Carlos Paz en 1934, cuando compone su *Primera pieza dodecafónica*). Guastavino por tanto, debió haber estado conciente de su estilo “anacrónico” desde el comienzo mismo de su carrera compositiva.

<sup>114</sup> Ambas fuentes bibliográficas (*Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* n° 10, UCA, 1989, y entrada léxica respectiva, del *DMEH* –en colaboración con Illari y Plesch–, 1999, vol 5) son además citadas como material bibliográfico básico por la autora, en la nota 1 de su artículo.

todo el andamiaje construido en torno a la obra, aunque parezca fehaciente, es el resultado de una interpretación que ronda la ficción.

### 2.1.2.- Los *Sonetos del Ruiseñor*, de Lorenzo Varela

En la primera carta de Guastavino dirigida a Manuel de Falla, el compositor argentino habla de su trabajo, mencionándole una obra en preparación que, según los datos encontrados, Falla nunca habría llegado a conocer:

“...Pronto daré término a una obra de más importancia que, si no lo cansa, me gustará mucho someterla a su severa crítica. Son cuatro sonetos de Lorenzo Varela que estoy escribiendo para canto y pequeña orquesta y pronto tendré lista la partitura”.<sup>115</sup>

La obra aludida es *Sonetos del ruiseñor*, un ciclo integrado por cuatro números que se ejecutan sin solución de continuidad: *Dónde canta ese pájaro*, *Qué alta torre...*, *Y sonaban las fuentes* y *Ya no canta ese pájaro...*, con textos del escritor gallego Lorenzo Varela (1916-1978). Venido a Buenos Aires en 1941 inició aquí su labor de poeta, dando a conocer en 1942 estos sonetos en su libro *Torres de amor*.<sup>116</sup> Ex-integrante en Madrid de la *Alianza de intelectuales antifascistas para la Defensa de la Cultura*, Varela militó en Argentina en el Partido Comunista, escribió y editó publicaciones destinadas a los gallegos exiliados.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Carta de Guastavino a Falla, 30-4-1944. (AF). Los originales de las cartas de Guastavino a Falla fueron donados por Guastavino al Museo-Casa de Manuel de Falla de Alta Gracia, en 1996. Hemos consultado en Santa Fe fotocopias que guardó para sí.

<sup>116</sup> Los cuatro sonetos se encuentran en la sección “Sonetos de la paloma, del cuervo y del ruiseñor”, que abarcan cuatro poemas dedicados a cada ave (Lorenzo Varela, *Torres de amor*, Buenos Aires, Nova, 1942, pp. 95-97). También se encuentra en este libro, *Cita*, que Guastavino musicalizó en 1943. El poema integra otro grupo de poemas, titulado “Canciones del novio” (op. cit., p. 42). La edición incluyó ilustraciones de Luis Seoane. *Cita* fue cantada por Victoria de los Ángeles en el teatro Gran Rex, el 20-9-1954 (*La Prensa*, 21-9-1954).

<sup>117</sup> Regresó a España falleciendo en 1978. Nuevamente su partida fue forzada: un segundo exilio provocado por una dictadura, la dictadura militar argentina de 1976-1983. Entre 1942-43 editó en Buenos Aires, junto a Arturo Serrano Plaja, la revista *De mar a mar*, destinada a la colectividad gallega en la Argentina. (cfr. Silvia Dolinko, “De mar a mar: las imágenes de una publicación de exiliados españoles en Argentina”, *Actas de las VI Jornadas Estudios e Investigaciones. Artes Visuales y*

La obra, quizá una de las más disonantes de Guastavino y con un característico final no resolutivo, (ej. 2) se estrenó en versión con acompañamiento de piano solo.<sup>118</sup> Parafraseando a Omar Corrado, hay en ella, en ciertos fragmentos (sobre todo en los puramente instrumentales), un “privilegio de la línea”, un “contrapunto desnudo y disonante” y cierta presencia de *ostinati* que cumplen la función de sostener “el edificio textural”, que podrían concebirse como parte de las preferencias ligadas a la estética neoclásica, tal como se la entendía por entonces en España y Argentina.<sup>119</sup>

Flauta *siempre pp hasta el final*

Clarinete en Sib *siempre pp hasta el final* (230)

Violoncello *siempre pp hasta el final*

Soprano  
to - do muer - te sin al - ba re - ve - la - da

Piano (230)

Ejemplo N° 2: 'Ya no canta ese pájaro' (de 'Sonetos del Ruiseñor'). Guastavino-Varela. Compases finales.<sup>120</sup>

La versión con pequeña orquesta referida en la carta, hasta donde se sabe, nunca fue completada. Guastavino concretó dos versiones con conjunto instrumental, una en 1951<sup>121</sup> y otra en 1988, que están escritas para soprano y cuatro instrumentos (flauta, clarinete, violonchelo y piano), muy probablemente a partir de los

*Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del arte “Julio Payró” (FFyL, UBA), CD ROM, 2004.)

<sup>118</sup> El 19-11-1943, en el Plaza Hotel de Buenos Aires. Programa en AF.

<sup>119</sup> Omar Corrado, “Neoclasicismo y objetividad en la música argentina de los años 30.” Buenos Aires, mimeo, 2005, p. 6.

<sup>120</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

<sup>121</sup> Se estrenó el 26-5-1952 en Buenos Aires. Ver apéndice 2.



borradores de principios de los 40 aquí mencionados.<sup>122</sup> La sustitución de la pequeña orquesta por esos cuatro instrumentos que conforman un “ensamble pequeño, distintivo, de timbres heterogéneos”<sup>123</sup> recuerda al similar orgánico del *Concierto para clave* y cinco instrumentos (flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo) de Falla, quizá su obra más representativa dentro de la estética neoclásica. También la métrica y los cruces hemiólicos entre 6/8 y 3/4 del segundo soneto, *Qué alta torre...*, podrían asociarse al contexto rítmico del último movimiento del *Concierto para clave*.<sup>124</sup>

The image shows a musical score for two instruments: Flute and Violoncello (Cello). The score is in 3/4 time and marked 'Andante' with a tempo of 96. The key signature has two flats. The Flute part starts with a rest, then enters with a melodic line marked 'p' (piano). The Violoncello part starts with a rhythmic pattern marked 'Pizz. p' (Pizzicato piano). The score includes measures 5, 7, and 10, with some notes circled in red. The Flute part has a circled '5' and the Violoncello part has a circled '10'.

Ejemplo N° 3. 'Dónde canta ese pájaro' (de 'Sonetos del Ruisenñor'). Guastavino-Varela. C.1-12<sup>125</sup>

Tampoco puede dejar de relacionarse, tanto desde el punto de vista tímbrico y rítmico como también melódico, el solo de flauta del comienzo con el solo con que

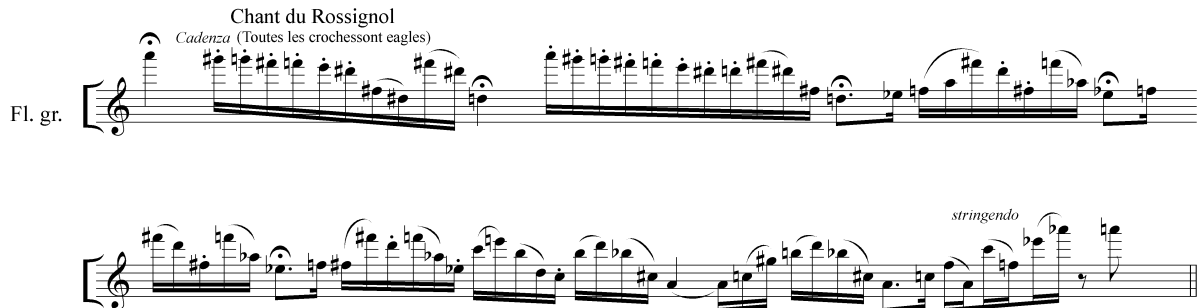
<sup>122</sup> La versión de 1988 fue re-estrenada en 1992 y grabada en 1993 por el grupo “Encuentros” (CD “Raíces Americanas”. Cosentino SRL).

<sup>123</sup> Carol Hess, *Sacred Passions. The Life and Music of Manuel de Falla*, New York, Oxford University Press, 2005, p. 174.

<sup>124</sup> Pahissa recalca el “aire de danza” y el sabor a “tonadilla dieciochesca” que posee este tercer movimiento (Jaime Pahissa, *Vida y Obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi, 1947, p. 143). El *Concierto para clave*, se estrenó en Buenos Aires en julio de 1929, con la propia Wanda Landowska, a quien está dedicado (Enzo Valenti Ferro, *Cien años de música en Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1992, p. 160).

<sup>125</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

abre la tercera parte de *Chant du Rossignol*,<sup>126</sup> el poema sinfónico de 1917 de Igor Stravinsky.<sup>127</sup> (ejs. 3 y 4).



Ejemplo N° 4. Fragmento de 'Canto de ruiseñor', poema sinfónico de Stravinsky.

Por otra parte, el tema del ruiseñor parece haber estado un poco en boga<sup>128</sup> y pudo también interesar a Guastavino a partir de otras dos obras con las que había tomado contacto un año antes de la composición de los *Sonetos...* de Lorenzo Varela. Una, *La rosa y el ruiseñor* del compositor ruso Rimsky-Korsakov, obra para canto y piano profusa en intervalos aumentados, que interpretó junto a la cantante Esther Plotkin –también rusa– en una gira que emprendieron por Chile, a principios de 1943.<sup>129</sup> La otra, *La maja y el ruiseñor* de Enrique Granados, que fue asimismo interpretada por ellos en aquella misma circunstancia,<sup>130</sup> y que debió estar en auge muy probablemente desde que Conchita Badía la introdujera en uno de los cuatro

<sup>126</sup> En ambos casos predomina un tratamiento rítmico de figuraciones rápidas, con gestos melódicos fugaces e insistentes basados en un ascenso y un descenso sobre intervalos amplios, aumentados y disminuidos y desde luego, el mismo timbre de la flauta.

<sup>127</sup> Stravinsky empleó fragmentos de su ópera *El ruiseñor*, basada en un cuento de hadas de Hans Christian Andersen, para escribir este poema sinfónico. En 1920 fue utilizado por Diaghilev para un ballet. (Robert Morgan, *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Madrid, Akal, 1999, p. 120)

<sup>128</sup> Recuérdese que en el libro *Las nubes* de Cernuda, el último poema, se titula *El ruiseñor y la piedra*.

<sup>129</sup> Plotkin era alumna de canto de Germán de Elizalde. Organizado por la Sociedad Pro-Arte, el concierto se realizó en el Palacio de la Quinta Vergara. Hay reseñas en *La Unión* y en *El Mercurio*, 3-3-1943 y 5-3-1943 (AF).

<sup>130</sup> También aparece mencionada en *La Unión* (3-3-1943, AF). Recuérdese que *La maja y el ruiseñor* pertenece a las *Goyescas* de Granados.

conciertos memorables dedicados a música española que ofreció Falla a su llegada a Argentina, en 1939, como se verá en otra de las secciones de este capítulo.<sup>131</sup>

### 2.1.3.- La mediación de Concepción Badía

Como queda visto, en el estudio de las canciones de cámara argentinas de principios de los años 40, no puede omitirse la vinculación a este medio de la mencionada cantante española Conchita Badía (1897-1975), quien estuvo radicada aquí entre 1937 y 1947.<sup>132</sup> Discípula dilecta del ya mencionado compositor español Enrique Granados, había nacido en Barcelona especializándose en el *lied*, la canción española y el oratorio, a la vez que compartía su actuación artística con la enseñanza. En Buenos Aires, dio a conocer las *Siete canciones españolas* de Falla y fue además la destinataria de muchas de las obras vocales producidas por entonces.

Sobre el ciclo *Las nubes* de Guastavino, cabe consignar que, aunque el estreno estuvo a cargo de Esther Plotkin,<sup>133</sup> fue la cantante española quien lo difundió ante la comunidad española en Argentina, en un concierto realizado el 30 de octubre de 1944, en el que, junto con Guastavino, homenajeó a Falla. Su influencia en la producción y en la circulación de una buena parte del repertorio vocal argentino de entonces no es motivo de este estudio,<sup>134</sup> pero no puede dejar de tenerse en cuenta a la hora de analizar la recepción de la producción guastaviniana. Así recordaba su experiencia artística en Argentina, veinte años después:

“Esa tierra Argentina...! [...] Coincidí con los últimos años del maestro Manuel de Falla. Eso me dio la oportunidad de afianzar más nuestra amistad [...] y me dio ocasión de poder trabajar intensamente toda su

---

<sup>131</sup> Interpretada en versión con orquesta, la obra fue dirigida por Juan José Castro en uno de aquellos conciertos realizados en el mes de noviembre en el teatro Colón.

<sup>132</sup> Emilio Casares Rodicio, “Badía de Agustí, Concepción“, *DMEH*, Madrid, SGAE, vol. 2, 1999, p. 35. A su regreso a Barcelona en 1947, se dedicó fundamentalmente a la enseñanza en el Conservatorio Municipal de esa ciudad, donde fue maestra de Montserrat Caballé.

<sup>133</sup> Junto a Guastavino, las cantó en calidad de estreno el 19-11-1943 (Plaza Hotel, de Buenos Aires). AF.

<sup>134</sup> Para mucho más detalle sobre su labor en nuestro medio, puede verse: Carlos Manso, *Conchita Badía en la Argentina*, Buenos Aires, Tres Tiempos, 1989.

obra vocal. Digo intensamente, realmente...! Muchas veces con él al piano [...], otras veces con la orquesta, dirigiendo el maestro...

El día 14 de noviembre fue el día de su muerte [...] yo no sé que admirar más en el maestro, si su talento o su gran corazón. Era un apóstol, realmente, [...] un apóstol, Manuel de Falla [...]: una modestia extraordinaria, una sencillez ejemplar...

...Yo le vi por última vez dos días antes de su muerte [...] me dijo tantas cosas que jamás olvidaré [...] Lo último que me dijo, con lágrimas en los ojos: ‘Adiós Conchita, hasta siempre! y si no, en lo eterno...!’ Y así será, si Dios quiere...

[En cuanto a] mi amistad con los músicos de Argentina [...] he tenido la gran satisfacción de dar muchas obras en primera audición y de tener muchas obras a mi dedicadas [...] Guastavino... también le estrené, yo creo, casi todas sus obras... si no la mayoría, con él al piano también...”<sup>135</sup>

No debe suponerse sin embargo, que la influencia ejercida por la cantante fue causada por numerosas presentaciones con él. En realidad, las actuaciones que se han podido documentar son apenas tres: una, la ya citada en homenaje a Falla y dos más, que tuvieron lugar en las ciudades de Rosario y Santa Fe. La primera de éstas se realizó en el teatro *El Círculo* el 1 de abril de 1944,<sup>136</sup> y la segunda, en el Museo Provincial de Bellas Artes *Rosa Galisteo de Rodríguez* el 8 de septiembre de 1945. Sobre la primera, el diario *La Capital*, de Rosario, dijo:

“[Conchita Badía es] dueña de una voz extensa, de timbre agradable, admirablemente equilibrada en todos los registros; ninguno de los géneros de la musical vocal puede escapar a sus posibilidades [...] Se consagra por entero a dar expresión a la canción que interpreta: no hay un solo detalle que escape a su análisis; huye del alarde efectista que asombra para buscar el detalle sutil que conmueve [...] Terminó el programa con una serie de canciones del joven compositor Carlos Guastavino, muy aplaudidas todas, especialmente *Paisaje*, *Piececitos* y

<sup>135</sup> Pista 9 del CD *Homenaje a Conchita Badía* (Buenos Aires, Producciones Piscitelli, 1997). El disco apareció para el centenario del nacimiento de la cantante española. Contiene versiones históricas de obras de Falla (fragmentos de los conciertos en Radio *El mundo*, 1942), breves alocuciones con las voces de Falla, Conchita Badía y Berta Singerman, y una serie de obras argentinas interpretadas por Conchita y Carlos Manso, en un concierto realizado en Madrid (27-5-1964).

<sup>136</sup> Se trata del viejo teatro de “La Ópera”, inaugurado en 1904. Desde abril de 1943, en que fue adquirido (y salvado de la demolición) por la asociación cultural “El Círculo de la Biblioteca”, comenzó a llamarse teatro “El Círculo”.

*Cita*, que merecieron los honores de la repetición. En el piano, su autor ratificó la impresión que de él teníamos y sería superflua toda referencia acerca de la interpretación que dio a sus propias obras. Prolongadas ovaciones [...] rubricaron el éxito logrado por esta velada inicial de la temporada”.<sup>137</sup>

Sobre la segunda actuación ante público santafesino, tenemos las opiniones de *El Orden*, donde se alude claramente a la legitimación que otorgaba al novel compositor el que una cantante con un camino ya recorrido lo interpretase:

“La soprano Conchita Badía [...] tuvo ayer una actuación de jerarquía y dio a las canciones de Guastavino, con su voz cálida y su fino sentido interpretativo, el sello de distinción y de matiz [...]; la colaboración de la señora Badía es doblemente de señalar, no sólo porque vertió las obras a su cargo con gran plasticidad vocal, perfecta dicción y expresiva comunicación, sino porque quiso poner todo esto al servicio de la obra de un músico joven, como contribución personal a su éxito y mayor conocimiento en el país.”<sup>138</sup>

La influencia mayor de Conchita debió ser posterior: según Carlos Manso, en el recorrido artístico posterior a 1947, luego de su partida de Argentina, fue cuando mayor impulso adquirió la difusión del repertorio guastaviniano. Sus canciones recorrieron “el mundo en la voz de Conchita Badía, en la voz de sus alumnas, en la voz de sus colegas” y ya famosas, “no olvidaron el impulso dado por la cantante al músico que se iniciaba.”<sup>139</sup> Es importante comentar que a ella está dedicada una de las primeras canciones de la década de 1940, *Piececitos*, de Gabriela Mistral<sup>140</sup> y que además fue por sugerencia de la cantante que Guastavino agregó la vocalización final en *La rosa y el sauce*, como lo indicó expresamente en la partitura impresa.

---

<sup>137</sup> *La Capital*, 2-4-1944.

<sup>138</sup> *El Orden*, 10-9-1945.

<sup>139</sup> Manso, op. cit., p. 281.

<sup>140</sup> Procedente del libro *Ternura. Canciones de niños*, *Piececitos* está entre las canciones que Gabriela Mistral denominó “casi escolares”. El libro *Ternura* fue publicado en Madrid en 1924 por Saturnino Calleja, durante el primer viaje a Europa de la poetisa chilena. (Norberto Pinilla, *Bibliografía crítica sobre Gabriela Mistral*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1940, p. 9).

Así testimonió el compositor ante Carlos Manso, los gratos recuerdos de ella que guardaba hasta su vejez:

“Ya la había oído cantar en sus conciertos, cuando en alguna reunión del ambiente fuimos presentados [...] me invitó a su casa a pasar [mis canciones]... me recibió con tanto frenesí, con tanta calidez... que fue en aumento al cantar mis canciones a primera vista [...] Mis canciones... las hacía como un sueño... Era fantástica! una gran artista! una gran música! No había que explicarle nada, [al contrario] ella me explicaba a mí lo que yo había escrito”.<sup>141</sup>

#### 2.1.4- *La Paloma*, de Rafael Alberti

Dentro del extenso listado que compone el catálogo de canto y piano de Carlos Guastavino, *Se equivocó la paloma...* se presenta como un caso curioso en cuanto a los aspectos que hacen a su difusión. Escrita en modo menor antiguo y con un acompañamiento de bajo albertino, (ej. 5) su atmósfera hispánica, arcaica y melancólica, se ha hecho muy conocida, coincidiendo nosotros en ubicarla dentro del primer período de canciones, que abarca la década del 40 y se caracteriza por la utilización de textos de poetas españoles e hispanoamericanos, más que argentinos.<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> Manso, op. cit., p. 319.

<sup>142</sup> Illari-Mansilla-Plesch, op. cit., p. 950.

Allegretto (♩=108)

Canto

Piano

*mf*

*legato*

*dim.*

1 2 3 4

5 6 7 8 9

See-qui-vo - có la pa - lo - ma. See-qui-vo - ca - ba -

*p*

Ejemplo N° 5: 'Se equivocó la paloma' (Guastavino-Alberti). Compases 1-9.<sup>143</sup>

La obra recorrió un camino azaroso, mereciendo variados tipos de interpretación lo cual la puso en contacto con un público diverso, heterogéneo: desde el que asiste a salas de concierto hasta el que gusta de los recitales masivos de música popular. Asimismo, en las versiones grabadas encontramos un amplio abanico de variantes: aquellas “clásicas” y fieles a la partitura original,<sup>144</sup> en convivencia con otras que pueden llamarse “arregladas”, donde se conserva lo esencial de la melodía original pero se recrea más o menos libremente el acompañamiento.<sup>145</sup>

<sup>143</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

<sup>144</sup> Están entre esas versiones clásicas las de Teresa Berganza, Conchita Badía, Juan Carlos Taborda, Alicia Nafé, Ana María González, Monserrat Caballé y José Cura, entre otros.

<sup>145</sup> Entre estas figuran las versiones de los españoles Joan Manuel Serrat, Ana Belén, Paco Ibáñez y Nuria Espert y las de Eduardo Falú y Mercedes Sosa, en Argentina.

Traducida a otros idiomas,<sup>146</sup> realizó además Guastavino cuatro transcripciones de la misma canción, sobre las cuales nos extendemos en el capítulo correspondiente.

En esta sección, partiendo de un análisis del texto, se siguen cronológicamente los momentos culminantes en la divulgación de *Se equivocó la paloma...* y se analizan cuáles han sido los factores que pudieron ir determinando unos caminos sinuosos de circulación artística. Se intenta demostrar además, en forma indirecta, la inconsistencia de alguna publicación que hasta no hace mucho, insistía en valorizar en la producción de Guastavino sólo el repertorio “culto”.<sup>147</sup>

La consideración de algunos aspectos relacionados con el poema musicalizado es imprescindible ya que fue notoria su vinculación con los ámbitos de circulación. La poesía, (fig. 2) que Rafael Alberti comenzó a escribir durante su exilio parisino y concluyó en Buenos Aires, dice:

*Se equivocó la paloma  
se equivocaba...*

*Por ir al norte, fue al sur  
creyó que el trigo era agua.  
se equivocaba...*

*Creyó que el mar era el cielo  
que la noche, la mañana  
se equivocaba...*

*Que las estrellas, rocío  
que la calor, la nevada  
se equivocaba...*

*Que tu falda era tu blusa,  
que tu corazón su casa,  
se equivocaba..*

---

<sup>146</sup> En la gira por la Unión Soviética y la República Popular China (1956) Guastavino difundió esta canción en Shanghai, Pekín y otras ciudades en idioma mandarín. También se la ha traducido al alemán, difundida por la cantante popular, Milva. (Esto lo cita Alberti en su ensayo autobiográfico *La arboleda perdida II* (Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 104).

<sup>147</sup> Hacia fines de los 90 hubo una fuente bibliográfica que consideró a las piezas de raíz popular de Guastavino como “... incursiones *involuntarias* en el campo de la proyección folklórica...” (el énfasis es mío), cual si merecieran ser “perdonadas” por haber circulado o haber pretendido llegar a canales de distribución distintos a los de la música “académica” (véase Fuenzalida, op. cit., p. 35).



(Ella se durmió en la orilla...  
Tú, en la cumbre de una rama.)

Figura N° 2. 'Se equivocó la paloma...', texto completo. Rafael Alberti.

Guastavino conoció este poema en 1941, al poco tiempo de la llegada de Alberti a nuestro país. Como es sabido, el poeta andaluz tuvo que exiliarse primero en Francia, en 1939, debido a su militancia política en el frente republicano. En París, “en medio del más triste y acolchado silencio”,<sup>148</sup> comenzó a escribir ese libro de poemas viéndose obligado a alejarse también de Europa en septiembre de ese año, al estallar la Segunda Guerra Mundial. Arribó al puerto de Buenos Aires a bordo del “Mendoza” en febrero de 1940, siendo recibido y apoyado cálidamente por un grupo de intelectuales amigos y por jóvenes estudiantes de letras.<sup>149</sup>

Gonzalo Losada se ofreció enseguida como su editor y le publicó *Entre el clavel y la espada*, dedicado a Pablo Neruda, que apareció en mayo de 1941.<sup>150</sup> *Se equivocó la paloma...* constituye el N° 8 de los dieciocho poemas que integran la segunda parte del libro, titulada *Metamorfosis del clavel*.<sup>151</sup>

Alberti ha sido considerado como uno de los arquetipos del exilio. Solita Salinas de Marichal dice que los motivos del destierro son en Alberti tan variados, tan repetitivos, que se puede decir que es “esencialmente el poeta del destierro”.<sup>152</sup> El

<sup>148</sup> Índice autobiográfico. Rafael Alberti, *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada. 1961, pp. 11-18.

<sup>149</sup> *Ibid.* En ese índice autobiográfico, menciona una lista de personas de Argentina que le brindaron amparo a su llegada.

<sup>150</sup> Al parecer, Alberti y su esposa venían con destino a Chile. Pero al arribar al puerto de Buenos Aires, Losada les dijo: “¿Y para qué ir a Chile si estoy yo en Buenos Aires? ¿no soy el que va a editar vuestros libros?” (palabras de María Teresa de León. Citadas en Dora Schwarzstein, op. cit., p. 100)

<sup>151</sup> En *La arboleda perdida*, el poeta comenta que *La paloma* fue el primer poema escrito en París luego de su salida obligada de España (Alberti, *La arboleda...*; 99.) Cuando trabajó como locutor de Paris-Mondiale, en las largas noches en que esperaba ser llamado para la lectura del noticiario, comenzó a escribir algunos de los poemas que luego editaría en Argentina bajo el título *Entre el clavel y la espada*. En ese periodo del primer exilio parisino vivió en la casa de Pablo Neruda. El trabajo de locutor le fue gestionado por Pablo Picasso.

<sup>152</sup> Citado en el prólogo de *Poemas del destierro y de la espera*. Según la estudiosa, el desterrado no sabe si anda entre los vivos o los muertos y es que ambas cosas son verdad. Lo describe como un doloroso desdoblamiento, producido en función de la adaptación a los lugares donde le toca vivir, a lo cual se suma la constante espera del regreso. (Rafael Alberti, *Poemas del destierro y de la espera*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p. 8)

título *Entre el clavel y la espada* se explica en estas palabras propias de Alberti: “...de un lado, un seco olor a sangre pisoteada; de otro, un aroma a jardines, a amanecer diario, a vida fresca, fuerte, inexpugnable.”<sup>153</sup> Con la ambigüedad y dialéctica de los símbolos, el clavel será América; y la espada será la España dolorida y su recuerdo inmediato.

Douglas Crowder en su tesis de 1992 considera al analizar la canción, que el poema es un fragmento autobiográfico, identificando la mezcla de sentimientos contrarios que está expresada, con los momentos en que el autor creyó no encontrar su camino.<sup>154</sup> El poema sería una metáfora de la confusión y nostalgia de Alberti ante una España que ya no era la que reconocía como propia. La descripción de un paisaje, típica de su estilo, y la presencia del mar, símbolo característico de su poesía, acuden a recurrentes antítesis para dar cuenta de esa desorientación del desterrado. A Guastavino le atrajeron la musicalidad de esos versos y la brevedad y concisión con las cuales Alberti logra sintetizar sus ideas, imaginando la melodía casi en una forma casi inmediata.<sup>155</sup>

En el Teatro del Pueblo la dio a conocer el 13 de octubre de 1941 con el título de *Canción*,<sup>156</sup> según se lo ha podido comprobar por la concordancia del programa del concierto con la portada del manuscrito original que conserva la editorial Ricordi y por el estudio de las críticas periodísticas.<sup>157</sup> (fig. 3)

---

<sup>153</sup> *Ibid*, p. 11.

<sup>154</sup> Crowder, op. cit., p.13.

<sup>155</sup> Musicaliza en esos años siete poemas más de Alberti. Los toma de los libros *Marinero en tierra* - de 1924, el primer libro de poemas de Alberti, que le valió el Premio Nacional de Literatura en 1925, en España- y *El alba del albelí* -de 1925- (cfr. Apéndice 2). Sobre la tendencia de Guastavino hacia la poesía, véanse sus propios dichos en una entrevista publicada en la revista *El hogar* (año XLIX, n° 2262, 20-3-1951).

<sup>156</sup> La cantante fue Antonieta Silveyra de Lenhardson a quien el autor acompañó además en otras de sus canciones premiadas por la Municipalidad de Buenos Aires en 1940.

<sup>157</sup> En esa portada se lee claramente tachado el título *Canción* y su reemplazo por el otro, con la letra manuscrita del autor. También figura, al final, la fecha de conclusión de la obra: 1-9-1941.

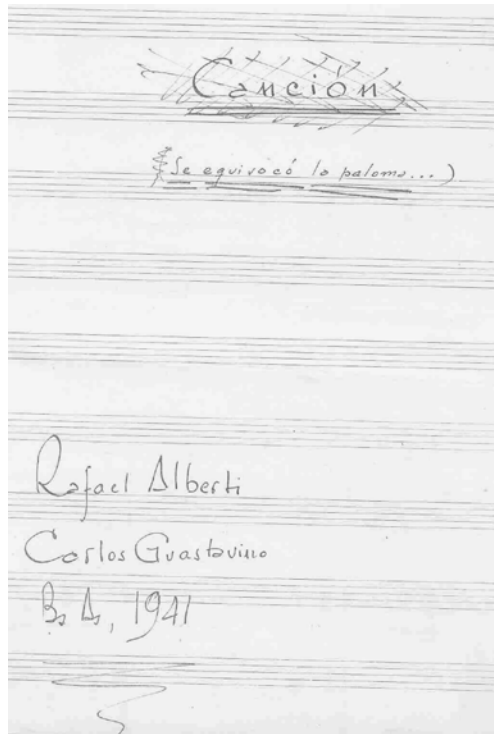


Figura N° 3: Portada del manuscrito original de 'Se equivocó la Paloma'.<sup>158</sup>

Apenas estrenada, le siguieron otras interpretaciones, unos días después, en el mismo teatro, a cargo de María de Pini de Chrestia, otra intérprete sobria y comprensiva de la intención guastaviniana. A ella le fue dedicada, por lo que la siguió cantando ese año y el siguiente, siendo en todas las ocasiones acompañados favorablemente por la crítica.<sup>159</sup>

El año 1942 encuentra a todos estos artistas compartiendo el escenario en el Teatro Nacional de Comedia: Alberti recita poemas suyos y de Federico García Lorca; Guastavino y la mencionada cantante interpretan una serie de canciones de

<sup>158</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

<sup>159</sup> *La Prensa*, 14-10-41, dice: "...son canciones frescas, graciosas, ingenuas [...] acreditan sensibilidad dúctil y comunicativa..." El 24-10-41 se explaya sobre la cantante: "...María de Pini de Chrestia fue la intérprete sobria pero expresiva, de articulación llena de intención y de voz que se adapta con tacto sumo a los menores matices del texto [...] la canción de Alberti posee un sabor grato y castizo." La revista *La Mujer*, en la columna escrita por Elsa Calcagno, dice en diciembre de 1941: "... Reúne Carlos Guastavino tres primordiales condiciones 1º: facilidad innata, 2º: vasta cultura y sólida técnica, 3º: temperamento sensible, comunicativo y de bella expresión." En *El Mundo*, 25-10-41, se escribe sobre el autor: "tiene el arte de crear composiciones de cámara singularmente armoniosas y atractivas."

él.<sup>160</sup> *Se equivocó la paloma* llega también ese año a algunas ciudades del interior del país gracias a las exitosas giras que emprenden juntos hacia Bahía Blanca y Tucumán<sup>161</sup> y a la ejecución en Rosario, a cargo de otros intérpretes.<sup>162</sup>

En 1943 las canciones de Guastavino comienzan a trascender los límites de nuestro territorio. En febrero se ejecutan en Uruguay. En marzo, el compositor-pianista viaja por Mendoza y Chile, dando a conocer sobre todo su repertorio de canciones de cámara y de teclado. *La paloma* siguió siendo -en todos esos viajes y en otros, posteriores- una de las páginas más favorecidas por el público adquiriendo así su legitimación en el repertorio de la música vocal de cámara, al consagrarse en la voz de renombrados cantantes.

Artistas de diversas latitudes la difundieron considerablemente durante esa y la siguiente década. Uno de ellos, el barítono norteamericano Aubrey Pankey que la cantó en Buenos Aires en 1942, la dio a conocer luego en Estados Unidos en 1945, además de incluirla en sus giras europeas.<sup>163</sup> La soprano argentina Clara Oyuela (1907-2001), además de Conchita Badía, la llevó por diferentes países

---

<sup>160</sup> Fue un festival realizado en ocasión de las Bodas de Plata de 'Ars', el 22-6-1942. Actuaron el cuarteto de guitarras de Consuelo Mallo López, la pianista Adriana Flocco en obras de Guastavino, la citada cantante con el autor al piano y Rafael Alberti, quien tuvo a su cargo la lectura de algunos poemas. Programa en AF.

<sup>161</sup> *La Gaceta de Tucumán* del 30-7-42 dice que *Se equivocó la paloma...* debió ser bisada.

<sup>162</sup> El 12-10-42 Esther Plotkin (canto) y Francisco Amicarelli (piano) participaron en un concierto de música española y argentina organizado por la Asociación Sinfónica de Rosario. Ejecutaron cuatro canciones de Guastavino, entre las que estuvo la canción de Alberti. También obras de Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Enrique Granados y Joaquín Turina. Programa en AF.

<sup>163</sup> Según se puede constatar a través de los programas conservados en el AF, Pankey cantó *La paloma* en New York en 1945, en el *Town Hall* de esa misma ciudad en 1946 y 1947 y en Budapest en octubre de 1947.

latinoamericanos.<sup>164</sup> En Inglaterra, durante la primera gira ya citada de 1947, Guastavino la interpretó con el barítono inglés Frederick Fuller.<sup>165</sup>

En la década de 1960, la difusión de esta canción inicia un camino de bifurcación, a partir de su presentación en el Festival de San Remo, en la voz del cantante italiano Sergio Endrigo.<sup>166</sup> Ejemplificación típica de los artistas que Umberto Eco en aquel tiempo denominó *cantacronache*, con esta interpretación *La paloma* inició -sin ser una canción de consumo- su dependencia de los mecanismos de la industria cultural.<sup>167</sup>

El paso siguiente en su difusión amplia fue la grabación que realizó Joan Manuel Serrat en 1969. El cantante catalán, que había grabado su primer disco en 1965, iniciaría con esta grabación su proyección internacional, consolidando asimismo su popularidad en España, a pesar de ciertas polémicas y del veto televisivo que se le había impuesto. *Se equivocó la paloma* se convertía así, en la versión de Serrat, en una *balada*.<sup>168</sup> Para el público español, se volvería también una obra española, que quizá funcionara como símbolo contestatario hacia la dictadura

---

<sup>164</sup> Clara Oyuela realizó numerosos conciertos con Guastavino hasta su radicación definitiva en Santiago de Chile, en 1948. Fue en ese país una gran impulsora de la música vocal, habiendo formado a generaciones enteras de cantantes hasta el día anterior de su muerte. Fue profesora en el Conservatorio Nacional de Música y la importancia su labor ha sido tal, que en Chile se ha hablado de años “antes de C.O.” y años “después de C.O”. Su divulgación allí del repertorio guastaviniano escapa lamentablemente a las posibilidades de este trabajo. (cfr. Hanns Stein, “In memoriam. Clara Oyuela”, *Revista Musical Chilena*, año 55, N° 195, Santiago de Chile, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, enero 2001).

<sup>165</sup> Programa del 28-7-1947 en el Wigmore Hall (en este caso acompañado de Daniel Kelly) y recorte periodístico de *El Imparcial*, del 12-2-1948, donde se comenta la actuación de Fuller (en este caso con Guastavino) en el Canning House de Londres. (AF).

<sup>166</sup> Alberti, *La arboleda...*, p.104. Alberti comenta que Luis Bacalov, compositor argentino, la escuchó acompañada en la guitarra en ocasión de un homenaje al poeta en Roma, a cargo de Deisi Lumini, y que enseguida le pidió orquestrarla y ofrecerla a Sergio Endrigo (“Se equivocó la paloma”, *La maga*, año 1 N° 2, 19-9-1991, p. 11).

<sup>167</sup> Eco detecta con claridad las características de las canciones populares de la década del 60. Destinadas a un público que *se reunía a escucharlas* (a diferencia de la canción de consumo, que para él puede funcionar como mera música “funcional”), en general tenían contenido polémico e inconformista, de indudable dignidad y originalidad poética. (Umberto Eco, “La canción de consumo”, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 8ª ed., 1985, pp. 317-320).

<sup>168</sup> Gámez emplea el término *balada*, ciertamente inespecífico, para aludir de manera genérica al tempo lento, el metro binario, la melodía sencilla y simétrica, con que habitualmente se caracteriza a ciertas canciones románticas de la música popular urbana hispanoamericana desde la década de 1960. (cfr. Carles Gámez, *Serrat, un camino compartido*, Valencia (España), La Máscara, 1992, p. 44; Pablo Kohan, “Balada (III)”, *DMEH*, Madrid, SGAE, vol 2, 1999, p. 74).

franquista. Rafael Alberti, que en aquel periodo vivía exiliado en Roma, fue el primer poeta al cual Serrat le prestó su voz. *La paloma* resultaría así el prólogo de posteriores trabajos discográficos de importancia clave en su carrera, como lo es la musicalización de obras de Miguel Hernández, poeta también de la Generación del 27, como se sabe, muerto en prisión.

Así, por la figura casi protagónica del intérprete, el *horizonte de expectativas* en torno a esta canción se fue volviendo cada vez más complejo. Si la publicación por parte de la editorial Ricordi y la inclusión de la canción en el repertorio de cantantes de cámara internacionales decidieron su consagración en el mundo de la música académica, ante el público intelectual, universitario, joven, que había vivenciado los ecos del *mayo francés* del 68, la versión consagratoria fue la de Serrat. En Argentina, en el marco de las postrimerías de la década “rebelde”,<sup>169</sup> la canción debió asumirse como un objeto cultural muy difundido o casi “puesto de moda” entre la clase media universitaria, puesto que apareció incluso “aplicada” al humor, en la conocida tira Mafalda, de Quino, en 1972 (fig. 4).<sup>170</sup>

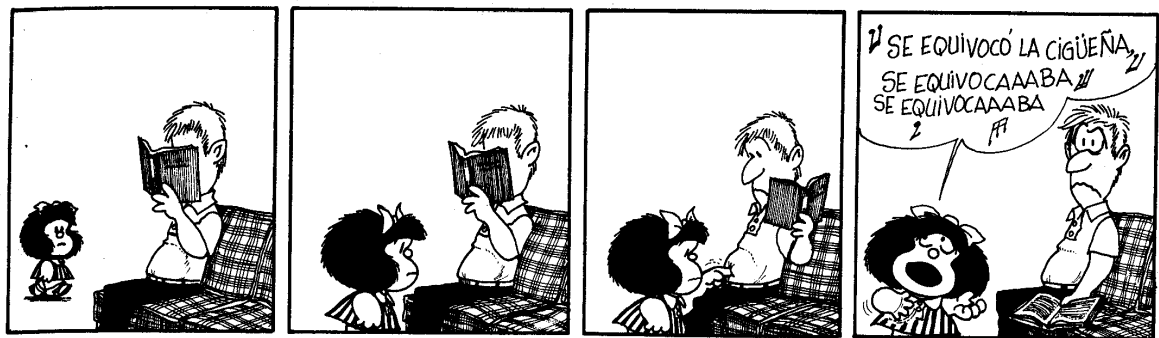


Figura 4. Mafalda, N° 8. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, s/n/p.<sup>171</sup>

<sup>169</sup> Este adjetivo para denominar a esa época, nos parece muy adecuado. Lo adoptamos a partir de Sergio Pujol, *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002.

<sup>170</sup> Se produjo así un deslizamiento de sentidos entre una canción contestataria y un personaje contestatario y anticonformista por excelencia, como lo fue Mafalda: una “heroína rebelde”, como la definió Umberto Eco en el prólogo a la edición italiana de la tira, en 1969.

<sup>171</sup> Por autorización de Ediciones de la Flor.

La adquisición de la canción por parte de Serrat y más tarde, por otros intérpretes populares aceptados masivamente, tanto españoles -Nuria Espert, Ana Belén-,<sup>172</sup> como argentinos -Eduardo Falú, Mercedes Sosa-,<sup>173</sup> determinó un camino de circulación y distribución paralelo al de la canción de cámara. En un campo simbólico fragmentado y heterogéneo, el proceso de hibridación de esta canción fue tomando forma progresiva.<sup>174</sup>

*Se equivocó la paloma...* constituye por tanto un ejemplo esclarecedor sobre cómo el mensaje musical puede desbordar los márgenes de la primera intención del autor y cobrar un sentido público diferente, resignificado. Su “biografía” fue un permanente cambio: producida por motivaciones únicamente estéticas, derivó luego en un *hit* que trajo interesantes beneficios económicos al compositor, volviéndose en tiempos de exilios y desarraigos recurso de identificación para los grupos sociales afectados por esas situaciones.<sup>175</sup>

---

<sup>172</sup>Ana Belén, cuyo nombre verdadero es María del Pilar Cuesta Acosta, incluyó la canción en su disco *Géminis* de 1984; la actriz Nuria Espert grabó en 1982 junto a Rafael Alberti un disco titulado *Aire y canto de la poesía a dos voces*, donde la incluyó (*El País*, sección *Cultura*, 30-1-1982).

<sup>173</sup>Sobre las versiones ligadas al repertorio argentino de raíz folklórica se habla en el capítulo 4. Mercedes Sosa, debe recordarse, fue varias veces amenazada desde 1974 y se marchó de Argentina en febrero de 1979 a París, residiendo después en Madrid hasta 1982. *La Paloma* fue incluida sin embargo en 1975, en el disco *A que florezca mi pueblo*, junto a obras de Tito Francia, Eduardo Falú, Armando Tejada Gómez y Damián Sánchez, entre otros. (véase Portorrico, op. cit., p. 356 y [www.mercedessosa.com.ar](http://www.mercedessosa.com.ar). Fecha de último acceso: 24-1-2007).

<sup>174</sup>Encontramos más operativa para aplicar a este caso la noción de “hibridación”, como la explica Néstor García Canclini, que las ideas de “adaptación” o “arreglo” que Bourdieu cita como típicas de la estética de los “sectores medios”. Si bien podría asumirse que estas versiones “arregladas” constituirían la puesta al alcance de la clase media de una obra legitimada primero dentro del “gusto burgués” -aludiendo a las expresiones bourdianas- creemos que esto resulta de aplicación algo limitada a nuestro caso y en general a los productos culturales de América Latina. La “hibridación cultural” se establecería según García Canclini en los “pasajes” entre lo moderno y lo postmoderno, entre lo urbano y lo rural, entre lo hegemónico y lo subalterno. (cfr. Néstor G. Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990; en especial el capítulo VII, *Culturas híbridas, poderes oblicuos*).

<sup>175</sup>El exilio causado por razones políticas parece haber sido el denominador común entre Alberti y algunos de los intérpretes populares que abordaron la canción. Serrat por caso, estuvo exiliado de España entre 1975-76 y prohibido expresamente en Chile y Argentina durante las dictaduras de los años 70. (Margarita Riviére, *Serrat y su época. Biografía de una generación*, Madrid, Aguilar, 1998, p. 185).

### 2.1.5.- Una mediación múltiple. *La rosa y el sauce*

*La rosa y el sauce*, creada en 1942, constituye uno de los puntos culminantes dentro de la producción vocal para solista y piano de Guastavino. Dicho esto en función de la vasta repercusión internacional que la obra registra, el texto, que corresponde a Francisco Silva, expresa:

*La rosa se iba abriendo  
abrazada al sauce....*

*El árbol, apasionado,  
la amaba tanto....!*

*Pero una niña coqueta  
se la ha robado...*

*Y el sauce, desconsolado,  
la está llorando....!*

*Figura N° 5: poema 'La rosa y el sauce', de Francisco Silva*

Con clara influencia del surrealismo español, Silva, un poeta *amateur* amigo de Guastavino, escribió este sintético poema que ofreció características inmediatamente correlacionables con los recursos musicales del compositor. Su habilidad para la representación musical de los estados psicológicos –que en este caso corresponden a una personificación de dos especies biológicas- y de la escena que el texto va describiendo, se manifiesta a través de los recursos melódicos, armónicos y dinámicos que utiliza.

Desde el punto de vista melódico no es casual por ejemplo que Guastavino emplee las notas más agudas de toda la línea melódica en la palabra “apasionado”, más precisamente en las sílabas que emplean la vocal a (ej. 6), y que además realice una secuencia, repitiendo el giro a distancia de un tono más grave. Tampoco pasa



desapercibido el empleo del intervalo de octava descendente en la palabra “tanto”, que parece destinado a enfatizar la pasión del texto.

The image shows a musical score for the piece "La rosa y el sauce" by Guastavino-Silva, covering measures 13 to 17. The score is written in 3/4 time and has a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins at measure 13 with the lyrics "El ár - bol a - pa - sio - na - do a - pa - sio - na - do - la a - ma - ba - a tan - to". The piano accompaniment features a dynamic marking of *mf* at the start and *cresc.* (crescendo) markings in measures 14 and 15. The piano part includes various rhythmic patterns and chordal textures.

Ejemplo N° 6: *La rosa y el sauce* (Guastavino-Silva). Compases 13-17.<sup>176</sup>

En cuanto a la vocalización final, que como se dijo fue agregada por sugerencia de Conchita Badía, estaría representando el *llanto desconsolado* con que finaliza el poema (ej. 7). Guastavino había pensado este pasaje pianístico simplemente como postludio, repitiendo el pasaje de la introducción. Este agregado, feliz a nuestro entender, tendría por objeto remarcar el llanto. Se advierte entonces que la obra

<sup>176</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

llega casi a una descripción “vívida”, una suerte de *hipotyposis*, puesto que la vocal a, podría decirse, es de por sí la más relacionada con el llanto natural.<sup>177</sup>



Ejemplo N° 7: Final vocalizado de 'La rosa y el sauce' (Silva-Guastavino).<sup>178</sup>

La calidad del poema, no obstante, fue objetada en dos oportunidades –1945 y 1946- por un comentarista de *Mundo Argentino*. En la primera vez aparece la firma, que corresponde a Arturo Romay. Referida a un concierto en que actuaron Clara Oyuela y Guastavino, el artículo sin ser del todo negativo, dice sin embargo:

<sup>177</sup> “[...] Y fue ella quien me dio la idea de finalizar con una vocalización en *La rosa y el sauce*. Recuerdo ese concierto en el Odeón... con el teatro repleto...!” (Guastavino, entrevistado por Manso, op. cit., p. 319.) *Hypotyposis* es un nombre genérico empleado en la retórica para aludir a la descripción vívida. Si bien en la retórica musical del barroco esa figura podía ser de muy amplia aplicación, empleamos aquí la analogía para aludir a un refinamiento en la mimesis psicológica, que creemos válida. (Véase John Neubauer, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 1992, pp. 62 y 115-118).

<sup>178</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

“Debería este compositor, creemos, estarse atento en la elección de los poemas que emplea para elaborar sus canciones, pues no todos son aptos para ser tratados musicalmente. Así, el que lleva por título *La rosa y el sauce*, cuya dureza cacofónica conspira en contra de las intenciones del compositor, dice (si no recordamos mal, [en] el primer verso): ‘La rosa se abría abrazada al sauce...’ ¡Diez aes, nada menos, en siete palabras!...”.<sup>179</sup>

Puede verse que si bien es cierto lo del número de aes (aunque el verso no está exactamente citado),<sup>180</sup> no se tienen en cuenta dos sinalefas que reducirían a ocho esas vocales lo que hace probable que tanto intérpretes como público no hayan detectado tal conspiración, sino por el contrario, una síntesis estrecha entre texto y música. La opinión se reitera al año siguiente en la misma publicación periódica con referencia a un concierto ofrecido por la cantante Myrtha Garbarini y el pianista Roberto Caamaño. Vuelve ahora a recaer la opinión negativa sobre el poema de Silva, pero se rescata la música:

“La última parte del programa, consagrado a compositores argentinos, marcó un sensible descenso en la calidad de la audición. Porque se trataba de unas canciones demasiado baratas. *La rosa y el sauce*, de Guastavino, cantada fuera de programa, fue la única digna de figurar en un concierto de categoría, pues esa página –a pesar de la pobreza del poema que comenta- tiene el mérito de una rica inspiración y el valor de una armonización inteligente. Y sobre todo ¡Dios sea loado!, no tiene ningún “vida”, “viday” ni “vidita”, con que nuestros compositores nos atosigan en tren de darle tinte folklórico a sus obras”.<sup>181</sup>

El comentarista continúa un poco fastidiado, aludiendo a lo ficticio del lenguaje gauchesco cuando está utilizado “desde el asfalto de la gran ciudad”.<sup>182</sup> La cita ayuda para comprender el contexto del nacionalismo musical en los años 40, en el cual abundaron compositores que tras la enorme estela dejada por el grupo del Centenario, vigente en la segunda década del siglo XX, continuaban todavía

<sup>179</sup> *Mundo Argentino*, 8-10-1945.

<sup>180</sup> Recuérdese que el primer verso dice: “La rosa se iba abriendo abrazada al sauce...”

<sup>181</sup> *Mundo Argentino*, noviembre 1946.

<sup>182</sup> *Ibid.*

componiendo en esa tendencia pero no siempre con la pericia alcanzada en épocas anteriores.

En síntesis, Guastavino logró en esta obra una vez más, aunar su proceso creativo al de la literatura. Empleando un lenguaje inserto en las convenciones del romanticismo, con ideas melódicas previsibles, progresiones tonales claras, cadencias completamente clásicas e inflexiones a tonalidades vecinas, obedeció a los requerimientos del medio en que se movía, aportando una obra que puede considerarse una “mediación múltiple” respecto del surrealismo español.<sup>183</sup> “Mediación designa los factores que permiten y promueven los flujos simbólicos entre los agentes sociales”.<sup>184</sup> “En el extremo de una mediación no aparece un mundo autónomo sino otra mediación”.<sup>185</sup> Así, *La rosa y el sauce* resulta ser también, desde el momento mismo de su concepción, una viva metáfora de la multiplicidad y dinamismo de las relaciones que aquí estudiamos.<sup>186</sup>

## 2.2.- La recepción de Falla en algunas creaciones de Guastavino

Cuando en octubre de 1939, Manuel de Falla arribó a bordo del “Neptunia” al puerto de Buenos Aires, Carlos Guastavino era un tímido joven, de unos veintisiete años, que llevaba poco más de un año radicado en esta ciudad.

Proveniente de la capital de la provincia de Santa Fe como se ha dicho, Guastavino se trasladó a la metrópoli argentina a mediados de 1938. Su objetivo era la realización de estudios de composición musical en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, para lo cual había obtenido una beca del Ministerio de Instrucción Pública de su provincia. Sin embargo, pocos meses asistiría

---

<sup>183</sup> La noción de “mediación múltiple”, aportada por Orozco en 1991, tiene un amplio reconocimiento en los estudios de recepción latinoamericanos. (Guillermo Orozco, op. cit., p. 21).

<sup>184</sup> Inesita Araújo, “Mediaciones y poder”, Guillermo Orozco (coord.), op. cit., p. 57.

<sup>185</sup> Antoine Hennion, op. cit., p. 221.

<sup>186</sup> Victoria de los Ángeles y Teresa Berganza difundieron en sus conciertos esta obra. Teresa Berganza la grabó, junto a *Hermano*, *Abismo de sed*, *Pampamapa* y *Se equivocó la paloma*, entre otras (Brilliant Classics B000850JSK, 2005). También Marian Anderson la cantó en reiteradas oportunidades y en sus giras. Ver apéndice 1.

regularmente a clases allí. Decidió en breve, continuar estudios en forma privada con Athos Palma, concentrándose en los aspectos puntuales que su formación requería.<sup>187</sup>

El año 1939 sería pues para Guastavino, un año de intensa formación técnico-musical y a la vez, un año de aclimatación a la dinámica de la vida porteña y de difícil asimilación de la cultura urbana.

Manuel de Falla, como se sabe, trocaría su estancia planeada en un principio para unos meses, por una permanencia definitiva en nuestro país. Radicado en la localidad de Alta Gracia, en las sierras cordobesas, finalizó sus días allí el 14 de noviembre de 1946, apenas antes de cumplir setenta años de edad.<sup>188</sup>

En esta sección se explican las influencias estilísticas y las enseñanzas que Guastavino asimiló de Manuel de Falla en aquel periodo inicial de su carrera. Teniendo en cuenta la correspondencia conservada entre ambos músicos, los trabajos sobre temas conexos producidos por otros investigadores, algunas informaciones hemerográficas y los testimonios orales brindados por Guastavino, se analizan asimismo ciertos elementos técnicos presentes en la *Sonatina en sol menor*,<sup>189</sup> encontrando rasgos modernistas que podrían constituir la puesta en práctica de algunos de los consejos brindados por Manuel de Falla.<sup>190</sup>

Calificado por parte de cierto sector de la musicología tradicional argentina como un compositor cuya producción se mantuvo siempre en la orientación estética nacionalista, decimonónica, de tono sentimental y melancólica, nostálgica, de base tonal y anclada en los esquemas del siglo XIX,<sup>191</sup> en esta sección se aportan

---

<sup>187</sup> Illari-Mansilla-Plesch, op. cit., p. 945.

<sup>188</sup> Michael Christoforidis, “Falla, Manuel de”, *DMEH*, Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. IV, p. 903.

<sup>189</sup> Edición: Buenos Aires, RIA, 1945.

<sup>190</sup> Si bien la muestra representa un porcentaje minoritario dentro del total del catálogo, resulta de interés para establecer qué era considerado modernista en Buenos Aires, a principios de la década de 1940.

<sup>191</sup> Rodolfo Arizaga y Juan María Veniard brindan esta imagen. Veniard dice: “Por entonces [1965] el nacionalismo musical está llegando a su fin. Se mantiene principalmente por acción de Carlos Guastavino que está produciendo, dentro de esta corriente, sus mejores obras. Nos animamos a decir que, por su sólo (sic) acción, el nacionalismo llegará, cronológicamente, hasta donde él lo haga llegar” (*Aproximación...*, p. 295). Arizaga, por su parte, afirma, en forma

elementos para abonar la tesis según la cual Guastavino no habría sido únicamente un compositor nacionalista, sino por el contrario alguien capaz de presentar mayor variedad estética de la que los críticos imaginan y que no permaneció al margen del tiempo, en actitud de “resistir la historia”.<sup>192</sup>

### 2.2.1.- Recepción compositor-compositor según Zenck

Conviene comentar aquí el marco desde el cual se encara este fragmento, que es el de una sociología de la recepción musical, como la entendería Martin Zenck.<sup>193</sup> En su propuesta teórica, este autor explica que el acto compositivo nace de una comparación con las tradiciones de la recepción, que se halla mediada histórica y socialmente. Siguiendo a Hans Robert Jauss, Zenck entiende que la recepción está en principio condicionada por la disposición emocional, la socialización y las escalas de valores de los diversos grupos sociales. Esto significa que en todo proceso de recepción intervienen el prejuicio, la valoración y la finalidad estética.

Zenck expone lo que denomina “modelos de recepción”, que intentan superar la amplia división entre el método inmanente, limitado a estudiar el objeto estético, y la clasificación sociológica, extraña al arte. Explica: “el método inmanente separa al objeto estético de su mediación histórico-social que nos condiciona los modos de expresión a través de las normas institucionales del concierto, la obra, las expectativas del público y la tradición”.<sup>194</sup> Su sociología aspira a indicar las *diferentes funciones* que tiene la recepción, poniéndola en relación con el objeto estético. En nuestro caso, la función que se aplica (compositor-compositor) se encuentra entre

---

generalizante: “Su música es el sumario de una vocación soñada por algunos compositores de la Generación del Centenario. Tiene de éstos el candoroso sentido del paisaje [...], el compromiso con la emoción y el don de agrandar” (op. cit., p. 175)

<sup>192</sup> Illari-Mansilla-Plesch, op. cit., p. 946.

<sup>193</sup> Martin Zenck, “Abbozzo di una sociologia della ricezione musicale,” Gianmaria Borio y Michela Garda (eds.), *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, Torino, EDT, 1989, pp. 96-116.

<sup>194</sup> *Ibid*, p. 112.

las que Zenck considera “ligadas a un interés”,<sup>195</sup> esto es, una instancia de recepción *compositiva*, en la cual la obra o el estilo de un compositor es absorbido por otro, a partir de lo cual surge el nuevo producto estético.

Lo que se pone de relieve a lo largo de esta sección conduce por tanto a pensar que Guastavino no escapó a la admiración y al respeto generalizados que se instalaron en Argentina en torno a la figura de Manuel de Falla, en concordancia con la situación en España.

### 2.2.2.- Falla y Guastavino en Buenos Aires

Tanto por parte de la prensa como del público, la acogida que tuvo la presencia de Falla en la Argentina fue entusiasta. El objetivo de su venida era la realización de cuatro conciertos en el teatro Colón, dedicados íntegramente a música española.<sup>196</sup> Juan José Castro, otro compositor argentino en quien también los temas españoles calaron hondo, le ofreció desde el principio toda clase de ayudas, entablándose entre ambos una sincera amistad durante todos esos años últimos de la vida de Falla en Argentina.<sup>197</sup>

Un homenaje por parte de la Academia Nacional de Bellas Artes en el que disertó el compositor Alberto Williams y el agasajo realizado en la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, fueron algunas de las muestras de aquella positiva repercusión que Falla alcanzó inmediatamente en nuestro ambiente musical.<sup>198</sup> En la segunda de estas ocasiones, Concepción Badía hizo escuchar ante un público atento y fascinado, las *Siete Canciones Populares* de Manuel De Falla.

No resulta difícil imaginar a nuestro joven estudiante de composición, por lo referido en la entrevista que le hiciera Carlos Manso, participando –a pesar de su

---

<sup>195</sup> *Ibid*, p. 113.

<sup>196</sup> En esos cuatro conciertos realizados en noviembre de 1939, Falla alternó la batuta con Juan José Castro. Además de obras de Falla, se interpretaron partituras de Albéniz, Turina, Ernesto Halffter, Rodrigo, Pahissa, Granados y otros. (Véase Valenti Ferro, op.cit., pp. 220-221)

<sup>197</sup> Carol Hess, *Sacred passions. The Life and Music of Manuel de Falla*, New York, Oxford University Press, 2005, p. 250.

<sup>198</sup> *Ibid*, p. 251.

carácter algo retraído— como espectador y/o como auditor radial, en todos estos acontecimientos. Aunque no se ha podido establecer fehacientemente su asistencia, se sabe sí que en estos meses Guastavino estaba sentando las bases de su carrera e integrándose poco a poco al medio artístico. En 1939 había alcanzado el primer reconocimiento oficial por una de sus composiciones vocales: el premio del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública por la *Canción del estudiante*, obra destinada a las escuelas. También accedería a principios del año siguiente a otra importante instancia de legitimación en nuestro medio: el Premio Municipal como se dijo, otorgado a siete de sus primeras obras vocales con piano. Estaba sí, ya clara y preferencialmente orientado hacia el repertorio del *lied*, que, por recorrer toda su trayectoria compositiva, constituye una suerte de columna vertebral en su producción musical.<sup>199</sup>

Falla, entre tanto, a causa de su salud precaria que requería un clima seco adecuado para sus pulmones, se trasladó a la provincia de Córdoba y durante esos años residió primero en Villa Carlos Paz, luego en Villa del Lago y finalmente, en la que sería su última morada, el chalet *Los espinillos* en la localidad de Alta Gracia. Cada vez más afectado de sus dolencias, continuó sin embargo dedicado a la música: en diciembre de 1942 dirigió dos conciertos en Buenos Aires (en Radio *El Mundo*) y al regreso a las sierras continuó escribiendo su última obra, *Atlántida*.<sup>200</sup> Guastavino, por su parte, estrenaba en los últimos meses de ese mismo año en el teatro Colón, su primera incursión en el terreno de la música escénica, el ballet *Fue una vez*, que fue puesto en escena por el Original Ballet Russe.

### 2.2.3.- Amistades en común

---

<sup>199</sup> La feliz analogía corresponde a Bernardo Illari. (Illari-Mansilla-Plesch, op. cit., p. 947).

<sup>200</sup> De Persia comenta que continuó trabajando, aunque con altibajos de salud, en *Atlántida*. Cuando se veía impedido de escribir, continuaba mentalmente conectado con la creación y en periodos de mejoría retomaba la composición con verdadero ímpetu. (De Persia, op. cit., pp. 175 y ss.)



Acordamos con Jorge de Persia en que la producción de Guastavino llegó a Manuel de Falla en 1944, a través de un amigo común, el pianista y profesor de canto Germán de Elizalde, quien había coincidido con Falla en los años de París y a su vez, era amigo también de Rafael González, otro destacado pianista argentino.<sup>201</sup> Guastavino, en efecto, conocía a Elizalde desde 1942 y habían compartido varias actuaciones artísticas. Tanto en Argentina como en Chile y Uruguay ofrecieron conciertos con obras de él y de autores europeos, a cargo de la cantante Esther Plotkin, alumna de Elizalde.<sup>202</sup> Asimismo, se ha podido corroborar su mediación a través de una esquila que le envió Falla en mayo de 1944, en la cual le pide transmita a Guastavino un acuse de recibo y agradecimiento por la carta y las partituras enviadas.<sup>203</sup>

#### 2.2.4.- Cartas y encuentros

La primera carta de Guastavino a Falla que se ha podido consultar data del 30 de abril de 1944. Comenta en ella, el envío por separado de tres preludios suyos “escritos a la manera popular”.<sup>204</sup> Sin embargo, por su contenido, podría suponerse que no se trata del primer contacto entre ellos o bien, que Falla ya había examinado y opinado acerca de algunas partituras, pues le dice:

---

<sup>201</sup> De Persia, op. cit., p. 225. Mabel Senillosa cita a Rafael González como profesor de piano de Guastavino, dato que no pudimos confirmar (op. cit., p. 232).

<sup>202</sup> Germán de Elizalde era hijo Rufino de Elizalde, Ministro de Relaciones Exteriores durante la presidencia de Mitre. Se desempeñaba como diplomático y difusor de la cultura y la música argentinas. Especialmente a través de Amigos del Arte, entidad fundada en 1924 por su pariente Elena Sansisena de Elizalde, canalizó una actividad de gestión de proyectos culturales. Con obras de Guastavino cantadas por Esther Plotkin, ofrecieron conciertos en Buenos Aires (Amigos del Arte: 16-11-1942; Jardín de Invierno del Plaza Hotel: 11-12-1942; Salón Sagitario: 9-10-1943; Plaza Hotel: 19-11-1943), Uruguay (Hotel Casino Municipal, Carrasco: 6-2-1943), Chile (Palacio de Bellas Artes, Viña del Mar: 8-3-1943; Teatro Municipal, Viña del Mar: 16-3-1943) y Mendoza (Radio Aconcagua: 2-4-1943) (Programas en AF).

<sup>203</sup> “Estas líneas son también para rogarle a Ud. diga a Carlos Gustavino (sic) que agradecí mucho su carta y su envío de música. No le he escrito por falta absoluta de tiempo para hacerlo con la extensión que deseo, pero lo haré –puede estar seguro- tan pronto como me sea posible. Mientras, le envío mis cordiales saludos...” (Falla a Elizalde. Alta Gracia, 18-5-1944). (AF)

<sup>204</sup> Son los tres que integran *La siesta*, de composición y estreno inmediatamente anterior a esta carta.

“[...] No puede usted, apreciado maestro, imaginar cómo su fina deferencia al leer mis pequeñas cosas, ha influido tan enormemente en mi entusiasmo y en mis deseos de trabajar cada vez más y mejor para que ese apoyo de su aprobación dé (sic) resultados reales a través de los medios que, creo, la Gracia Divina ha puesto en mis manos”.<sup>205</sup>

En los meses siguientes debió haber uno o más envíos de parte de Guastavino, pues hacia fines de ese año 1944 Falla le dedica las siguientes palabras:

“Mi querido amigo:

Aunque con bastante trabajo (pues mi salud anda sufriendo del tremendo calor de estas últimas semanas), le escribo estas líneas que no quiero retrasar un día más, para agradecerle –y muy de verdad– sus tan bondadosas cartas, sus envíos de música y, muy especialmente, su Jardín Antiguo, que mucho estimo.

Deseando estoy que nos veamos, pero en momentos en que yo pueda serle de alguna utilidad, o sea cuando mi salud se restablezca de cuanto viene sufriendo con estos calores implacables que apenas me han dejado descansar después de las semanas que pasé con fiebre altas, cuando, precisamente, me anunciaba Germán de Elizalde los propósitos de Ud. de venir a Alta Gracia.

Este deseo de verle y de charlar ampliamente con Ud. sobre nuestro oficio, se aviva ahora con la lectura de sus últimas melodías, que me renuevan la impresión que me produjeron las primeras que me dió (sic) a conocer, impulsándome también a hacerle verbalmente ciertas observaciones de las que, acaso, pueda Ud. obtener algún beneficio. Por eso vengo anotando, en sus melodías y en sus preludios, algunas de las cosas más esenciales sobre las que hemos de tratar entonces. Se lo digo a Ud. desde ahora, para que vea lo mucho que me interesan sus trabajos y cuán vivo es mi deseo de que, musicalmente, obtenga Ud. de ellos el mayor rendimiento.

Mucho hubiera gozado oyendo su concierto con Conchita, y mucho también agradezco a ustedes el recuerdo que en esa ocasión me dedicaron.

---

<sup>205</sup> Carta de Guastavino a Falla, 30-4-1944. (AF)

Deseándole felicidad en estas Pascuas, y en el nuevo año y en muchos más todo lo bueno que Ud. y sus trabajos merecen, le envío, con los mejores recuerdos de mi hermana, mi más cordial saludo. Manuel de Falla”.<sup>206</sup>

Falla ha quedado interesado especialmente en *Jardín antiguo*, la primera canción del ciclo *Las nubes*, ya comentado. Guastavino le ha dedicado esa obra especialmente. ¿Qué pudo haber visto Falla de interés en ella? Quizá, utilizando los mismos argumentos que expuso a Darío Pérez en una carta abierta de 1929, simplemente que la canción revelaba “fuerza evocadora” y “lírica expansión” asumidas “de modo simple y natural, y sin mezcla de orgullosas intenciones”.<sup>207</sup> Eso era lo que le “inspiraba simpatía” del lenguaje romántico, según sus propias expresiones. Quizá encontrara además, algunos rasgos característicos que estarían evocando a la guitarra flamenca y sus característicos acordes superpuestos sugeridos o evocados en el acompañamiento pianístico (ej. 8); las armonías modales, que rememoran a *El amor brujo*, así lo estarían evidenciando.<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> Falla a Guastavino, 28-12-1944 (AF).

<sup>207</sup> Carta abierta, en *La Libertad*, 9-10-1929(citada por Hess, *Sacred passions...*, p. 176).

<sup>208</sup> Sobre el particular, agradezco la aguda observación de mi alumno Matías Couriel, estudiante aventajado de composición y guitarrista.

The image shows a musical score for the song 'Jardín Antiguo' by Cernuda-Guastavino. It consists of two systems of music. The first system covers measures 8 and 9, and the second system covers measures 10 and 11. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'ta - - pia - en - tre mag - no - lios li - mo - ne - ros guar - dael en - can - - to de las'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Ejemplo N° 8: 'Jardín Antiguo' (Cernuda-Guastavino). Compases 8-11.<sup>209</sup>

Por otra parte, Falla, a pesar de su frágil salud, desea conocerlo y explicarle en persona las indicaciones que ha anotado en sus partituras. Alude con familiaridad a Conchita Badía –como se ha dicho, una de sus grandes amigas e intérpretes-, y al concierto ya citado, ofrecido en el teatro Odeón el 30 de octubre de 1944 junto a Guastavino. Nótese la conjunción poético-musical y argentino-española de aquella ocasión, tal como se ha venido comentando: Conchita Badía dedicó una parte de este concierto a obras de Guastavino y la otra, a compositores españoles. Acompañada por él, cantó los *Sonetos del Ruiseñor*, del poeta gallego Lorenzo Varela y el ciclo *Las nubes* de Luis Cernuda (con el primer número dedicado a Falla) entre otras obras, recibiendo una elogiosa crítica periodística.<sup>210</sup>

Guastavino no se encuentra con esta carta sino a principios de febrero de 1945, en que le responde:

<sup>209</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

<sup>210</sup> Pueden leerse opiniones favorables en *El Mundo*, *La Prensa*, *Cabildo* y *El Pueblo*, del 31-10-1944.

“Aunque un poco tarde [...] le escribo con mis mejores votos para que las incomodidades del verano y de su poca salud hayan pasado ya y para agradecerle también su carta con el mucho interés y molestia que usted se toma por mis pequeños trabajos musicales. Desde el día en que recibiera su carta, he estado ansioso por conocer sus juicios y críticas acerca de esos trabajos y pensaba escribirle pidiéndole usted me indicara cuándo le sería más cómodo soportar una visita mía. Pero una circunstancia extraordinaria, la invitación de un amigo mío a pasar una temporada en su casa en las sierras, me acercará mucho a usted, querido maestro, y ahora le escribo para comunicárselo.

Mañana, domingo, parto para “El Paraíso”, en Cruz Chica, donde estaré hasta fin de este mes de febrero. Me parece oportuno y (sic) imagínese cuánto me gustaría, si usted goza de buena salud, cosa que deseo íntimamente, si el tiempo lo permite, y si puede usted concederme el placer de verlo y si tiene, todavía, unos minutos para perder conmigo, que la entrevista que usted sugiere en su carta pudiera realizarse ahora. Telefónica o telegráficamente usted podrá hacérmelo saber e inmediatamente viajaré hasta Alta Gracia. Por descontado que cualquier sugerencia suya, querido maestro, acerca de la poca oportunidad de mi visita ahora o la conveniencia de su postergación para más adelante, merecerá mi más grande respeto. Siempre será un placer viajar especialmente para visitarlo en otra oportunidad.

No lo molesto más, querido maestro. Estoy muy agradecido por los saludos de su querida hermana y los retribuyo con mucho cariño. Con profundo respeto y afecto, queda suyo. Guastavino.<sup>211</sup>

El encuentro se concreta en los próximos días: una tarjeta (que se supone enviada a *El paraíso*) le confirma a Guastavino que Falla y su hermana lo recibirán el siguiente “sábado a las siete y media de la tarde para merendar y hablar de música”.<sup>212</sup> Guastavino debe haber asistido y escuchado las indicaciones de Falla, puesto que en esa estancia cordobesa continúa escribiendo música y da por concluida la *Sonatina en Sol menor* para piano.<sup>213</sup> Jorge De Persia coincide en que las primeras sesiones de trabajo conjunto se realizaron en ese mes de febrero y que al

---

<sup>211</sup> Guastavino a Falla, 17-2-1945. (AF).

<sup>212</sup> Esquela firmada por Falla, 19-2-1945 (AF).

<sup>213</sup> Así lo anota en la partitura de Ricordi: “El Paraíso” (Córdoba), 1945. *El Paraíso* era una residencia veraniega perteneciente al escritor Manuel Mujica Láinez (actualmente museo y casa de la cultura).

regreso a Buenos Aires, Guastavino envió a Falla esta *Sonatina* ya terminada, cuyos bosquejos iniciales habían comentado. Le escribe:

“[...] Esto lo notará en el segundo y el tercer movimientos, sobre todo en el último, nuevo completamente, donde he cuidado la armonización tratando de seguir sus consejos”.<sup>214</sup>

Falla no tarda en responderle, acusando recibo de la obra e invitándolo nuevamente a Alta Gracia. Se transcribe el texto completo:

“Mi querido amigo:

He recibido su carta con su *Sonatina*, alegrándome mucho cuanto Ud. me dice, pues como ya Ud. sabe, es mi gran deseo que obtenga Ud. del don que ha recibido el mayor rendimiento que le sea posible. (Hablo musicalmente, pues lo demás suele venir como consecuencia). Por eso, por lo mucho bueno que hallo en su *Sonatina* como en sus canciones, yo quisiera poderle indicar cosas que necesitarían algo así como una memoria para ser explicadas, pero que en unos ratos de conversación, con la música delante, sería facilísimo y mucho más eficaz. Esto también le serviría a Ud. para ser en adelante su propio censor. (Es lo que nos ha ocurrido a todos). Por consiguiente le propongo que pase Ud. un par de días en Alta Gracia, y, de serle posible, dentro de este mes, pues en junio espero a otros amigos porteños y sería más difícil que nos ocupáramos de su música. Y tanto más cuanto que los cuidados que exige mi salud no me permiten dedicar a los amigos, en los meses de invierno, más que dos horas cada día: de dos a cuatro de la tarde. Por consiguiente, trabajaríamos de dos a tres, y luego, durante el almuerzo, seguiríamos ocupándonos de lo que hubiéramos tratado, sirviéndose Ud. del resto del día para anotar de ello lo que juzgase de utilidad.

De decidirse Ud. a venir no deje de traer la Sonatina de Ravel (puesto que me dijo Ud. que le servía de modelo) así como también (sic) el tratado de composición que le haya servido en sus estudios y en sus consultas.

Esperando sus buenas noticias, y con los mejores saludos de María del Carmen, reciba Ud. el muy cordial de su amigo afectísimo. Manuel de Falla”.<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> Guastavino a Falla, 5-5-1945. Citada en De Persia, op. cit., p. 226 (Por las indicaciones, se deduce que se encuentra en el Archivo MF, de Granada).

<sup>215</sup> Carta de Falla a Guastavino, 20-5-1945 (AF).

Varias cuestiones se desprenden de este escrito: Falla, a pesar de su estado difícil de salud, continúa asiduamente recibiendo visitas y dedicando tiempo a sus amigos y a algunos compositores jóvenes que quieren consultarlo;<sup>216</sup> la producción de Guastavino le ha interesado pues prioriza verlo personalmente sugiriéndole viaje de inmediato a Alta Gracia; Falla continúa creyendo que la creación artística es un don divino y que su función como guía es la de hacer tomar conciencia al novel compositor de esa concepción;<sup>217</sup> la *Sonatina* de Ravel ha sido la obra que Guastavino ha tenido *in mente* al componer la suya propia.

No se han tenido a la vista más intercambios epistolares entre ellos que los hasta aquí comentados.<sup>218</sup> Se confirma que Guastavino acudió gustoso y de inmediato a *Los espinillos* a fines de ese mes de mayo, por unas líneas aparecidas en *Noticias Gráficas*, un diario porteño, que comentó a manera de pequeña instantánea dialogada, lo siguiente:

“De Turno. El compositor argentino Carlos Guastavino está de parabienes.

- ¿Lo dice usted porque Firkusny estrenará una obra suya en el Colón?

- ...y porque, invitado por el gran Manuel de Falla, ha partido para Córdoba, pues el autor de *El amor brujo* quiere conversar con nuestro compatriota acerca de “lo mucho bueno que halló en sus obras”, según palabras textuales del glorioso músico español”.<sup>219</sup>

---

<sup>216</sup> Falla continuó en Argentina con su misma tendencia pedagógica. Acostumbrado a brindar a sus alumnos particulares el “beneficio total de su espíritu generoso y atento” (Hess, *Sacred passions...*, p. 179), se trató también aquí de alumnos que había seleccionado muy cuidadosamente.

<sup>217</sup> Varios alumnos españoles de Falla coinciden en señalar su énfasis en que primero debía lograrse un “despertar” de la integridad personal, de la convicción intelectual y de las dotes musicales. Luego, una vez que todo esto entraba en concordancia con principios “superiores”, la voz interior, propia, por sí sola, mostraría al novel compositor el camino a seguir (Hess, *Sacred passions...*, p. 183).

<sup>218</sup> Se tiene en cuenta la correspondencia del Archivo granadino citada por Jorge de Persia. Carol Hess, que ha consultado a fondo ese archivo, no recuerda haber visto ninguna otra carta.

<sup>219</sup> *Noticias Gráficas*, 29-5-1945.

### 2.2.5.- La *Sonatina en Sol menor*

Con referencia a las circunstancias del estreno de la *Sonatina*, la alusión al pianista checo Rudolf Firkusny en la nota periodística que acabamos de citar, reitera información que había aparecido en el mismo diario unos días antes.<sup>220</sup> Efectivamente el concertista estrenó la *Sonatina* en el teatro Colón el 12 de julio de 1945,<sup>221</sup> siendo recibida la obra en forma grata por parte de la prensa.<sup>222</sup> Sobre el particular, la revista *Saber vivir* comentó a fines de ese año, a manera de balance de la temporada:

“Firkusny había incluido en el programa de su tercer recital [...] una Sonatina, como primera audición, de nuestro joven compatriota, Carlos Guastavino. Ya hemos destacado en estas columnas, el talento promisorio de este joven músico nuestro, y en esta oportunidad hemos encontrado con satisfacción la afirmación positiva de nuestra opinión favorable. Esa Sonatina también lleva el sello de la personalidad sincera de su autor, la que se manifiesta de modo más expreso, por la sencillez de la invención y por el desarrollo ingenuo de los temas. Esta simplicidad, nacida por convicción, es el don más apreciable y más simpático en Guastavino. Un don nada común, que despierta aun más esperanzas. La sonatina en cuestión, consta de tres movimientos [...] independientes éstos uno del otro, de modo que dan la impresión de tres diferentes páginas. Mientras que se hace notar en el primer movimiento un ambiente un tanto schumanniano, el Lento y el Presto ya son independientes de toda influencia y dejan

---

<sup>220</sup> *Noticias Gráficas*, 22-5-1945: “Está contento. - ¿Sabe usted por qué se lo ve tan alegre [...] al joven compositor Carlos Guastavino? - Porque hace dos semanas se le hizo llegar al famoso pianista Firkusny una *Sonatina* de la que es autor nuestro compatriota, y el celebrado artista checo acaba de comunicar telegráficamente que la estrenará en uno de sus próximos conciertos en el Colón.”

<sup>221</sup> La inclusión de esta obra debió ser decidida sobre la fecha del concierto puesto que por un afiche publicitario donde se anuncian los cuatro conciertos de Firkusny en el Colón, se sabe que en el concierto del 12 de julio figuraba el *Malambo, opus 7* de Alberto Ginastera. Al pie, una nota comenta también la decisión del pianista comunicada por telegrama de incluir la *Sonatina* de Guastavino, advirtiendo los organizadores además que los programas “son susceptibles de cambios”. La obra acompañó a composiciones de Scarlatti, Bach-Busoni, Mozart, Beethoven, Stravinsky y los brasileños Camargo Guarnieri y Francisco Mignone (Programa y afiche en AF).

<sup>222</sup> Críticas en torno a este estreno, en los días siguientes, en *La Prensa*, *La Razón* y *El Pueblo*.



traslucir suavemente un argentinismo estilizado. Bien logrado el Presto, cuya factura muy hábil, llama la atención”.<sup>223</sup>

Firkusny, por su parte, visitó asimismo a Falla durante ese invierno. Ante la imposibilidad de contar con un piano adecuado en *Los espinillos*, Falla había advertido a Iriberry, el empresario organizador de los conciertos y nexo entre ambos, sobre la necesidad de trasladarse a otro sitio:

“...Si pueden ustedes llegar aquí entre una y una y media, podríamos ocuparnos de la Fantasía [bética] antes de almorzar, y de hacer buen tiempo, en vez de utilizar este piano (que sería insuficiente para un artista de la categoría de Firkusny, entre otras razones, por tener sordina fija, como usted sabe) iríamos unos momentos al Hotel Sierras donde tienen un piano de cola en mejores condiciones”.<sup>224</sup>

Pero volviendo a la composición de la *Sonatina en Sol menor*, resultaría conveniente detenerse un instante en la producción pianística previa de Guastavino. Si bien Falla le había manifestado que estaba revisando por escrito sus *preludios*,<sup>225</sup> resulta claro que el compositor argentino en los primeros tiempos escribía y editaba sus obras a gran velocidad. Sin duda, los preludios a los que Falla alude en la carta dirigida a Guastavino son los que componen la suite *La siesta*, titulados respectivamente *El patio*, *El sauce* y *Gorriones*, escritos en 1942. Se trata de tres miniaturas de lenguaje descriptivo a la manera romántica, que constituyen el primer ciclo pianístico de su producción y en el cual Guastavino ha acudido a lo que denominaba “la manera popular”.<sup>226</sup> Una melodía en modo menor trabajada

---

<sup>223</sup> H. Konjovich, en *Saber vivir*, diciembre de 1945. Volvemos sobre estos conceptos más adelante.

<sup>224</sup> Carta de Falla a Iriberry, 16-8-1945 (citada en De Persia, op. cit., p. 229).

<sup>225</sup> “...Vengo anotando en sus [...] preludios, algunas de las cosas más esenciales sobre las que hemos de tratar...” Carta ya citada: 28-12-1944. Una vez más esta expresión concuerda con la actitud pedagógica de Falla a la cual alude Carol Hess: “...siempre se preparaba para la clase mediante el estudio adelantado del manuscrito que estaba trabajando el alumno...” (Hess, *Sacred Passions...*, p. 181).

<sup>226</sup> Carta del 30-4-1944 ya citada. Sobre la asimilación del lenguaje romántico en el piano, estimamos por los dichos de Guastavino que sucedió en una forma intuitiva. Nos dijo: “Después escuché a Rubinstein...! Yo tenía catorce años. Y Rubinstein vino a tocar porque tenía en Santa Fe unos amigos belgas... y los venía a visitar y también daba conciertos. A veces tocaba en un

simétricamente en terceras paralelas con un acompañamiento arpegiado, todo en compás compuesto de 6/8, evoca *El patio*. En *El sauce*, que está dedicado a Julián Aguirre,<sup>227</sup> se dan cita la delicadeza rítmica, el tempo moderado y la expresividad propia de algunas especies folklóricas, recursos precisamente aguirreanos, muy presentes en el primer nacionalismo musical argentino.<sup>228</sup> *Gorriones* es una pieza de carácter en la que se describen en la introducción y en la coda, mediante el recurso a bicordios de terceras y un ritmo ligero, a esos vivaces pájaros característicos de las tardes calurosas de algunas provincias argentinas (La “siesta”). Mientras, el trozo central de este tercer número está basado en un aire folklórico danzable, claramente emparentado con la cueca.

No se postula aquí que Falla haya influido en este ciclo pianístico: para cuando lo conoce, los tres preludios ya estaban estrenados por Adriana Flocco<sup>229</sup> y editados por Ricordi.<sup>230</sup> Por otra parte, tampoco era Guastavino por esos años alguien con una exagerada autocrítica. Se insiste: trabajaba a gran velocidad componiendo sus piezas una tras otra y editándolas en forma casi inmediata. El lenguaje armónico y las melodías de ese ciclo, que se corresponden con un estilo netamente romántico aderezado con algún elemento local, dan cuenta pues del bagaje previo con que el joven compositor contaba antes de recibir los consejos de Falla, que procedía

---

teatro y a veces en un cine. Porque él traía su piano, sabe? Tendría veinticuatro o veinticinco años... Era un hombre monstruoso: tenía el pelo color zanahoria, casi color escarlata, todo motoso... Era feo, asimétrico... Pero... ¡¡¡cómo tocaba ese hombre...!!! Él era... [piensa, mueve la cabeza, enfático] *Yo me volvía loco!!* Imagínese... yo no tenía técnica pianística... pero todo lo que tocaba él... Chopin... lo fui a buscar a la casa Berruezo [un comercio de partituras] y allí estaba... tocaba lo que podía... y después... lo inventaba.” (Entrevista con la autora, 12-3-1992).

<sup>227</sup> Guastavino indica “a la memoria de Julián Aguirre”. Una carta de Margarita de Aguirre, la esposa de Julián, fechada el 28-5-1943, dice: “Realmente ha sido grande el placer de recibir su regalo [...] tengo por Ud. vivísima simpatía y a veces (déjeme decirle) inquietud porque algo no vaya a ser tan bien como debe ser [...] Gracias por el Sauce [...] sé que Julián lo hubiera apreciado a Ud. mucho y que sentirá ese homenaje (sic)...” (En AF).

<sup>228</sup> No forma parte del objetivo de este trabajo la determinación exhaustiva del tratamiento de las especies folklóricas argentinas que realizó Guastavino. Sobre el particular, se han extendido suficientemente Plesch e Illari (“Las sonatas...”, 1992), Jonathan Kulp y Marcela González en sus respectivas tesis, Julio Ogas en su trabajo citado y Pablo Cohen y Nancy Roldán en sus respectivas tesinas.

<sup>229</sup> Estreno en Teatro Odeón: 18-10-1943. En el mismo teatro, repetidas por Inés Gómez Carrillo el 17-9-1945.

<sup>230</sup> La primera edición data de marzo de 1944.

estilísticamente de la llamada Generación del Centenario y había sido recibido a través de la mediación de Athos Palma.<sup>231</sup>

La *Sonatina en sol menor*, en cambio, se encuentra entre el pequeño conjunto de obras que están más alejadas del canon guastaviniano. Por lo pronto, el hecho de contener tres movimientos y ajustarse a la tradición de la sonata académica, la diferencia de la tipología considerada “característica” del autor por la visión que propone la tradición historiográfica local.<sup>232</sup> Según esa tipología, bastante arraigada en la bibliografía hasta la década de 1980, Guastavino había sido “inteligente en no indagar más de lo necesario en formas de mayor fuste y envergadura”.<sup>233</sup>

Pero la obra, así como la *Sonata en do sostenido menor* de 1947 que constituye otro “ejemplo logrado de elaboración intelectual de la forma”,<sup>234</sup> viene a contradecir esa creencia bastante generalizada según la cual Guastavino no habría cultivado más que piezas programáticas breves, con recursos tonales ligados exclusivamente al estilo clásico-romántico y aplicados casi siempre a un carácter melancólico. Puede afirmarse que el hecho de no contener un título descriptivo y de exhibir un “envase” clásico con contenido armónico algo más disonante, estaría en consonancia con la tendencia general del neoclasicismo, entendido en un sentido amplio, tal como lo explica Carol Hess con referencia a la música de Falla y otros compositores españoles del periodo.<sup>235</sup>

Como sucede con la producción de otros músicos argentinos, la elección de la forma *Sonatina*, con su cuadratura en el diseño de las frases y algunos desplazamientos acentuales, resultaría concordante con la lente neoclásica que predominaba en nuestro país. En este caso, hay algunas asimetrías en el tercer movimiento que podrían tener ciertos “ecos de las subversiones rítmicas

---

<sup>231</sup> Por “Generación del Centenario” se entiende el numerosísimo grupo de compositores argentinos vigentes en la década que va de 1910 a 1920. Seguimos en esto las denominaciones empleadas por Suárez Urtubey y García Muñoz.

<sup>232</sup> Illari-Mansilla-Plesch, op. cit., p. 951.

<sup>233</sup> Arizaga, op. cit., p. 175.

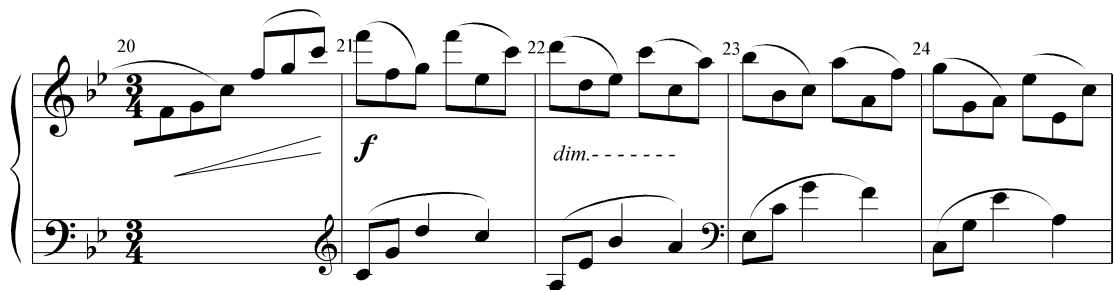
<sup>234</sup> Illari-Mansilla-Plesch, op. cit., p. 951. La utilización de la técnica del *fugato* para el último movimiento de esta *Sonata* podría estar en consonancia con las opciones neoclásicas que Guastavino habría absorbido a través de la visión filtrada de Manuel de Falla.

<sup>235</sup> Hess, *Sacred Passions...*, pp. 173-174.

stravinskyanas”,<sup>236</sup> aunque el sentido sea, como bien señala Omar Corrado, más una intención de continuidad histórica que de ruptura vanguardística.<sup>237</sup>

El primer movimiento, basado en motivos melódicos abstractos, está trabajado en una textura lineal que, sin embargo, sigue una sólida organización armónica. Desarrollado a dos voces, por momentos proyecta arpeggios muy amplios entre ambas líneas mientras que en otros, se transforma en melodía con acompañamiento, sin que los límites entre una y otra textura queden perfectamente claros.

La métrica, ternaria, contiene pasajes hemiólicos donde a un ritmo de dos corcheas y dos negras en compás de  $\frac{3}{4}$  se le superpone una equivalencia de dos pies ternarios correspondientes a un compás compuesto (ej. 9). Este rasgo, que identifica típicamente a una buena porción de la rítmica argentina, aunque aparece aquí de manera estilizada y diluido en un ropaje melódico-armónico europeo, significa para el oyente local un claro guiño nacionalista.



Ejemplo N° 9. Sonatina, para piano. Guastavino. Primer movimiento. C. 20-24.<sup>238</sup>

Desde el punto de vista de su tratamiento formal, este *Allegretto* inicial observa un esquema de forma sonata,<sup>239</sup> aunque no el plan tonal modulante típico del

<sup>236</sup> Corrado, “Neoclasicismo...,” p. 5.

<sup>237</sup> *Ibid*, p. 12.

<sup>238</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

<sup>239</sup> La exposición se extiende entre los compases 1 al 28, siendo ambos temas de estructuras simétricas de ocho compases (tema A, del 1 al 8; tema B, del compás 13 al 20). Luego del desarrollo (compases 29 al 91), la reexposición vuelve a adoptar una clara simetría en sus partes, conformando ambos temas otra vez en secciones ocho compases cada una y concluyendo con una coda en la que se emplean elementos del tema A.

clasicismo. El crítico de *El Pueblo* así lo afirmó al señalar la “ideación atrayente” y la estructura, lograda con “bastante justeza, realización delicada, sensible y exacta”.<sup>240</sup> Se trata de la primera oportunidad en la que Guastavino estaba experimentando alcanzar un mayor despliegue de sus ideas. Por otra parte, al estar guiado por Falla, no resulta llamativo que haya querido demostrar su comprensión de las pautas técnicas recibidas en Alta Gracia.

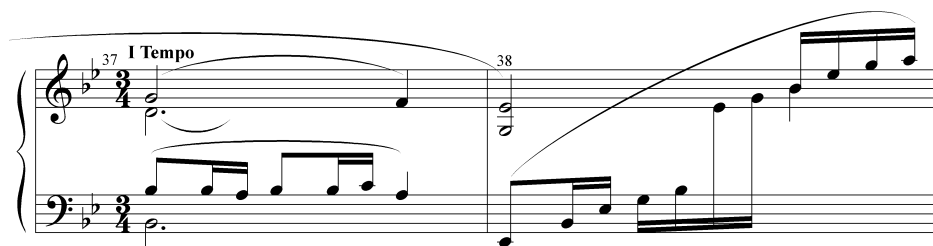
El segundo movimiento, *Lento muy expresivo*, considerando de nuevo el aspecto rítmico, plantea otra vez elementos criollos, logrados por el parentesco con el patrón característico del *estilo* (ej. 10), un tipo de canción propia de la región pampeana, de base ternaria y con subdivisión binaria organizada del siguiente modo:



Ejemplo N° 10: Patrón rítmico del estilo

Este ritmo, empleado en el acompañamiento de la idea melódica principal, remite en efecto, con pequeñas variantes, al patrón del *estilo*, ya utilizado para ese entonces en la canción *Pueblito, mi pueblo* y muy recurrente en obras posteriores al punto de convertirse en una marca estilística de Guastavino. Curiosamente, la idea melódica a la que acompaña (presentada en C. 5 y reeditada en C. 37) que podría considerarse la más expresiva de toda la sonatina por su efecto de lejanía y soledad, alude (hasta en la tonalidad de Mi bemol mayor) casi textualmente a la llamada de trompa evocada en el comienzo de la *Sonata N° 26, opus 81a*, conocida como *Los Adioses*, de Ludwig van Beethoven (ej. 11).

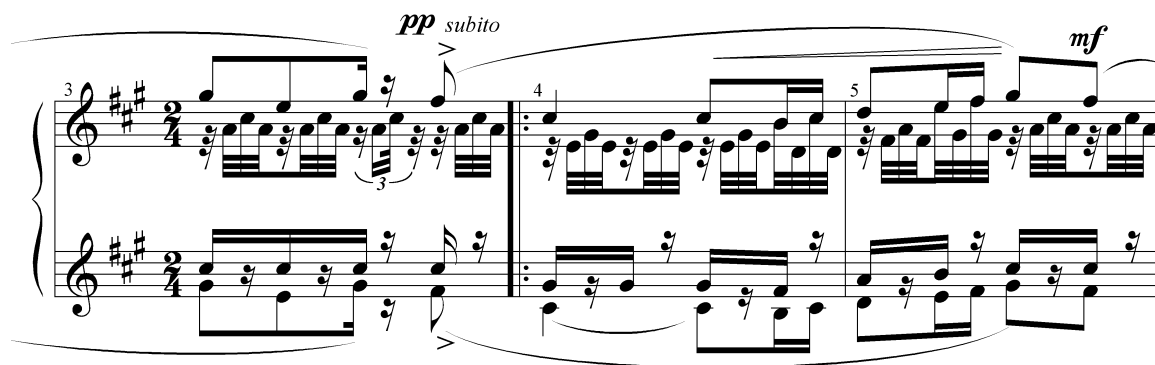
<sup>240</sup> *El Pueblo*, 13-7-1945.



Ejemplo N° 11: 'Sonatina en sol menor', para piano. Guastavino. 2º movimiento, c. 37-38.<sup>241</sup>

Es en la construcción formal y armónica donde prima la influencia raveliana reconocida en la documentación epistolar citada, si bien los elementos están lejos de parecer plagiados, mediando sí una evidente situación de aprendizaje, de estudio. Sobre su concepción armónica, Guastavino afirmó en 1987 en una entrevista: “[...] la armonía viene con [uno]. Los compositores auténticos “encuentran” su propia armonía la cual actúa como una marca de identidad. *Uno no busca la individualidad; la identifica, la descubre*”.<sup>242</sup>

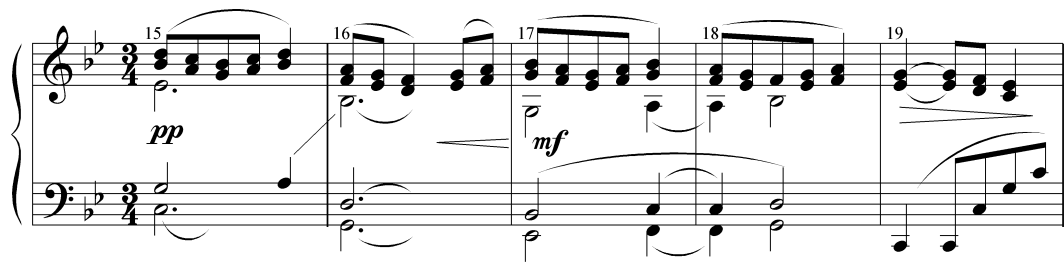
En el primer movimiento, los elementos más característicos que podrían homologarse a la *Sonatina* de Ravel están dados por las extensiones de la estructura triádica (presentes en el uso de acordes con séptimas y novenas -compás 13 y siguientes-), por el ambiente no-armónico en la utilización del modo menor y, desde luego, por la precisión y cuidado en el equilibrio del aspecto formal. (ej. 12 y 13).



Ejemplo N° 12: *Sonatina* (Ravel, 1905). Compases 3-5 del primer movimiento.  
Tonalidad: Fa# menor sin sensibilización

<sup>241</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

<sup>242</sup> Entrevista de Nancy Roldán a Guastavino, realizada el 7-7-1987. (Roldán, op. cit, p. 7).



Ejemplo N° 13: *Sonatina* (Guastavino, 1945). Compases 15-19 del primer movimiento.<sup>243</sup>  
Tonalidad: sol menor sin sensibilización; paralelismos de terceras en el registro superior  
y de quintas en el inferior; ampliaciones de las sonoridades triádicas

En el tercer movimiento, dos decisiones compositivas acercan al compositor argentino nuevamente a Ravel: el predominio de una textura abigarrada, de gran dificultad técnica, lograda gracias a una escritura que se ensancha abarcando varios registros y planos sonoros y el aspecto tonal por el cual decide, como Ravel, finalizar brillantemente con una modulación por cambio de modo, de menor a mayor.<sup>244</sup> Ambas circunstancias colaboran en un resultado similar al de Ravel: el trozo final resulta, por su dinamismo y complejidad, más acorde con una *Sonata* que con una *Sonatina*.

No es la *Sonatina* en efecto una pieza de fácil ejecución, a pesar de la fluidez de su discurso y del diminutivo empleado en su título. Una vez más la técnica pianística aparece como un medio de expresión y no como una finalidad en sí misma poniendo de relieve que Guastavino despreciaba el virtuosismo en estado puro. Como en otras de sus partituras para piano sobresale aquí una escritura idiomática alejada de la búsqueda exclusiva del lucimiento del ejecutante.<sup>245</sup> Adopta una vez más un amplio rango dinámico, comprendiendo en el tercer movimiento todos los niveles de sonoridad desde *pianissimi* a *fortissimi* asociados al aumento de la tensión tonal, mientras que reserva para el primer y segundo movimiento

<sup>243</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

<sup>244</sup> Luego de un pasaje transitivo de continuos cambios tonales (C. 91-117), Guastavino deriva en un pasaje resuelto y cadencial en Sol mayor. Ravel va de fa# menor a Fa # mayor.

<sup>245</sup> Illari-Mansilla-Plesch, op. cit., p. 950.

sonoridades relativamente intermedias.<sup>246</sup> Las sugerencias para el instrumentista son claras en cuanto al fraseo, dinámica y articulación y las precisiones que afectan al tempo están indicadas con gran detalle.

¿Qué pudo haber asimilado Guastavino de su contacto con Falla? Sin duda la constatación de que estaba en lo que consideraba la “senda correcta”, esto es, en el camino de asumir una actitud de expresión espontánea y decidida de los elementos técnicos que consideraba adecuados y genuinos para su arte. Falla insistía en que su cometido como maestro era lograr moldear la personalidad musical del estudiante de composición. Su influencia pedagógica, se ha dicho, culminaba cuando el discípulo había logrado dejar expresar a su propia “voz interior”, cuando estaba finalmente adoptada la actitud de convicción intelectual ante la tarea creativa que Falla consideraba esencial para la creación artística. Esto debió simpatizar a Guastavino, refrendándolo también en su ya asumida sinceridad de expresión, alejada del acartonamiento y del academicismo. Y es lo que observó el crítico Ivy Herczegh Konjovich de *Saber Vivir* al mencionar su comentario sobre la *Sonatina*, ya citado: la simplicidad “nacida por convicción” constituía para él “el don más apreciable y simpático en Guastavino”.<sup>247</sup>

Junto a *Sonetos del ruiseñor* y *Las nubes*, la *Sonatina en sol menor* completa el grupo de obras más definitivamente modernistas dentro de la producción guastaviniana. Se observa en estas obras, duplicado por el tamiz de Falla, el eco del lenguaje del neoclasicismo musical europeo, concebido en un sentido amplio. Elementos señalados como la instrumentación camarística con timbres heterogéneos, la presencia de un contrapunto disonante y un pensamiento lineal más que vertical, el uso de *ostinati* destinados a dar sostén a la textura, la extensión de la armonía mediante el recurso a escalas modales, las armonías triádicas extendidas y los cambios inesperados de tonalidad, son adoptados por Guastavino en forma fragmentaria y no sistemática y pueden encontrarse conviviendo sin conflicto con

---

<sup>246</sup> Este puede ser otro elemento de procedencia raveliana. En su *Sonatina* también se concentran los mayores contrastes dinámicos en el movimiento final, siendo los dos trozos iniciales más bien mesurados.

<sup>247</sup> *Saber Vivir*, diciembre de 1945.



un contexto de materiales tonales o con una funcionalidad musical al servicio de un texto poético.

Puede afirmarse en concordancia con los postulados de Martin Zenck que, ligado al factor positivo previo inherente a la figura de Falla, Guastavino experimentó una recepción de la música del compositor español condicionada también positivamente por la escala de valores vigente en torno a su música. Su disposición emocional, en sintonía con el entorno, la situación y las metas artísticas de Falla, dio sin embargo un resultado artístico nuevo y único.

\*\*\*

La cultura española incidió de manera sustancial en la obra musical de Guastavino. Sea en los comienzos de su carrera como en las décadas más recientes, se han mostrado numerosos elementos que se fueron entramando en torno a la recepción artística de aquella cultura. Proximidades intelectuales, solidaridad y confraternidad, aguda captación de los intereses temáticos del público y de los intérpretes fueron condicionando una producción que, aunque comparativamente minoritaria dentro de la totalidad de su catálogo, constituye la evidencia de la recepción de la modernidad española que él experimentó según sus propias afinidades.

**Capítulo 3:**

**Aplicaciones didácticas, repertorio escolar y canon pedagógico  
en la música de Guastavino**

En este capítulo se presta atención a obras de Guastavino vocales, para piano y para guitarra, que tuvieron algún tipo de aplicación didáctica o influencia en la constitución de un canon pedagógico. Tanto algunas de las canciones denominadas por él mismo “escolares” (entre otras, *La música*, *Arroyito serrano*, *La canción del estudiante*, *Pueblito*, *mi pueblo*) como ciertas piezas para teclado dedicadas “a los pianistas en formación” y cuya finalidad estuvo explícita desde el momento mismo de su composición (los ciclos *Mis amigos*, *Diez preludios* y *Cantos populares*), devinieron en una suerte de arquetipos. Sucedió algo análogo con otras que, por causas propias de las mediaciones que intervinieron (edición, premiaciones, aprobaciones oficiales, entre otras), pasaron también a convertirse en modelos de pieza para “fin de concierto” o “bis”. Se fue construyendo así una imagen sesgada de la capacidad musical de Guastavino, según la cual sólo estaba dotado para la pieza accesible, corta, capaz de agradar en una primera impresión por su “aroma” argentino.<sup>248</sup>

Además de analizar algunos aspectos del lenguaje musical empleado que da cuenta de las cualidades didácticas presentes en las obras estudiadas, se trabaja en este capítulo en los factores (instituciones, prensa, legislaciones, fuentes) que contribuyeron al esparcimiento generalizado de esa imagen, teniendo como marco el pensamiento teórico que supone la existencia de un *canon* en música. Si ciertas obras como *Bailecito* y *Gato* asumieron la condición de “básicas”, prevaleciendo sobre otras de otros autores y del mismo Guastavino y pasaron, al poco tiempo de ser editadas, a constituirse en música *representativa* del nacionalismo musical argentino, es porque hubo causas que convergieron en la construcción de una *canonización*. Acudiendo a las ideas de Joseph Kerman, William Weber, Joseph

---

<sup>248</sup> Subyace en esta valoración un tanto despectiva del repertorio de piezas instrumentales sueltas “programáticas” y de las canciones de cámara, la decimonónica concepción que creía en la existencia de géneros “mayores” y “menores”. La sinfonía, la ópera, las sonatas, constituirían ejemplos de los primeros en tanto que la pieza breve y el *lied*, serían modelos de los segundos. Durante bastante tiempo se difundió en nuestro caso, la idea de que Guastavino no había “podido” componer para los géneros “mayores”, siendo por ello su especialidad la composición de “miniaturas”.

Randel y otros estudiosos,<sup>249</sup> quienes sostienen que la aparición de un *canon* de “grandes” obras del pasado ha sido una de las transformaciones más importantes de la cultura musical occidental,<sup>250</sup> se indaga aquí en los factores culturales e históricos que hicieron de ciertos “clásicos” guastavinianos “verdades sublimes”, “obras maestras”, “modelos artísticos”.<sup>251</sup> Se analiza por tanto su circulación en los ámbitos educativos, el grado de destreza instrumental requerida, la duración total de las obras, la crítica periodística, la influencia de algunas políticas culturales producidas entre 1946 y 1955 y la edición, entre otros aspectos.

### 3.1.- Los ciclos didácticos para piano

Con inocultable admiración, Guastavino comentaba a principios de la década de 1990 a quienes lo visitaban, acerca de la inclusión de su obra *Pablo, del aeroparque*, en el *syllabus* de piano de Australia.<sup>252</sup> La pequeña pieza, que integra el ciclo pianístico *Mis amigos*, fue reeditada por entonces en un álbum destinado a un quinto nivel de cursos infantiles,<sup>253</sup> con clara finalidad didáctica.

---

<sup>249</sup> Kerman fue quien comenzó en 1983 a cuestionar los preceptos metodológicos de la musicología y a reclamar una visión crítica del canon. Catherine Bergeron, Philip Bohlman, Joseph Randel, Lydia Goehr y Marcia Citron, representantes de la musicología norteamericana, se centraron posteriormente en este tema cuestionando a la musicología misma como disciplina. William Weber, investigador formado en el campo de la historia más que de la musicología, se abocó a estudiar la constitución del canon en sus orígenes y a lo largo de las diferentes épocas.

<sup>250</sup> William Weber, “The History of the Musical Canon,” Nicholas Cook y Mark Everist (eds.), *Rethinking Music*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 336.

<sup>251</sup> Algunos de estos significados son los que otorga al término “canon” Jan Gorak, en *The Making of Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea* (London, Athlone, 1991, ix). (Citado por Omar Corrado, “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología* n° 5-6, Buenos Aires, AAM, 2004-2005, p. 18).

<sup>252</sup> *Syllabus* es el nombre empleado para denominar a los planes de estudio oficiales de Australia, válidos en todo el país. El ente nacional que regula dichos planes es el AMEB (Australian Musical Examinations Board). Agradezco esta información a David Agg, de la oficina federal del AMEB en la actualidad.

<sup>253</sup> El AMEB periódicamente publica antologías con las obras que están en el *syllabus*, para facilitar a los interesados el acceso a esas músicas. En 1990 *Pablo* fue incluido en la *Serie 12*, equivalente a un *Grade 5*, lo que estimamos sea un quinto nivel de cursos infantiles. El autor nos mostró la liquidación de SADAIC que para marzo de 1992 registraba el cobro del porcentaje por 1271 ejemplares de *Pablo* (Entrevista con la autora, 12-3-1992). La reedición fue realizada, desde luego, con autorización de Ricordi Americana.

Pero lo primero es plantear qué se entiende por repertorio “didáctico”. Se trata de un planteo delicado puesto que el término ha acarreado históricamente cierta carga peyorativa: en ocasiones la calificación de un *corpus* musical con ese adjetivo suele referirse a piezas de “poca monta”, breves, o incluso “abocetadas”, dentro de la producción de un compositor. Otras veces, se habla de lo “puramente didáctico” cuando se alude a las obras cuyo interés está centrado casi con exclusividad en la ejercitación técnica.

Pero muchos compositores, desde Johann Sebastian Bach con su *Libro de Ana Magdalena*, apreciaron el crear piezas para los niños, los principiantes, o quienes están afianzando su manejo del teclado. El repertorio didáctico sería entonces aquel que resulta aplicable a la enseñanza, pero que no llega a ser decididamente un “método”, por no implicar una graduación progresiva de los contenidos a enseñar expresamente diseñada por el compositor.<sup>254</sup>

Desde fines del siglo XIX, en Argentina existieron numerosos ejemplos de ciclos pianísticos escritos con fines de estudio o posibles de funcionar como tales por sus características. Julián Aguirre legó sus *Cinco tristes* y sus *Aires criollos* y Alberto Williams aportó en su larga trayectoria catorce *Series de piezas para piano destinadas a los niños*, que suman en total setenta y siete obras compuestas con ese fin.<sup>255</sup> También Luis Gianneo escribió varias obras con carácter didáctico entre las

---

<sup>254</sup> Algunos pedagogos advirtieron desde hace mucho la conveniencia de unir el entrenamiento técnico con el contenido musical en el aprendizaje instrumental. Un ejemplo de la primera mitad del siglo XX es el de Karl Leimer y Walter Giesecking quienes en *La moderna ejecución pianística* postulan lo siguiente: “...el alumno nunca se ejercita (en el sentido corriente), sino que *hace música* siempre [...] Lo más importante es la interpretación natural, el control por el oído y la vivencia de la obra musical en la imaginación...” (el resaltado es mío) Véase Leimer-Giesecking, *La moderna ejecución pianística*, Buenos Aires, RIA, 1950, p. 47.

<sup>255</sup> Este es el número que contabiliza Pickenhayn en su libro sobre Williams. Una de estas series *Recuerdos infantiles, opus 2*, (1885) es comparada, para destacar su validez didáctica, con el *Álbum para la juventud* de Robert Schumann, diciendo que: “...forman un ciclo amable y pintoresco...[en el cual] prevalecen los ritmos de danza, especialmente en los números 2 y 3, donde se hace presente el recuerdo de otros ciclos de Schumann: *Carnaval (opus 9)*, *Carnaval de Viena (opus 26)* y las deliciosas *Escenas infantiles (opus 15)*.” (Jorge Pickenhayn, *Alberto Williams*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1979, p. 96.) La explicación se sitúa en lo que Plesch denominara la musicología “reivindicativa”, pues no encuentra otra validación del repertorio periférico que no sea a través de la detección de aspectos de semejanza con el repertorio europeo. (Melanie Plesch, “También mi rancho se llueve”: problemas analíticos en una musicología doblemente periférica,”

que se encuentran sus *Ejercicios técnicos para piano*, las *Siete piezas infantiles*, *Villancico*, *Caminito de Belén*, y tal vez la más difundida, la serie *Música para niños*, de 1941.<sup>256</sup> Alberto Ginastera asimismo, aportaría sus *Doce preludios americanos, opus 12*, en 1944.<sup>257</sup>

### 3.1.1.- Aspectos didácticos de algunos ciclos pianísticos guastavinianos

Como se ha dicho, el repertorio que Guastavino pensó primariamente para el teclado incluye obras sueltas, ciclos y sonatas.<sup>258</sup> Entre ellas figuran tres ciclos en los que cultiva un estilo miniaturístico, de gran concentración y brevedad y al parecer vertido en función de las necesidades de ejercitación propias de un pianista “en formación”. Los ciclos *Diez preludios* (1952), *Mis amigos* (1966) y *Cantos populares* (1974), a los cuales destinamos esta sección, se integran de la siguiente manera: el primero consta de diez obras breves que toman como base melodías populares infantiles argentinas; el segundo presenta diez “retratos musicales”, en los que cada título hace referencia a una persona concreta; el tercero, en cambio propone diez estampas o viñetas en las cuales Guastavino estaría intentando representar asuntos, paisajes o elementos populares.

*La dama dama*, *La flor de caña*, *Rimorón*, *Margarita*, *Bordando para la reina*, *Una niña bonita*, *Cuántas estrellas!*, *Un domingo de mañana*, *La torre* y *En coche va una niña* son los

---

I. Ruiz y E. Roig (eds.), *Procedimientos analíticos en musicología*, Buenos Aires, INM-AAM, 1998, pp. 127-138.)

<sup>256</sup> Sobre este ciclo diría Juan Carlos Paz: “...significa el más feliz aporte a la moderna pedagogía infantil logrado entre nosotros [...] Existe en ellas una musicalidad apta y atrayente para el niño...” (Citado en J. Pickenhayn, *Luis Giannone*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1980, p. 185).

<sup>257</sup> Pola Suárez Urtubey opina que en ellos el autor plantea “...problemas de técnica instrumental, de expresión o bien una clara intención por poner de relieve distintos aspectos que hacen al orden tonal, armónico, rítmico [...] El término “preludio” adquiere valor similar al de los preludios de Chopin, pequeñas páginas que se plantean y exponen, sin posterior desarrollo [...] microformas, [...] que van más allá de su intrínseca calidad musical para aportar algún tipo de enseñanza vinculada con la técnica del teclado.” (Pola Suárez Urtubey, *Ginastera en cinco movimientos*, Buenos Aires, Víctor Lerú, 1972, pp. 38-39)

<sup>258</sup> Con “primariamente” nos referimos a obras originales para piano. Guastavino fue muy afecto también a realizar transcripciones de músicas para otros instrumentos, al piano, como se verá en el capítulo 5. Ver detalle de obras originales en Apéndice 2.

títulos de cada uno de los *Diez preludios*. Guastavino no vacila en emplear citas directamente populares. Ellas no desmerecen su creatividad melódica.<sup>259</sup> Al contrario, las citas de melodías infantiles son invocadas precisamente para mostrar el objetivo didáctico de la propuesta.<sup>260</sup>

*Mis amigos* lleva por subtítulo “retratos musicales para los pianistas jóvenes”. Aquí la modalidad de los títulos que el compositor adopta para denominar cada fragmento, consiste en un nombre de pila seguido por la mención de la calle o la zona de la ciudad donde esa persona vivía. *Luisito, de la calle Concordia*;<sup>261</sup> *Nelly, de la calle Río Cuarto*; *Ismael, de la calle Teodoro García*; *Pablo, del Aeroparque*; *Fermina, de la calle Aranguren*; *Gabriel, de la calle Andonaegui*; *Alberto, de la calle Posadas*; *Casandra, de la calle Galileo*; *Damián, de la calle Malabia* y *Alina, de la calle Lacroze* son los títulos elegidos para cada pieza.<sup>262</sup>

En los *Cantos populares*, una fusión sutil y muy típicamente suya de ritmos folklóricos con lenguaje romántico de carácter evocador y nostálgico constituye el material que se presenta, casi siempre adecuado a esa especie de “envase”, que es la microforma A-B-A.

---

<sup>259</sup> Mabel Senillosa (op. cit., p. 232) afirma que la obra pianística de Guastavino, en la que se pueden citar varios “... preludios, sonatas, sonatinas...” sobresale por “...el carácter, la atmósfera argentina, sin estar *ninguna* fundada en la melodía popular del folklore...” Esto es un error ya superado. (el resaltado es mío).

<sup>260</sup> Salvo *La flor de caña*, que es una canción basada en un poema de autor (Guastavino nos dijo haberlo encontrado, con varias estrofas más, en un libro titulado *Panorama de la poesía americana*), todas las otras corresponden a materiales escuchados en la infancia de Guastavino. El tema de *En coche va una niña* habría sido dictado por su cuñada, según fuentes familiares. “Son canciones que yo canté cuando era chico. No había radio, no había televisión. Había muy poca gente que tocaba el piano y los niños de 5, 6 años... nos divertíamos con juegos infantiles, como rondas... juegos...y en esos juegos cantábamos estas canciones [...] todas son de cuando era chico.” (Entrevista con la autora, 3-8-1989)

<sup>261</sup> *Luisito*... fue también incluida en el *syllabus* australiano, en 1999. A pesar de que los planes de estudio están en ese país en continua revisión, *Luisito*...sigue estando vigente hasta el momento (a diferencia de *Pablo*..., que ya no se encuentra), para un nivel *Serie 14*, esto es, un *Grade 6*, lo que estimamos un nivel seis de cursos infanto-juveniles.

<sup>262</sup> En este caso, cada título alude a una persona real. *Fermina*... alude a la compositora argentina Fermina Casanova. *Damián*..., al hijo menor de la escritora Alma García, a quien solía cruzar con frecuencia en la editorial Lagos. Alina, hasta donde se sabe era una vecina suya, en el barrio de Belgrano.

### 3.1.1.1.- Lenguaje y técnica al servicio del aprendizaje

Se analizan ahora algunos aspectos del lenguaje musical y de la técnica pianística que tienen relación con la cualidad didáctica de las piezas en estudio. Los rasgos a considerar en algunas de estas pequeñas obras son: a) la tonalidad en que están escritas; b) las características de la estructura formal; c) el tipo de ritmo y melodías empleadas; d) la textura pianística en relación a los problemas técnicos y e) las cuestiones que tienen que ver con el aspecto expresivo o interpretativo.

a).- En las piezas de Guastavino que incluyen los tres ciclos estudiados abundan las tonalidades pianísticas de fácil acceso.<sup>263</sup> Del total de treinta números que suman las tres series, una porción equivalente a más de la tercera parte (doce piezas) están escritos en tonalidad con una única alteración en la clave. Hay además cinco números con dos alteraciones, seis con tres alteraciones, uno con ninguna y cinco con cuatro alteraciones. Pasando de cuatro alteraciones en clave, encontramos un único caso de un *Canto popular* con seis alteraciones (en mi b menor). En cuanto al modo, la preferencia por el carácter evocativo de las tonalidades menores es notoria en el ciclo *Cantos populares*: ocho de los diez las utilizan. Puede notarse también el uso de los modos antiguos como en el caso de *Cassandra, de la calle Galileo*, (ej. 14)<sup>264</sup> que alterna pasajes en la escala de mi frigio con inflexiones a la subdominante y a la dominante así como un caso que revela una bitonalidad incipiente, evidente en el choque entre teclas blancas y negras, en *La dama dama*, el primero de los *Preludios*.

---

<sup>263</sup> Por “fácil acceso” se entiende las tonalidades con ninguna o con pocas alteraciones. Si bien todas las tonalidades son posibles de ejecutar en el piano, es bien sabido que los métodos tradicionales de aprendizaje comienzan por lo general por una escritura límpida de alteraciones. La progresión de dificultad va aumentando, precisamente, a medida que se van incrementando las mismas, lo cual exige un afianzamiento cada vez mayor de la lectura musical, por parte del alumno.

<sup>264</sup> También tienen visibles fragmentos modales *Fermina, de la calle Aranguren* (en el comienzo, plantea Sol menor eólico y en la segunda vez que presenta la sección B, Mi bemol mixolidio) e *Ismael, de la calle Teodoro García* (dórico a partir del sonido sol).



Ejemplo N° 14. 'Casandra, de la calle Galileo'. (*Mis amigos*, N° 8, para piano).<sup>265</sup> Melodía en Mi frigio; inflexión a La menor en compases 5-6; inflexión al quinto menor, si menor, en modo eólico, en compases 7-8

b).- Las características formales son un factor de importancia a la hora de determinar qué piezas son “didácticas”.<sup>266</sup> En la serie *Cantos populares* se encuentra que la totalidad de los números se estructuran en tres secciones, predominando la forma binaria re-expositiva (ocho piezas tienen forma A-B-A, contra dos que siguen el esquema AA'B). En *Mis amigos* abundan los números con dos secciones que se reiteran, en algunos casos, variando apenas algunos aspectos de la armonía.<sup>267</sup> En cuanto a los *Preludios*, constituyen el ciclo de mayor concisión pues predominan las piezas armadas en base a dos o tres secciones breves.<sup>268</sup>

c).- La repetición de un patrón rítmico básico parece ser una característica sobresaliente y casi un elemento unificador en estas piezas de Guastavino. Es esta otra cualidad relacionada con lo didáctico que en todos los *Preludios* queda

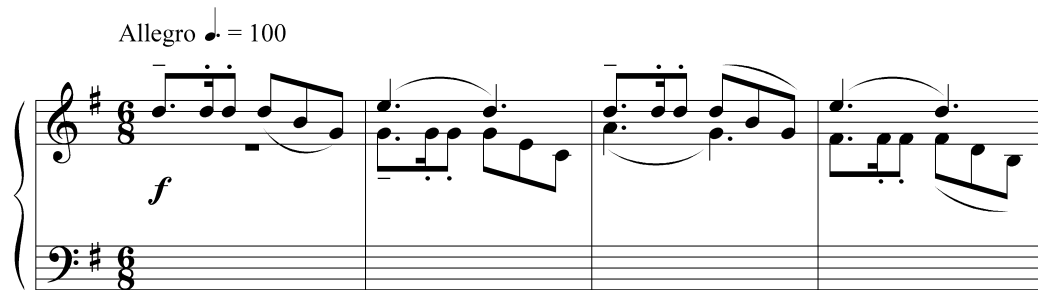
<sup>265</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

<sup>266</sup> El desarrollo progresivo de la memoria musical es un tema de largo alcance y ejercitación para un alumno. Interviene su edad, su maduración intelectual, entre otros factores. De allí que siempre se asocia lo didáctico con brevedad y concisión, con formas simples: binarias (A, AA', AB) o bien binarias re-expositivas, por lo general, recurrentes: ABA o ABA'.

<sup>267</sup> Generalmente las variantes están dadas por pequeñas inflexiones a tonos vecinos.

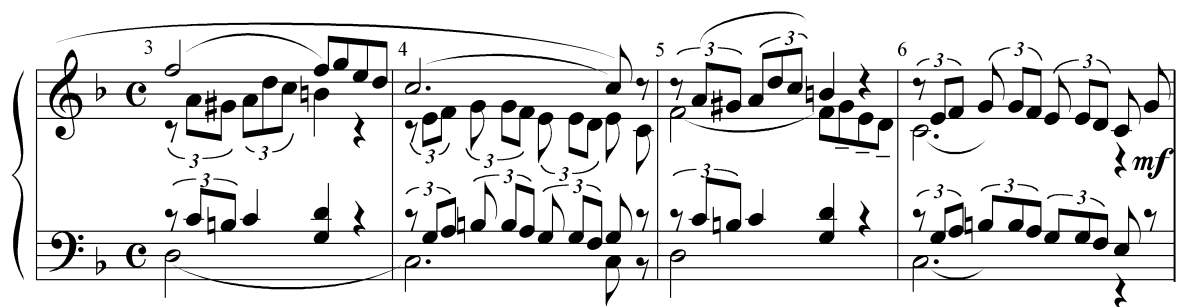
<sup>268</sup> *Bordando para la reina*, por ejemplo tiene una única sección que se repite variada (AA'), más una introducción y breve coda; *Una niña bonita* tan sólo consta de AA'.

manifestada por la presencia de *ostinati* o ritmos reiterados (ej. 15), así como también en los N° 4, 7, 8, 9 y 10 de *Mis amigos*.



Ejemplo N° 15. 'Rimorón', Preludio N° 3 para piano. Guastavino. C. 1-4.<sup>269</sup>  
Combinación de ostinati e imitaciones

También resulta importante considerar la métrica y su combinación con lo rítmico entre ambas manos (si se da una unión accesible entre ellas o se producen hemiolas o ritmos muy diferentes, por ejemplo). El compás de 6/8, típico de algunas danzas folklóricas argentinas, se emplea en los *Cantos populares* N° 3 y N° 5 y en *Luisito, de la calle Concordia*. Las hemiolas son muy evidentes en el *Canto popular* N° 1 (ej. 18) y en *Gabriel, de la calle Andonaegui* (ej. 16). La ejecución de síncopas es pedida en el *Canto popular* N° 6 y el ritmo de milonga, en compás binario desde luego, en el *Canto popular* N° 4 (ej. 17).



Ejemplo N° 16. 'Gabriel, de la calle Andonaegui'. *Mis amigos* N° 6, para piano. Guastavino. C. 3-6.<sup>270</sup>

<sup>269</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

<sup>270</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

Ejemplo N° 17. Canto popular N° 4, para piano. Guastavino. C. 1-7.<sup>271</sup>

Sobre el aspecto melódico no ahondaremos aquí por ser un tema extensamente tratado por otros investigadores.<sup>272</sup> Desde luego juega un papel decisivo porque en este tipo de música es tal vez el elemento del lenguaje que más atrae en el plano sensible o expresivo de la audición, desempeñando un papel definitorio a la hora de la memorización. Además de las diez melodías tomadas del cancionero popular infantil, Guastavino aporta en otras obras de estos ciclos, sugerentes líneas con carácter evocativo y nostálgico, propias de su estilo y su vena inconfundibles, como es el caso de los *Cantos populares N° 1, 4 y 6* (ejs. 17 y 18).

Ejemplo N° 18. Canto popular N° 1, para piano. Guastavino. C. 1-8.<sup>273</sup> Línea de la mano derecha, de amplio arco, ascendente y descendente. Hemiolas

<sup>271</sup> Por autorización de Warner Chappell Music.

<sup>272</sup> Tanto la tesis de Kulp como las de Marcela González, Nancy Roldán y Douglas Crowder abundan en el análisis y caracterización de la melodía guastaviniana.

<sup>273</sup> Por autorización de Warner Chappell Music.

d).- En las obras aquí tratadas prepondera una textura de melodía acompañada, muy característica de la escritura pianística accesible. La línea melódica, casi siempre a cargo de la mano derecha, aparece duplicada en algunos casos con una segunda línea paralela colocada a distancia interválica de tercera o de sexta (por ejemplo, en los *Cantos populares* N° 2, 3 y 5). Se encuentra también algún trabajo polifónico (ej. 19), importante para la independencia de los dedos y el desarrollo “cerebral” del alumno, como es el caso del preludio *Un domingo de mañana*, que es una pequeña fuga a tres partes.<sup>274</sup> Asimismo, en otras piezas algunos pasajes exigen destacar la independencia de voces o las melodías intermedias, como es el caso de *Gabriel, de la calle Andonaegui*, los *Cantos populares* N° 7 y n° 8 y los preludios *La dama dama*, *Rimorón*, *Cuántas estrellas!*, *Un domingo de mañana* y *En coche va una niña*.

Ejemplo N° 19. 'Un domingo de mañana'. Preludio N° 8, fuga a 3 voces.<sup>275</sup> Comienzo: sujeto en voz inferior; compás 9: respuesta a la quinta superior; compases 17-21: pasaje episódico; compás 22: sujeto en 8ª superior

<sup>274</sup> En la textura polifónica se incursiona generalmente en un segundo momento del aprendizaje. Es cierto que en el *Mikrokosmos* de Bartók existen ejercicios polifónicos desde el primer volumen. Pero la polifonía más elaborada, se introduce en general con las *Inveniones a dos voces* de Bach, en un segundo año de estudios, en los conservatorios oficiales.

<sup>275</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

e).- Sobre el aspecto expresivo, las obras tratadas presentan las características y necesidades propias del lenguaje romántico decimonónico: combinación de toques *legato* y *staccato*, leve *rubato* con la finalidad de acompañar la cantabilidad de la mano derecha,<sup>276</sup> atención a cuestiones de matices y nivelación de planos sonoros, sincronización de los pedales, entre otros aspectos.

Los aspectos explicados acerca del lenguaje de estos tres ciclos pianísticos guastavinianos permiten deducir con claridad las posibilidades didácticas que ofrecen. Estas posibilidades no se limitan a la formación de pianistas: las obras estudiadas podrían servir además como herramientas para la enseñanza-aprendizaje de ciertos elementos técnicos de la música. Ilustrando acordes de séptima de dominante, modulación a tonos vecinos, empleo de dominantes secundarias, ritmos hemiólicos, formas simples recurrentes, noción de antecedente y consecuente, estas obras de Guastavino se establecen en una intersección en la que confluyen lo didáctico, lo argentino y lo europeo, en proporciones equilibradas.

### 3.2.- El repertorio vocal escolar en Guastavino

Esta sección se dedica a algunas de las contribuciones del compositor al repertorio vocal que circularon en el ámbito escolar. Integrado tanto por canciones que desde su concepción fueron pensadas para los coros escolares como también por otras cuyo ámbito de destino pudo ser tanto el salón de conciertos de cámara como el coro escolar, se encuentran en este repertorio obras sumamente difundidas en Argentina junto a otras que, por diferentes vaivenes del contexto socio-cultural, resultaron menos conocidas.<sup>277</sup>

---

<sup>276</sup> Esto es muy necesario por ejemplo en los *Cantos populares* N° 4 y N° 6 y en varios números de *Mis amigos*, de tono nostálgico, evocador.

<sup>277</sup> *Ombú* y *Mi canto* (de 1956, ambas con texto de Nilda Mileo), la serie *Pájaros* (1974, sobre poemas de Benarós), *Los ríos de la mano* (1972-73, sobre el tema de los diferentes oficios, en base a poemas de José Pedroni) y *Edad del asombro* (1968, un ciclo de nueve canciones de niños con texto de Hamlet Lima Quintana), se encuentran entre las no tan frecuentadas en el ámbito escolar.

El tema de la importancia que adquirieron los coros escolares en la historia de la educación musical argentina, en concordancia con la amplia difusión del nacionalismo cultural en la primera mitad del siglo XX y parte de la segunda, prácticamente no ha sido aún abordado. Salvo la biografía de Felipe Boero que destaca su labor docente y coral,<sup>278</sup> algún llamado de atención nuestro sobre el tema,<sup>279</sup> un trabajo puntual dedicado a los coros universitarios<sup>280</sup> y otras referencias contenidas en un trabajo panorámico,<sup>281</sup> puede decirse que en esta materia está aún casi todo por hacerse.<sup>282</sup>

Explicada esta limitación, se intenta en este capítulo contribuir indirectamente a un fragmento de esa historia de la educación musical argentina que aún falta escribir, a través de la provisión de algunas líneas temáticas y algunas ideas posibles de ser continuadas en otras investigaciones o aplicadas a otros casos.

Si bien Guastavino se inició en el repertorio escolar con canciones como *Arroyito Serrano*,<sup>283</sup> *Gratitud* y *Propósito*,<sup>284</sup> todas de 1939 y con texto del mismo

---

<sup>278</sup> Carlota Boero de Izeta, *Felipe Boero*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1978, pp. 107-122. El capítulo se titula *Su labor en la enseñanza. El Congreso Panamericano de Lima. La formación de Coros*.

<sup>279</sup> En un trabajo dedicado a los catálogos de las compositoras Elsa Calcagno y Ana Carrique, realizo un “llamado a la solidaridad” en relación a la falta de estudios sobre el tema (S. Mansilla, “Mujeres, nacionalismo musical y educación. Bases heurísticas para una historia sociocultural de la música argentina. Elsa Calcagno y Ana Carrique”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega N° 19*, Buenos Aires, EDUCA, 2005, pp. 51-78).

<sup>280</sup> Iliana Hoffer (*El movimiento coral en la Universidad de Buenos Aires en la década de 1960*, Buenos Aires, Ediciones GCC (Grupo de Canto Coral), 1998) realiza una reconstrucción de la historia del movimiento coral en la UBA, durante los años 60, a partir de la memoria de algunos de sus protagonistas.

<sup>281</sup> Roberto Britos (“Coros. II Argentina”, *DMEH*, Madrid, SGAE, 1999-2002, Vol IV, pp. 39-41), brinda un sucinto panorama del movimiento coral en Argentina.

<sup>282</sup> Dos trabajos sobre tema adyacente a este fueron recientemente presentados y publicados, en el marco del Primer Congreso Nacional de Artes Musicales “*El arte musical argentino: retrospectiva y proyecciones al siglo XXI*”, organizado por el Departamento de Artes musicales y sonoras ‘Carlos López Buchardo’ del Instituto Universitario Nacional del Arte. Ellos son: “La argentinidad en los textos de las canciones del repertorio escolar en los niveles primario y secundario en el sistema educativo argentino. Treinta años de historia. Apuntes para una investigación”, un aporte muy en la línea de los estudios de Luis Alberto Romero y equipo, de Zulema Noli y “La música argentina en el ex primer año del nivel medio: estudio comparativo de la propuesta curricular nacional y la propuesta editorial expresada en los libros de texto (1952-1977)”, de Claudia Dal Pino y Alicia Cristina de Couve.

<sup>283</sup> Se incluyó en el Festival Anual de coros escolares realizado en el teatro Colón de Buenos Aires, el 22 de noviembre de 1941. (Programa en AF) Fue aprobada como canción escolar en

músico, se prestará aquí atención detallada a dos canciones de la primera época: *La canción del estudiante*, compuesta ese mismo año en colaboración con Ernesto Galeano, y *Pueblito, mi pueblo*, de 1941, que se difundió en todo el territorio argentino, con texto de Francisco Silva. De la década de 1960, se dedican secciones a *La música*, de 1965, sobre poemas de León Benarós, y a algunas de las que integran el ciclo *Flores argentinas*, con poemas del mismo escritor.<sup>285</sup>

Por lo que ha podido indagarse, *El Monitor de la Educación Común* parecería ser una fuente que aporta numerosos datos sobre la historia del repertorio musical escolar. El Consejo Nacional de Educación, según puede leerse en esa fuente, tenía políticas muy claras con respecto a los objetivos y características de la actividad coral en las escuelas:

“Una de las formas del plan de intensificación de la educación patriótica consiste en la enseñanza de los cantos nacionales y folklóricos a los niños y de su difusión por medio de masas corales constituidas por conjuntos de escuelas. La Inspección de Música, siguiendo las sugerencias de la Comisión de Didáctica, ha preparado ya [...] varios de esos conjuntos con escuelas de uno y de varios distritos, que puedan entonar, en las plazas o en lugares abiertos con acceso libre al público, los cantos elegidos”.<sup>286</sup>

Efectivamente, en 1941 consta la organización en la ciudad de Buenos Aires de audiciones al aire libre, que reunieron a masas corales de aproximadamente cinco

---

diciembre de 1940, según consta en *El Monitor de la Educación Común* (Expediente 28742/G/940; *El Monitor...*, año LX, N° 816, diciembre 1940, p. 119).

<sup>284</sup> *El Monitor de la Educación Común* (Año LX, N° 821, mayo 1941, p. 221) nos provee del acta correspondiente a la Sesión N° 36 del 26-5-1941, que en relación al expediente 6263/G/1941, resolvió: “Aprobar con carácter provisional la composición titulada *Propósito* con música y letra del Sr. Carlos Guastavino hasta tanto presente los ejemplares impresos para poder considerar su inclusión definitiva en la lista oficial de cantos escolares”.

<sup>285</sup> León Benarós (1915), escritor, poeta y abogado nacido en Villa Mercedes (San Luis), fue co-autor de alrededor de sesenta obras vocales con Guastavino. Entre otras, las que integran los ciclos *Pájaros*, *Canciones coloniales*, *Quince canciones escolares* y *Canciones del alba*. Ver Apéndice 2.

<sup>286</sup> Este fragmento corresponde al acta de sesión N° 25, del 28/4/1941, en que se resuelve el expediente 9811/P/941. Se trata del dictamen de la Comisión de Didáctica, que se aprueba (*El Monitor...* Año LX, N° 820, abril de 1941, p. 195).

mil niños de diferentes escuelas con el objeto de promover el canto colectivo.<sup>287</sup> Se destacaba lo siguiente:

“Los cantos se entonarán sin ningún género de acompañamiento, ni de orquesta, ni de banda. Esta forma de presentación señala, sin duda alguna, un progreso en la cultura musical logrado en la enseñanza y es conveniente que sea apreciado por todos los profesores especiales de la materia, para que observen los detalles de organización y ajuste”.<sup>288</sup>

Estaría claro por esta documentación que la Inspección de Música, apoyada por la Comisión de Didáctica, estaba fomentando el canto *a cappella*, poniendo de relieve la posibilidad de afinación vocal sin acompañamiento instrumental e intentando que ello se generalizara, por la vía de los docentes del área, hacia todas las escuelas.

Guastavino, como se ha señalado en el capítulo anterior, estuvo radicado en Buenos Aires a partir de 1938. Desde 1939, con *La canción del estudiante*, comenzaría a interesarse, dentro de su amplia tendencia hacia la música vocal, por un repertorio accesible, posible de ser cantado en las escuelas, en cuyo extremo cronológico final podríamos colocar a la serie *Pájaros*, de 1974. Sería un lapso total de treinta y cinco años, en los cuales, no puede ignorarse la influencia temprana ejercida en él por Athos Palma, su profesor de armonía y composición.<sup>289</sup> Desde el cargo de

---

<sup>287</sup> Una audición se realizó el 5 de mayo frente a la Plaza del Consejo Nacional de Educación. Reunió 5000 niños del Distrito Escolar N° 1, coordinados por el ayudante de inspección, el compositor Ricardo Rodríguez. El 20 de mayo se realizó otro recital en el Parque Lezama, también con alrededor de 5000 niños, esta vez de los Distritos Escolares N° 4 y 5, con el ajuste vocal de Athos Palma (*El Monitor...* Año LX, N° 821, mayo de 1941, pp. 43-49).

<sup>288</sup> *Ibid.*

<sup>289</sup> Lamuraglia destaca la labor de Palma como maestro de composición, en su estudio privado. Según explica, no eran muchos sus discípulos, pero sí conformaban un grupo entusiasta al cual Palma dedicaba gran esfuerzo docente. Sin imposiciones dogmáticas, era sin embargo intransigente ante quienes carecían de humildad y sabía cómo lograr estimular y alcanzar el mayor rendimiento de los esfuerzos de sus alumnos (Nicolás Lamuraglia, *Athos Palma. Vida, arte, educación*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954, p. 92). Fueron también sus discípulos Isabel Aretz, Carlos Suffern, Abraham Jurafsky y Ángel Lasala, entre otros. (John Schechter, “Palma, Athos”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York- London, Macmillan Publishers Limited, 2001; Ángel Lasala, “Autobiografía”, editada online en [www.musicaclasicaargentina.com](http://www.musicaclasicaargentina.com). Fecha de último acceso: 2-1-2007).



Inspector de Música al que accedió en 1942, este compositor trató por todos los medios de transferir al área de la enseñanza escolar general las producciones, metodologías y sobre todo, la empatía con el estilo nacionalista vigente -y para esa altura, muy arraigado- en las redes de circulación en torno al Conservatorio Nacional de Música y las instituciones musicales de más dinámica actividad.<sup>290</sup>

### 3.2.1.- *La canción del estudiante*

La primera legitimación artística que Guastavino recibió, al poco tiempo de establecerse en Buenos Aires, fue la premiación de la *Canción del estudiante*, obra producida en colaboración con Ernesto C. Galeano. Distinguida entre doscientas cinco composiciones que se presentaron a un concurso organizado por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, el dictamen se conoció públicamente el 27 de octubre de 1939.<sup>291</sup>

El texto poético, perteneciente a Francisco García Giménez, había sido seleccionado previamente e impuesto a los participantes, de manera que todas las canciones presentadas tuvieron la misma letra. El jurado estuvo integrado por Oscar Beltrán, Arturo Cancela, Alvaro Melián Lafinur, Horacio Rega Molina, Alberto Casal Castel, Celia Torrá, Felipe Boero y Raúl Espoile. El acto de entrega de premios se realizó en el teatro Smart, con la asistencia de un público numeroso según las fuentes periodísticas, y con la presencia del Ministro de Justicia e

---

<sup>290</sup> Palma ascendió al cargo de Inspector de Música en 1942, por jubilación de José André. Hasta ese momento había sido auxiliar de inspección, desde su ingreso en 1939. El expediente de su designación es el 19840/I/942, según consta en *El Monitor de la Educación Común*, Ministerio de Justicia e Instrucción pública, año LXI, N° 836, septiembre de 1942, p. 95.

<sup>291</sup> No se ha podido acceder a la documentación referida a esos dos centenares de canciones. Pero resulta probable que al mismo concurso se habría presentado, sin éxito, el propio maestro de Guastavino, Athos Palma, quizá acompañado por algún otro músico. Datada en 1939 y con el seudónimo de “Ignotos II”, se encuentra en la biblioteca de música de la UCA la copia de un manuscrito titulado *Canción del estudiante* sobre el mismo texto de García Giménez, ingresado como parte de los materiales pertenecientes a Palma.

Instrucción Pública, Dr. Coll, el subsecretario Carlos Broudeur, el Inspector General de Enseñanza, Manuel Alier.<sup>292</sup>

Es de interés remarcar la oficialidad de todo el concurso, cuyo dictamen salía por decreto del Poder Ejecutivo Nacional. El estreno se produjo en el mismo momento de la premiación, estando la interpretación a cargo de una nutrida masa coral integrada por alumnos del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico dirigidos por Constantino Gaito y acompañados a dos pianos por ambos autores. En ese acto se interpretaron las tres canciones finalistas, cuya autoría correspondió a Arnaldo D'Espósito, Roberto Marín y Guastavino-Galeano respectivamente. Luego de eso, el jurado informó su veredicto, el carácter oficial que adquiriría la canción premiada desde momento y el coro repitió su interpretación con los autores al piano.<sup>293</sup>

La noticia del concurso alcanzó una alta repercusión en la prensa porteña, que incluyó notas con fotografías varias de los premiados, el jurado, las autoridades oficiales y el coro. También la prensa santafesina se hizo eco de lo acontecido a través de *El Litoral*, *La Mañana* y *El Orden*. En este último diario se publicó un telegrama enviado a Guastavino por el Ministro de Instrucción Pública y Fomento de Santa Fe, con el siguiente texto:

“Informado del éxito brillante alcanzado por Ud. en la audición especial de sus composiciones de música argentina ante al Comisión Nacional de Bellas Artes, realizada el 20 del corriente [se refiere a un concierto donde Guastavino interpretó obras suyas para piano] y del destacado lugar que le ha correspondido en el concurso de la “Canción del Estudiante”, propiciado por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación, expreso en nombre del Gobierno de la Provincia y en su calidad de becado del mismo, las más expresivas felicitaciones y los mejores augurios por la continuación de sus estudios de perfeccionamiento. Salúdalo muy

---

<sup>292</sup> Reseñas en *La Nación*, *La Prensa*, *El Mundo* y *Noticias Gráficas* del 28-10-1939. También en *La Razón* del 27-10-1939.

<sup>293</sup> El premio consistió en 3.000 pesos para los compositores. A D' Espósito y Marín se les entregó dos accésit de 500 pesos cada uno, por llegar a la selección final.

atentamente. Juan Mantovani. Ministro de Instrucción Pública y Fomento”.<sup>294</sup>

Desde allí, la obra ingresó oficialmente al repertorio escolar.<sup>295</sup> Esto implicó su difusión cada vez más amplia hacia todo el país, tanto del texto, que se empezó a incluir en diferentes libros escolares del nivel secundario, como también de la partitura y de la interpretación grabada. En el acto oficial de fin de curso de ese año fue interpretada por escolares.<sup>296</sup> En julio de 1941, por resolución del Ministro de Justicia e Instrucción pública, se autorizó, ante un pedido de la empresa “Industrias eléctricas y musicales Odeón”, “acordar a las instituciones que lo soliciten” la grabación en discos de la *Canción del estudiante*.<sup>297</sup>

A la fecha del 21 de septiembre, día del inicio de la primavera, se agregó por entonces la efeméride del día del estudiante, comenzando a festejarse en las instituciones educativas. El texto, (fig. 6) expresado con un aire de marcha, dice:

*¡Estudiantes! Alcemos la bandera  
Que ilustraron los próceres de ayer,  
Y florezca a sus pies la primavera  
Del amor renovado en nuestro ser.  
Y echen a vuelo el nombre de estudiantes  
En bronces de romántica emoción  
Los que lo son, los que lo fueron antes,  
Los que por suerte, tienen de estudiantes  
para toda la vida el corazón!*

Figura N° 6. La ‘Canción del Estudiante’ (Giménez). Fragmento del texto

<sup>294</sup> *El Orden*, 24-11-1939.

<sup>295</sup> En la partitura publicada por Ricordi Americana, se resaltaba claramente que la obra era Propiedad del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación, siendo esa Sociedad Anónima el único editor autorizado (fig. 8).

<sup>296</sup> Con la participación de las autoridades, docentes y alumnos, el acto se realizó en el Teatro Colón, el 2-12-1939, según consta en *El Monitor de la Educación Común*. La interpretación estuvo a cargo de alumnos de las Escuelas N° 1 y N° 3 del Distrito Escolar N° 5, dirigidos por las profesoras María Napolitano y Thusnelda de Nello. (*El Monitor...* año LIX, N° 804, diciembre 1939, p. 61).

<sup>297</sup> La resolución, del 11/7/1941, lleva la firma del Ministro Guillermo Rothe y expresa que “dicha autorización tiende a difundir mayormente aquel canto, sin que los discos respectivos tengan ningún carácter oficial”. (citado en “Memoria del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública presentada al Honorable Congreso de la Nación”. Año 1941, tomo 1º, p. 167. (Archivo de la Biblioteca Nacional de Maestros).

Juventud, símbolos patrios, alusiones a la primavera, al patriotismo, a lo romántico, convocan el entusiasmo estudiantil en esta primera larga estrofa, a la que sigue una alusión a la inmensidad y la totalidad geográfica del país que cantará esta canción (fig. 7):

*Brisa que riza el Plata;  
 Zonda de andino tope:  
 Tibio aliento del Norte  
 Rachas del sur.  
 ¡lleven los cuatro vientos  
 en su galope,  
 esta canción que canta,  
 que canta la juventud!*

Figura N° 7. Canción del Estudiante (Giménez). Fragmento del texto

Pero hay también otras alusiones al símbolo patrio musical por excelencia, el Himno Nacional Argentino. La tonalidad de Si Bemol Mayor, el ritmo marcial con típicas figuras puntilladas y hasta una cita textual en el comienzo de la introducción que emula el giro inicial de la parte vocal del Himno (ej. 20) invitan a una similar identificación cultural.

Ejemplo N° 20. Introducción de 'La Canción del Estudiante' (Galeano-Guastavino). C. 1-4.<sup>298</sup>

Con una portada en colores celeste y blanco, que representa un izamiento escolar de la bandera, el Ministerio publicó enseguida la versión de canto y piano. (fig. 8) Además, se integró la partitura vocal a los folletos de repertorio que editaba para la escuela media. Junto al *Himno Nacional*, *Mi bandera* y otras canciones patrióticas, la *Canción del estudiante* pasó a integrar los repertorios escolares

<sup>298</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

oficiales.<sup>299</sup> En los textos editoriales del nivel secundario se empezó a incluir la letra, en ocasiones con una breve noticia biográfica sobre los autores. Ernesto Galeano, en sus libros firmados con Oscar Bareilles, que quizá hayan sido unos de los más empleados en la enseñanza escolar hacia mediados de la década de 1950, no dejó de mostrar su obra instando a entonarla.<sup>300</sup> Eduardo Melgar y Carlos Larrimbe, durante la primera presidencia de Perón, incluyeron también en sus textos la melodía de la *Canción de estudiante*, escrita en Si bemol mayor.<sup>301</sup> E. L. Benvenuto y E. G. Benvenuto, por su parte, incluyeron también el texto con una reseña biográfica de los autores.<sup>302</sup>



Figura N° 8. Portada de la partitura editada por Ricordi (B 2209).<sup>303</sup>

<sup>299</sup> Del primer gobierno peronista data un folleto conteniendo entre otras las líneas melódicas de la *Canción del Carretero*, de López Bucharcho, *La Media Caña* de Felipe Boero, el *Canto al trabajo*, de Ivanissevich y Cátulo Castillo y la *Canción del Estudiante*. (AAVV, *Repertorio de canciones para la enseñanza media*, Buenos Aires, Secretaría de Educación de la Nación, subsecretaría de educación, 1948).

<sup>300</sup> Véase Ernesto Galeano y Oscar Bareilles, *Cultura Musical, texto para la enseñanza secundaria, normal y comercial. Primer año*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1955.

<sup>301</sup> Véase Eduardo Melgar y Carlos Larrimbe, *Cultura Musical. Segundo Año*, Buenos Aires, Kapelus, 1949.

<sup>302</sup> La edición que pudimos consultar es la 12ª, que corresponde a 1960. El título del texto es *Compendio de Cultura Musical. Tercer Curso*.

<sup>303</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

En un estudio reciente referido a la propuesta didáctica oficial para al asignatura Música del primer año del secundario, dos especialistas en didáctica musical comentan que el programa puesto en vigencia en 1952 (y que se empleó hasta 1977), incluía taxativamente un repertorio oficial en el que estaba comprendida la *Canción del estudiante*.<sup>304</sup> Al parecer, el programa venía acompañado de unas Instrucciones donde se recomendaba que del repertorio transcripto, el profesor eligiera “las canciones que mejor se adecuen a las cualidades intuitivas y a la preparación real de sus alumnos.” También se explicaba que el eje central del hacer musical era el canto coral por lo que, en atención a ello, se recomendaba la enseñanza de elementos básicos de teoría y solfeo, “considerados imprescindibles para la lectura de las obras del repertorio adecuado”.<sup>305</sup>

Sobre el contexto ideológico en el cual se inserta la propuesta editorial escolar de la materia Música, durante el primer gobierno peronista, resulta elocuente transcribir un breve fragmento del prólogo de un texto para segundo año, donde aparecía reproducida (texto y melodía en un pentagrama) la *Canción del estudiante*:

“La música da instantáneamente un reflejo del alma emocional de un pueblo. Por eso, la difusión del folklore es en el fondo una empresa de difusión nacional. El día en que la obra coral se infiltre y organice en todos los ambientes de la república, haciendo cantar igualmente al niño y al adulto, habremos ganado mucho para sentir más profundamente nuestra nacionalidad.

Junto con eso habrá desaparecido ese temor, casi vergüenza de cantar que tiene nuestro pueblo, se habrá elevado el concepto de la obra argentinista y del artista, y abundarán los cultores del arte entre hombres de ciencia y de letras”.<sup>306</sup>

---

<sup>304</sup> C. Dal Pino y A. De Couve, op. cit., p. 183. Los decretos del P.E.N. relacionados con los programas de música son el 5981 del 25-3-1952 y el 11539 del 25-11-1952. Athos Palma habría sido el autor de esos programas, según Lamuraglia, como se explica más adelante. Considerando que Palma falleció a comienzos de esa década, debe tomarse en consideración que la puesta en vigencia de dichos programas fue posterior a su desaparición física.

<sup>305</sup> Lo encomillado corresponde a citas textuales cuya fuente las autoras no indican. Muy probablemente se trataría del mencionado Instructivo. (*Ibid*)

<sup>306</sup> E. Melgar y Carlos Larrimbe, op.cit., pp. 2-3.

Se habla aquí de infiltrar y organizar, términos nada sutiles a los fines de brindar un discurso convincente a los docentes que emplearían el texto. Se propone además que a través del canto coral de música argentina se logrará la necesaria operación de “elevación” de la obra y del artista argentino.

### 3.2.2.- El caso de *Pueblito, mi pueblo*

Escrita en 1941, esta canción es otro ejemplo alusivo acerca de la operación de ingeniería social en torno a la construcción de la *nación* que se produjo en Argentina desde la institución escolar, en concordancia con el ideario del nacionalismo cultural de fines del siglo XIX y principios del siglo XX.

En esta sección se realiza un recorrido por su relación con lo didáctico abordando, luego de un análisis de sus cualidades, la difusión alcanzada en los textos escolares en las décadas del 40 y 50 y también algunas versiones “clásicas”, realizadas para la sala de concierto por cantantes de cámara.<sup>307</sup>

*Pueblito, mi pueblo*, basada en un poema de Francisco Silva,<sup>308</sup> es una canción que en su versión original exhibe dos voces de línea coral, con una tercera voz y un solo opcionales, y un acompañamiento pianístico. El texto es muy sencillo. (fig. 9) En tono nostálgico, alguien (en primera persona) recuerda su tierra natal y añora algunos momentos allí vividos en contacto con la naturaleza. El poema revela un carácter romántico en el que no resulta difícil imaginar la típica carga emotiva de un provinciano que, radicado en la gran urbe, de alguna manera tiende a un recuerdo algo idealizado de su lugar de origen.<sup>309</sup>

---

<sup>307</sup> Otras versiones se analizan en los capítulos siguientes.

<sup>308</sup> El musicólogo norteamericano Jonathan Kulp cita breves datos de Francisco Silva (1915-1992), proporcionados por el director de coros Carlos Vilo. Se trató de un director de teatro que esporádicamente escribía poesía. Nacido en 1915 en Martínez, provincia de Buenos Aires, había sido hijo de inmigrantes españoles instalados en esa localidad a principios del siglo XX (cfr. Kulp, *Carlos Guastavino. A Study...*, p. 171).

<sup>309</sup> Quizá su auge haya tenido que ver también con la captación del mundo emocional de muchos migrantes de provincia trasladados a la Capital Federal, hecho muy característico de las décadas de 1940 y 1950.

*Pueblito, mi pueblo  
Extraño tus tardes  
Querido pueblito  
No puedo olvidarte.*

*Cuanta nostalgia ceñida  
Tengo en el alma esta tarde  
Ay! Si pudiera otra vez  
Bajo tus sauces soñar  
Viendo las nubes que pasan.  
Y cuando el sol ya se va  
Sentir la brisa al pasar  
Fragante por los azahares.*

*Pueblito, mi pueblo  
Extraño tus tardes  
Querido pueblito  
No puedo olvidarte.<sup>310</sup>*

Figura N° 9. Texto de 'Pueblito, mi pueblo'. Francisco Silva.<sup>311</sup>

Tal sería la temática, fácilmente comprensible. Sin embargo, la canción tiene una connotación autobiográfica no tan conocida hasta ahora: representa, según el mismo autor comentaba, la localidad de San José del Rincón,<sup>312</sup> un pequeño poblado lindante con la capital santafesina cuyos sauces son la forestación característica hasta hoy.<sup>313</sup> Francisco Silva, amigo de Guastavino, seguramente capturó algunas imágenes narradas por el compositor y supo traducirlas a un sencillo lenguaje poético en el que la motivación evocativa se revela de manera directa.

La rítmica, con un *ostinato* que permanece de principio a fin, tiene parentesco con el *estilo*, la especie vocal del folklore argentino ya mencionada a la cual Guastavino recurrió en varias oportunidades.

---

<sup>310</sup> Según explica Kulp a partir de información brindada por Vilo (*Carlos Guastavino, A Study...*, p. 171), la poesía tendría una segunda estrofa que Guastavino nunca quiso incluir en la canción. Kulp sugiere que el autor habría considerado que, tal como fue editada, la canción estaba equilibradamente completa, dada la repetición textual de letra y música.

<sup>311</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

<sup>312</sup> Kulp ignora esta connotación autobiográfica en su tesis (*Carlos Guastavino, A Study...*, p. 173). Los datos aquí vertidos provienen de una comunicación personal del compositor.

<sup>313</sup> Guastavino, como mucha gente radicada en el centro de la ciudad, solía acudir en busca de aire fresco durante las calurosas tardes de verano. Con sus balnearios característicos, resultó ser un lugar de esparcimiento bastante concurrido durante varias décadas.



Las características de la pieza parecen responder a los lineamientos educativos antes citados, que intentaban fomentar el canto a varias voces en las escuelas. Si bien Guastavino nunca ejerció la docencia en institutos de enseñanza general, es fácil suponer que por la mediación de su maestro de composición Athos Palma – como se ha dicho, inspector de música, autor de los primeros programas oficiales de la asignatura y promotor del nacionalismo en la enseñanza general– intentara adherir a esa preceptiva.<sup>314</sup> No por nada, las condiciones didácticas de *Pueblito, mi pueblo*, son bastante concordantes con las características que sugieren los párrafos antes citados respecto de las habilidades que podía llegar a poseer un coro escolar infanto-juvenil en los años cuarenta, por cierto nada desdeñables si las comparamos con lo que puede lograrse hoy en un aula de música.

Si se recorre la partitura se encuentran varios puntos que acreditan que Guastavino pensó en coros escolares al escribir esta canción: desde los pasajes en terceras paralelas, muy accesibles para un coro *amateur*, hasta la posibilidad de incluir algún solista vocal si lo hubiera; desde la tesitura vocal que corresponde a un registro cómodo, central, al trabajo polifónico de la sección central, a dos voces, donde se presentan líneas bien diferenciadas que sin embargo se logran ensamblar con facilidad; desde el fraseo cada dos compases, acéfalo, que permite respirar suficientemente, hasta la lógica tonal que hace a la melodía recordable y posible de ser memorizada. (ejs. 21 y 22)

---

<sup>314</sup> Palma descolló como gestor en el ámbito de la educación musical argentina. Fundó en 1946 la Escuela de Coro y Orquesta, que funciona hasta hoy en el Instituto ‘Bernasconi’ de la ciudad de Buenos Aires e imparte enseñanza de instrumentos orquestales para niños de 5 a 14 años. Tanto esa escuela como la biblioteca del Instituto Superior de Música que depende de la Universidad Nacional del Litoral, entre otros casos, llevan en la actualidad su nombre.

Según Lamuraglia, fue Palma el autor de los primeros programas oficiales de la asignatura Música que existieron en nuestro país, sentando así las bases de la enseñanza musical escolar. (Lamuraglia, op. cit., p. 90).

V1  
 Cuan-ta - nos-tal-gia ce-ni - da Ten-go en el al-maes-ta tar - de

V2  
 Cuan - ta nos - tal-gia ce-ni-da ce-ni - da Ten - go en el al-maen-el-al-maes-ta-tar - de

Pno.

Ejemplo N° 21. 'Pueblito, mi pueblo' (Silva-Guastavino). Sección central. C. 12-15.<sup>315</sup>

Andante nostálgico

Canto

2° VOZ (opcional)

Piano  
*p. con mucha delicadeza*

4  
 Pue-bli-to mi pue - blo Ex-tra ño tus tar - des

4  
 Pue-bli-to mi pue - blo Ex-tra ño tus tar - des

Ejemplo N° 22. 'Pueblito, mi pueblo' (Silva-Guastavino). Compases 1-7.<sup>316</sup>

<sup>315</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

<sup>316</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

La canción fue aprobada por el Consejo Nacional de Educación a mediados de 1942 y publicada por Ricordi ese mismo año. Que una canción contara con esa aprobación significaba que podía estar incluida en el repertorio oficial de las escuelas públicas y privadas.<sup>317</sup> Si bien el aval del Ministerio no significaba un paso automático al repertorio de los coros infantiles y juveniles (muchas canciones de otros compositores argentinos aprobadas, tuvieron muy escasa difusión), la institucionalización de *Pueblito, mi pueblo*, en concordancia con la edición por Ricordi, significó un nodo, un punto crucial para su amplia difusión. Su partitura pasó a integrar los libros de cantos escolares de uso corriente en las escuelas y se reeditó innumerables veces a lo largo de varias décadas.<sup>318</sup>

Es sobre todo a partir de los años que corresponden a los gobiernos peronistas, cuando la canción se fija en el repertorio escolar. Su letra se integró, con breves notas biográficas sobre Guastavino, a los libros de texto de la educación secundaria. Se analizan ahora sumariamente pequeños extractos de un libro de mucha circulación en las escuelas de esa época, a manera de muestreo, con el objeto de observar el discurso escolar nacionalista en el que se insertaba la enseñanza de esta canción. Un fragmento explicativo que acompaña a *Pueblito, mi pueblo*, dice:

“La canción es una forma exclusivamente cantable perteneciente a las expresiones musicales tradicionales, cuyo tema característico es el amor, sus penas, desilusiones, desengaños, ausencias. Escrita en ritmo cadencioso, parejo, en el compás de 6/8, su melodía es sencilla y muy expresiva. El acompañamiento tiene por objeto subrayar la línea melódica del canto, sin distraer la atención de él, puesto que reemplaza a la función que desempeñaba la guitarra en su

---

<sup>317</sup> De esto da cuenta *El Monitor...* (año LXI, n° 835, julio-1942, p. 131) cuando informa que en la Sesión N° 56 del día 17 de julio de 1942, el Honorable Consejo Nacional de Educación ha dispuesto aprobar su inclusión en la lista de cantos escolares, para los grados superiores.

<sup>318</sup> Para 1968, la partitura alcanzaba más de 20 ediciones, según los dichos de Guastavino en una entrevista publicada en *La Prensa* (19-3-1968). También se publicó integrando otras colecciones. Kurt Pahlen en su álbum para coros infantiles de 1963 *¡Todos a cantar!*, la incluye en la segunda parte dedicada a “Cantos folklóricos (o en estilo folklórico)”, con piano. La primera parte abarca obras a cappella y la tercera, obras de “grandes maestros” con piano (Kurt Pahlen, *¡Todos a cantar! Repertorio para coros*, Buenos Aires, I Coros infantiles, Ricordi Americana, 1963).

forma primitiva, constituyendo un fondo diluido y suave a la voz del intérprete”.<sup>319</sup>

Estos dos párrafos, claramente anclados en el paradigma del nacionalismo musical, plantean con claridad el contexto inherente a ese periodo histórico: una visión unívoca del arte, propia todavía del pensamiento positivista decimonónico, en la cual prepondera una descripción preceptiva de los fenómenos musicales. Leído desde la actualidad, uno se pregunta si no hay canciones referidas a otros temas además del amor, si no las hay ágiles o escritas en un metro diferente al 6/8, si no puede haber canciones que tengan melodías “elaboradas” y hasta tal vez, si no subyace en la idea de que el piano reemplaza a la guitarra, una subvaloración de este instrumento, al cual se lo estaría evitando en su “forma primitiva”.<sup>320</sup>

Sobre Guastavino y su estilo musical, el mismo texto escolar dice:

“Toda su obra tiene un sabor nacional de folklore puro; es clara y diáfana en las descripciones musicales de paisajes criollos, sincera y emotiva en la expresión de los sentimientos. Sus canciones, forma musical que prefiere, traducen en forma cálida y atrayente el alma de un pueblo en lo que tiene de más elevado y universal, y gozan de la predilección de cantantes de orígenes diversos”.<sup>321</sup>

Se trata de otro fragmento que desborda visión “culta” de la música de nuestro autor, además de acarrear naturalizada la antinomia nacionalismo-universalismo. Sabor nacional, folklore puro, paisajes criollos son expresiones que dan cuenta sólo de una parte del repertorio creado por Guastavino hasta esa época. De ninguna

---

<sup>319</sup> Benvenuto-Benvenuto, op. cit., p. 90. Este texto corresponde a tercer año de la enseñanza secundaria. La edición consultada es la 12<sup>a</sup>, de 1960. Aunque no tenemos el año de la primera edición, la existencia de al menos doce ediciones da cuenta de la pervivencia del mismo esquema de enseñanza y de la consolidación del repertorio vocal escolar.

<sup>320</sup> Melanie Plesch comprobaría que sus estudios referidos a la guitarra argentina en la cultura “otra” del siglo XIX pueden tener interesante continuación durante el siglo XX. La guitarra es aún, en la época de este libro, “de los gauchos”. (cfr. Melanie Plesch, “La silenciosa guitarra de la barbarie: aspectos de la representación del Otro en la cultura argentina del siglo XIX”, *Música e Investigación*, año 2 N° 4, Buenos Aires, INM, 1999, pp. 57-80).

<sup>321</sup> Benvenuto-Benvenuto, op. cit., p. 82.

manera de todo su catálogo, como se ha podido deducir a partir de las obras estudiadas en el capítulo anterior.

*Pueblito, mi pueblo* debió ya estar ampliamente difundida para 1945, puesto que en la revista *Lyra*, en una extensa nota escrita por Conrado Finzi, se la menciona simplemente entre “las primeras”.<sup>322</sup> La musicóloga Malena Kuss no ha dudado en sostener que su popularidad fue tal que “[...] no hubo niño en Argentina que no la haya cantado en alguno de sus arreglos para escolares.”<sup>323</sup>

Pero veamos ahora alguna otra circulación fuera del marco escolar. Para 1947, según se ha podido documentar, se habría dado la primera interpretación de *Pueblito, mi pueblo* en versión de una única voz con acompañamiento pianístico: un concierto de música de cámara ocurrido en la ciudad de Santa Fe, a cargo de la soprano Clara Oyuela,<sup>324</sup> acompañada al piano por el autor.

La crítica periodística recogida en torno a este concierto no pone especial énfasis en la canción que nos ocupa, dando la pauta de que a esa altura se daba por sentado -como se ha dicho- que se trataba de una obra consagrada, difundida. Por el programa publicado en varios periódicos se sabe que fue ubicada como broche, al final del mismo. *La mañana de Santa Fe* destacó la “vocalización agradable y la dicción perfecta” de la cantante y refirió las canciones interpretadas como un conjunto entre las cuales resultó “difícil elegir, pues todas rivalizan en gracia, belleza y expresión.”<sup>325</sup> En *El Litoral*, en cambio, la referencia fue más puntual: “la cantante [...] supo ser personalísima, imponiendo un matiz singular, llegando a

---

<sup>322</sup> Conrado Finzi, “Compositores argentinos: Carlos Guastavino”, *Lyra*, año 3, N° 27, noviembre 1945, s/n/p.

<sup>323</sup> Malena Kuss lo asegura en un comentario adjunto al disco *Argentinian Songs* del tenor Raúl Giménez (London, Nimbus Records, 1988). Esta versión se caracteriza por estar transportada a un registro muy agudo.

<sup>324</sup> La cantante argentina Clara Oyuela (1907-2001) se radicó en Chile en 1948 quedando para siempre ligada a la actividad operística de ese país. Profesora de canto en el Conservatorio Nacional de Música chileno, intervino en la fundación de la Ópera Nacional dependiente del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Formadora de numerosos cantantes, estrenó y grabó numerosas obras de compositores chilenos. (Hanns Stein, “In memoriam. Clara Oyuela”, *Revista Musical Chilena v.55 n.195*, Santiago de Chile, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, enero-2001.)

<sup>325</sup> *La mañana de Santa Fe*, 19-6-1947. El concierto fue patrocinado por la Asociación Argentina-Francia y realizado en el Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”.

sobrepasar los límites de lo exigible en *Pueblito, mi pueblo*, de profundizante (sic) sensibilidad”.<sup>326</sup>

Para terminar de alguna manera un tema que tiene numerosas derivaciones y conexiones, algunas de las cuales se retoman en capítulos siguientes, mencionemos una grabación de esta canción en la que tomó parte el mismo compositor: en julio de 1947, junto a la cantante mencionada, grabó para RCA Víctor un disco conteniendo *Pueblito, mi pueblo* de un lado y *La rosa y el sauce*, del otro.<sup>327</sup> Para entonces, ya se perfilaban como dos de los *hits* guastavinianos.<sup>328</sup>

### 3.2.3.- *La música. Efemérides y canciones escolares*

La eficacia con que los rituales escolares han colaborado en Argentina en la construcción de la identidad cultural, constituye un tema complejo, atentamente estudiado ya por sociólogos e historiadores a lo largo de la última década. Se ha llegado a la conclusión de que la escuela funcionó como un importante agente de cohesión en una población que a principios del siglo XX era, desde el punto de vista cultural y a causa de la gran inmigración, bastante heterogénea. Por “efeméride” se entiende habitualmente aquellas fechas en las cuales se conmemoran hechos históricos vinculados al origen de la nación y a la fundación del estado.

La presente sección intenta colaborar, a partir del estudio de un ciclo de canciones que Guastavino destinó específicamente a esas circunstancias celebrativas, a un futuro capítulo de esa historia de la educación musical argentina

---

<sup>326</sup> *El Litoral*, 19-6-1947.

<sup>327</sup> Encontramos las referencias a esta grabación en la revista *La voz de RCA Víctor* de julio de 1947 (Vol. XV). Denominada “Revista de novedades y comentarios musicales” esta revista tenía como objetivo la difusión de nuevas grabaciones de la misma compañía (RCA Víctor Disco N° 10-1262).

<sup>328</sup> Existen otras calificadas versiones producidas en el ámbito culto. Menciono las de José Carreras, Alfredo Kraus y Victoria de los Ángeles, por citar tres de los divos más renombrados de la lírica mundial de la segunda mitad del siglo XX. Una versión que contó con la aprobación del compositor es la realizada por Ulises Espaillat (con Pablo Zinger al piano), un tenor de la República dominicana que la grabó en 1993 (New Albion, 058, CD *Las puertas de la mañana*).

que como se dijo, aún falta escribir y en el cual la recordación de las efemérides tendrá sin duda un lugar preponderante.

Según Lilia Bertoni, el origen popular y aldeano que tuvieron las celebraciones patrias en Argentina, se fue perdiendo a medida que el estado hegemonizó los festejos y les confirió carácter oficial. En tal proceso, intervino la mediación de dos instituciones claves: primeramente el ejército y después, la escuela.<sup>329</sup> En cada época a lo largo del siglo XX, sin mayores cambios entre una generación y otra, se fueron así repitiendo, con la rigurosidad de un acto ritual, las fiestas escolares, obligatorias en todos los niveles educativos, con fechas fijas, establecidas en el llamado “calendario escolar”.

La reglamentación de las fiestas patrias y actos culturales escolares data de 1940, al poco tiempo de ser aprobados los planes de estudio oficiales. Dividida en “actos patrióticos”, “actos de extensión cultural” y “actos vinculados a la vida de la escuela”, dicha reglamentación, en lo que nos atañe, especificaba:

“Los actos culturales (conferencias, conciertos) se realizarán *una vez por bimestre como mínimo* y se llevarán a cabo de acuerdo con las siguientes prescripciones: [...] los conciertos de música se harán con programas seleccionados, prefiriéndose las obras de los mejores compositores argentinos, sobre todo aquellas que signifiquen una interpretación más pura y auténtica de nuestra nacionalidad. Dentro del repertorio universal, convendrá elegir las más representativas dentro de cada país [...] En lo posible las obras serán precedidas de una breve explicación o noticia sobre la misma y su autor, a cargo de un profesor de la escuela o persona designada al efecto”.<sup>330</sup>

Fue con estas indicaciones oficiales que se cimentó en las décadas de 1940 y 1950 la realización de fiestas escolares y es en esta línea que Guastavino, bastante tiempo después compone su ciclo denominado *Quince canciones escolares* sobre poesías de León Benarós, publicado en 1965. Los títulos dan una idea clara de las temáticas, que apuntan algunas a “fechas patrias” (*Belgrano nos dio bandera, ¡Quién*

---

<sup>329</sup> Lilia Ana Bertoni, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura económica, 2001.

<sup>330</sup> Circular N° 18, del 29-5-1940, del Inspector General, Segundo Moreno (*El Monitor de la Educación Común*, año LIX, N° 812, agosto 1940, p. 90). Énfasis mío.

fuera granaderito!, Doña Paula Albarracín, Sarmiento fundaba escuelas) otras, a temas “vinculados a la vida de la escuela” (*En mi escuela hay un naranjo, Está lloviendo en mi escuela, El pajarito del frío, Buen día, señor invierno, Química, Me gustan las matemáticas, Ya llegan las vacaciones*) y otras, a “temas de extensión cultural” (*El viaje de papel, La música, La última hoja, Me gusta la mitología*), siguiendo las categorías que la reglamentación imponía.

Producido en una época en la cual Guastavino ya estaba consagrado como compositor de música escolar, este ciclo no contó –hasta donde puede saberse– con la aprobación oficial o el trámite administrativo requerido durante décadas anteriores ante el Ministerio de Educación.<sup>331</sup> Tampoco contó con una divulgación pareja de la totalidad de las canciones que integran el ciclo a pesar que las mismas no fueron editadas por separado, sino siempre en conjunto, en formato de álbum.

El estreno se produjo en el marco de un programa de Radio Nacional, a cargo de dos coros escolares de Haedo, el de la escuela N° 23 que dirigía Alberto Balzanelli y en de la escuela N° 8, que dirigía Enrique Haradas.<sup>332</sup>

El índice con que se presenta dicho álbum expone en primer plano el registro vocal de cada obra, que con mucha frecuencia es de una octava abarcando la extensión Do4 - Do5. Alguna supera ese registro, alcanzando un ámbito de décima entre Si3 - Re5. La estructura es por lo general regular, en dos secciones que se repiten o varían escasamente. Las líneas abundan en intervalos consonantes y grados conjuntos y no modulan sino en unos pocos casos y a tonalidades vecinas.

Los temas que encaran los textos son por lo general familiares para el ámbito escolar. Los cambios de estación, la recordación de próceres argentinos (Belgrano,

---

<sup>331</sup> La decadencia del repertorio nacionalista para las escuelas debió a esta altura ser bastante notoria y el trámite de aprobación oficial no tan corriente. En una nota de *Clarín*, referida a las *Quince canciones escolares*, se resalta: “Guastavino tiene razón en la necesidad de brindar a los escolares un material nuevo, actual, de calidad. Se había hecho impostergable. La enorme cantidad de obras aprobadas por el Ministerio de Educación *que no interesan a nadie* han hecho olvidar el verdadero fondo de la cuestión: enseñar cantando”. (*Clarín*, sección *Folklore*, 23-6-1966. Énfasis mío.)

<sup>332</sup> *Clarín*, 23-6-1966. Al piano, estuvo el propio compositor y en algunos solos, la cantante Marga Grajer. El ciclo está dedicado a Carmencita Copes, profesora egresada del Conservatorio Santafesino, que fue la maestra de música de Guastavino en su escuela primaria.



Sarmiento, San Martín), la descripción de la geografía argentina y sus lugares de atractivo turístico, ciertas disciplinas como la mitología, las matemáticas, la química, convocan poemas simples y accesibles, que León Benarós compuso en simultaneidad con Guastavino.

Sobre el ciclo, se expresó el mismo compositor diciendo:

“Ninguna canción, salvo la 8 y la 15, exceden el marco de la octava musical. Es decir que la extensión vocal es mínima, por eso son especiales para escolares. Las melodías son fáciles, pero no vulgares. He empleado los compases de 6/8, 2/4, 3/4 y una armonía sencilla, que sugiera. El carácter de las obras, bien “de cámara”, determina mi inamovible posición de educar al joven por medio de la canción. Algunas obras presentan saltos melódicos, pero predominan los grados conjuntos. He utilizado melismas, variaciones rítmicas y síncopas. Con un sentido poético, pero de corte realista, he pedido al poeta que evitase tonterías onomatopéyicas y los sensibleros diminutivos. La temática es de actualidad, como lo prueban algunas canciones. He utilizado las rondas infantiles, el ritmo cuplé, la siciliana, la marcha, el himno, el ritmo yámbico, las armonías francesas, el modo dórico, el minuet federal, el ritmo del litoral y la simple canción... es decir no me he ceñido a una determinada forma”.<sup>333</sup>

*La música* es quizá una de las más simples de estas canciones. Tiene una forma ABAB, está escrita en la tonalidad de Fa Mayor, con alguna inflexión a Do Mayor en la sección B, un tempo moderado y un compás de 3/4 que en la segunda parte se subdivide en corcheas. La melodía, neta, sencilla, estructura sus ideas cada dos compases (ej. 23).

¿Que mú - si - caes la quees - cu - cho que tie - ne tal sen - ti - mien - to? ¿Si se -  
rán - las ca - sua - ri - nas o se - rá mi pen - sa - mien - to?

Ejemplo N° 23. *La música*, de *Quince Canciones Escolares*. (Benarós-Guastavino).  
Compases 3-10. Línea vocal.<sup>334</sup>

<sup>333</sup> *Clarín*, 23-6-1966.

<sup>334</sup> Por autorización de Warner Chappell Music.

Una utilización frecuente de esta pequeña obra fue la que se hizo en los Festivales Corales que el Ministerio de Educación realizaba cada año en el Teatro Colón hacia fines de noviembre en ocasión del Día de la Música (Santa Cecilia, 22 de noviembre). Coros de voces blancas *a cappella* y con diferentes acompañamientos presentaban sus repertorios, demostrando lo alcanzado durante el año lectivo. La importancia que imponía el marco del Coliseo Municipal, ámbito legitimador por excelencia, servía de permanente estímulo a la labor de profesores y maestros del área. *La música* era la protagonista. Para comienzos de 1968, esto es, un año y medio aproximadamente desde su aparición, Lagos preparaba la tercera edición del álbum de *Quince canciones escolares*. Unos dos mil ejemplares ya circulaban en las escuelas.<sup>335</sup>

### 3.2.4.- El ciclo *Flores argentinas*

Creado en 1969 en colaboración con León Benarós, este ciclo de canciones cuyos textos describen las distintas especies botánicas de nuestro país, fue concebido simultáneamente por ambos artistas. A diferencia de lo habitual, que es que la composición musical surja a partir de un texto literario producido previamente, los autores pensaron, “al unísono”, en realizar un aporte nuevo al repertorio escolar que tuviera valor didáctico. El ciclo, por su factura y características generales, posee favorables condiciones para su aplicación a la enseñanza y aporta además obras que varios investigadores insisten en destacar como páginas muy remarcables dentro del repertorio de cámara argentino.

La unidad del ciclo es notable en su significación y coherencia interna, tanto literaria como musical. Si bien hay una continuidad dada por el tema central -las diferentes especies de flores típicas de Argentina-, no hay un intento de organizar las ideas motílicas de manera recurrente a lo largo del ciclo, sino que el mismo

---

<sup>335</sup> Guastavino asegura a Charles Schulz en la álgida entrevista que le realiza para *La Prensa* (19-3-1968) que cada tirada era de mil ejemplares y que a ese momento se estaba preparando la tercera edición de este ciclo.

admite también la posibilidad de ser fraccionado, de a una o dos canciones, funcionando eficazmente también en forma individual.

Las doce canciones fueron trabajadas por los autores en un lapso breve —entre el 9 de octubre y el 18 de noviembre de 1969—<sup>336</sup> y publicadas en Buenos Aires al año siguiente por la editorial Lagos, adquiriendo notable validación en la última década del siglo XX a partir de su difusión significativa en diversas latitudes, ya sea mediante el concierto, ya mediante la industria discográfica internacional.

Sobre el ciclo y su eficacia artística dentro de la economía de medios que emplea Guastavino, ya se han referido otros investigadores. Alguno, no saliendo casi de una condición *amateur*, denota apreciaciones de claro anclaje eurocéntrico y visión adherida aún a la teoría de los bienes descendidos, al insistir en estos tiempos con el término “inculto”.<sup>337</sup> Otro, considera adecuadamente que estas canciones constituyen “la perfecta concreción de una filosofía artística” y demuestran que Guastavino entiende la poesía, tratando de ser “fiel a la intención y al espíritu que emana del texto” y mostrando “un respeto profundo por él”, existiendo la música solamente por el texto.<sup>338</sup>

Las características didácticas, desde el punto de vista melódico, están dadas por un ámbito que no excede la octava (o a lo sumo la novena menor), un registro medio que se mueve casi siempre acompañado en la región central del piano, un predominio de intervalos consonantes y un devenir fluido y de fácil entonación (salvo excepción), dado por la presencia de una armonía que remite a acordes básicos de tónica y dominante, con algunas dominantes secundarias y algunas breves incursiones en la tonalidad relativa.

Otros rasgos que hay que mencionar son el estilo silábico casi permanente de estas canciones y el rol armónico tan sólo de soporte que se le asigna al piano.

---

<sup>336</sup> Así figura en las fechas consignadas al final de cada partitura, dato brindado por el autor a la editorial.

<sup>337</sup> El caso del musicólogo Juan María Veniard cuando se refiere a este ciclo diciendo: “hay que señalar el texto, que es de una gran riqueza de imágenes, por cierto simples, como las mismas flores: humildes todas ellas, de la vía del ferrocarril o del terreno inculto”. (Veniard, *Aproximación...*, p. 298).

<sup>338</sup> Jonathan Kulp, *Carlos Guastavino. A Study...*, pp. 244-245.

Jonathan Kulp lo atribuye también a la actitud humilde, casi de reverencia, de Guastavino para con el texto literario. Nosotros preferimos simplemente entroncarlo con el acuerdo original entre ambos autores: crearían un ciclo didáctico, esa era su consigna. De ahí, la búsqueda innegable por lograr una correcta acentuación de las palabras y una total claridad en la declamación.

La estructuración, por tratarse de textos en los que predomina la cuarteta octosilábica, es bastante simétrica y por lo general responde a secciones de ocho o dieciséis compases, repetidas o escasamente variadas. Los fragmentos de introducción son breves, de cuatro o seis —en algún caso, ocho— compases. Ocho de las canciones están en modo mayor y cuatro en modo menor. Algunas suelen modular mediante el efectivo procedimiento del cambio de modo en la sección central, lo cual cambia sorpresivamente el clima en algunos casos.

Un tópico a destacar es la presencia de rasgos del folklore musical argentino, presentes sobre todo mediante el recurso a ritmos típicos. Guastavino intenta de esta manera, ambientar cada canción en la región de la cual procede la flor descripta. *Cortadera, plumerito*, por caso, permite una clara localización en la provincia de Buenos Aires y la zona pampeana, a través de la referencia a la milonga campera, citada en el acompañamiento que simula el punteo propio de la guitarra en tempo *rubato*. (ej. 24) *Las flores del macachín* presenta también a la rítmica binaria de la milonga. *Aromito, flor de tusca* responde a un ritmo vivaz que bien puede parecerse a la chacarera y/o al malambo. *La flor del aguapé* y *Ceibo, ceibo, zuiñandí*,<sup>339</sup> ambas descriptivas de la región litoraleña, pueden responder al ritmo del estilo, por su típico patrón en compás ternario.

---

<sup>339</sup> No debe olvidarse que el ceibo es considerada la flor nacional argentina.

8 9 10  
Cor-ta - de - ra, plu-me -

*p, a tempo*

4 11 12 13  
ri - to, cuan-to - ná - car en el vien - to! Re -

Ejemplo N° 24. 'Cortadera, plumerito'. (Benarós-Guastavino). C. 8-13.<sup>340</sup>

Con referencia a la circulación, una observación atinada podría ser el análisis de las dedicatorias de cada una de estas canciones. Guastavino ofreció a diferentes profesoras, colegas de los conservatorios donde él trabajaba, este conjunto de obras.<sup>341</sup> Podría inferirse por este hecho que su intención habría sido, como en otros casos, valerse simplemente de la mediación de las pedagogas para que las obras circularan en el ámbito escolar, sea de manera directa o sea por la vía de sus discípulos o colegas. Pero hasta donde ha podido indagarse, esto no sucedió. En principio, lo que surge con claridad es que después de la década de 1970, en que la música de Guastavino tiene menor circulación en Argentina, desde aproximadamente mediados de la década de 1980, el primer gran impulso que

<sup>340</sup> Por autorización de Warner Chappell Music.

<sup>341</sup> Salvo una excepción, las dedicatorias son "femeninas". Entre otras, figuran: Adela de Larrocha, Graciela Patiño Andrade de Copes y Francisca Vivern de Bianchi, todas personas ligadas a la pedagogía y la educación musical. También Blanca Peralta Parodi, cantante, a quien Guastavino acompañó en alguna ocasión (Auditorio Biraben de Buenos Aires, 22-10-1953. Programa en AF).

recibe la difusión del ciclo *Flores argentinas* se debe al director de coros Carlos Vilo y a los cantantes por él convocados para sus diferentes agrupaciones vocales. Vilo, que mantuvo una relación muy cercana con el compositor desde mediados de esa década hasta aproximadamente 1992, tuvo y tiene una admiración inmensa por su obra, lo que unido a su notable capacidad de convocatoria, dio por resultado un resurgimiento interesante de una buena parte del repertorio vocal.<sup>342</sup>

Fundador de un grupo de cámara y poco después de un orfeón, ambos con su nombre, Carlos Vilo, quien se desempeñó además algún tiempo como director del coro de la Universidad de Belgrano, es una de las figuras claves en materia de interpretaciones vocales autorizadas del repertorio guastaviniano. El compositor agradeció su actitud componiendo una serie considerable de transcripciones destinadas a sus agrupaciones y cantantes durante los últimos años de su actividad creadora, lo cual quedó claramente reflejado en su catálogo.

En el plano internacional, a partir de la ejecución integral y la grabación que realizaran para el sello Cascavelle el barítono argentino Marcos Fink y el pianista Luis Ascot, el ciclo de canciones fue adquiriendo notoriedad progresiva dentro del repertorio de la canción de cámara.<sup>343</sup> Desde 1999, Kiri Te Kanawa, la cantante neozelandesa de origen maorí, las incorporó a su repertorio difundiendo en Estados Unidos con marcado éxito.<sup>344</sup> En Argentina, la mezzosoprano Patricia Neme grabó también una interpretación muy ajustada del ciclo completo.<sup>345</sup> José Cura, el tenor rosarino exitoso en los más grandes teatros de ópera del mundo,

---

<sup>342</sup> Vilo interpretó desde el repertorio “clásico” hasta obras hasta entonces poco frecuentadas (casi fueron re-estrenos). También ejecutó algunas obras en versiones nuevas, dedicando durante algunos años la totalidad de su tiempo y sus esfuerzos musicales al estudio e interpretación de la obra guastaviniana. Citamos aquí sólo como muestra, algunos de sus conciertos: Teatro Colón, 23-7-1987; Colegio de Escribanos, 26-11-1987; Iglesia Anglicana de San Juan Bautista, 7-11-1988; Conservatorio Nacional de Música, 6-9-1989 y 11-10-1989; Museo Larreta, 6-4-1989; Museo Casa de Yrurtia, 20-7-1990; Teatro Nacional Cervantes, 15-4-1992. Véase Apéndice 2.

<sup>343</sup> CD VEL 1059- Cascavelle, Ginebra/ CH 1996. Marcos Fink fue uno de los integrantes claves de los grupos de Vilo y participó en numerosos conciertos de su ensamble hasta su partida de Argentina.

<sup>344</sup> Véase *Los Angeles Times*, 5-11-1999; *The San Francisco Chronicle*, 9-11-1999.

<sup>345</sup> Patricia Neme también integró durante muchos años los conjuntos de Vilo. Su grabación está editada por el sello de Iván Cosentino (IRCO SC 1252, 2004).

grabó *Campanilla, ¿a dónde vas?*, brindando una interpretación liviana y con numerosos portamentos.<sup>346</sup> Recientemente, Te Kanawa grabó varias canciones del ciclo.<sup>347</sup> Más allá del reconocimiento y la legitimación que permite alcanzar la puesta en circulación de sus versiones manteniendo a Guastavino en la “escena” internacional, los arreglos con orquesta que interpreta esta cantante aparecen *aggiornados* a las convenciones de la *world music* actual. Para los oyentes especializados de Latinoamérica, no escapa sin embargo la intención de la discográfica por querer producir un objeto cultural “exótico”, asimilable en realidad a lo más representativo del *kitsch* norteamericano. El texto, por momentos tergiversado hasta lo escatológico (la palabra “año” pronunciada con n), permanece en absoluta incógnita para cualquier oyente y la orquestación, que incluye desde castañuelas en una milonga pampeana (*Cortadera, plumerito*) a quena, en un romántico y lento vals (*El clavel del aire blanco*), bien podría homologarse con la banda sonora de algunas producciones cinematográficas norteamericanas cuya función principal podría ser la de servir como música “de fondo” o ambiental.

En suma, las *Flores argentinas*, que en su origen constituyeron una obra con fines didácticos o escolares, han circulado en realidad más en el terreno de la canción de cámara por la influencia de los intérpretes que intervinieron, conformando más que nunca con las perspectivas actuales, una obra “abierta”.

### 3.3.- Canon pedagógico y nacionalismo musical argentino

La aparición de un *canon* de “grandes” obras<sup>348</sup> del pasado ha sido una de las transformaciones más importantes de la cultura musical occidental.<sup>349</sup> Su construcción cultural e histórica constituyó una temática que comenzó a debatirse y

---

<sup>346</sup> Se encuentra en su disco *Anbelo*, interpretada junto al pianista Eduardo Delgado. El título del disco toma el nombre de la canción de Guastavino y Domingo Zerpa (*Anbelo*, Erato Disques, France, 1998).

<sup>347</sup> *Songs of Mystery and Enchantment*, EMI Classics, 2006. Incluye además *La rosa y el sauce* y *Jardín antiguo*. Las versiones son de Karl Jenkins.

<sup>348</sup> Se halla tan naturalizado el calificativo “grandes” obras, que por eso se cita aquí encomillado.

<sup>349</sup> Weber, op. cit., p. 336.

a ocupar la escena de los foros de investigadores -sobre todo, norteamericanos-, en las últimas dos décadas del siglo XX. Esos debates, surgidos en consonancia con los ocurridos en el campo de los estudios literarios, partieron –como se ha dicho– del análisis mismo de los variados sentidos dados a la palabra *canon*, incluyendo entre otros significados los de “verdad sublime”, “regla”, “obra maestra” y “modelo artístico” hasta “una lista de libros para uso educativo”.<sup>350</sup>

Pero no sólo el análisis de las características y del devenir histórico e ideológico que llevaron a la *construcción* del *canon* en música fue tema de especial interés. También lo fue la presencia de un *canon musicológico*, esto es, de una serie de herramientas básicas prefijadas que condicionan al investigador no sólo en la manera en que un tema debe ser abordado, sino también en *qué es* lo que *debe ser* estudiado.<sup>351</sup>

Interesa sin embargo plantear en este apartado, una variante en la asociación de los términos *canon* y *repertorio*. Joseph Kerman sugiere una distinción que es decisiva: el *repertorio* constituyó la ejecución de obras del pasado; el *canon*, por el contrario, es la reverencia hacia ese repertorio desde un plano crítico y desde un contexto literario. El autor sostiene además que en ese proceso, “los repertorios fueron determinados por los intérpretes” y “los cánones, por los críticos”, siendo la ideología un concepto útil para comprender el problema.<sup>352</sup>

William Weber, por su parte, intenta demostrar que existieron una variedad de fuerzas, ideas y rituales sociales que crecieron fuera de la cultura musical dando

---

<sup>350</sup> Jan Gorak, *The Making of Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*, London, Athlone, 1991, ix. (Citado por Corrado, “Canon...,” p. 20.)

<sup>351</sup> Don Michael Randel (“The Canons in the Musicological Toolbox”, Catherine Bergeron y Philip Bohlman (eds.) *Disciplining Music: Musicology and its Canons*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, pp. 10-22) es quien habla de la existencia de una suerte de *caja de herramientas* musicológicas (*tool-box*) que fue estableciéndose a lo largo de la historia en concordancia con la construcción misma del *canon* musical occidental. Estas herramientas “mínimas” e “imprescindibles” significan según su visión, una limitación que condiciona todo el quehacer musicológico tanto en las cuestiones metodológicas (cómo lograr que un estudio luzca “científico” y “objetivo”, por ejemplo) como en los aspectos mismos a encarar en una investigación.

<sup>352</sup> Kerman 1983-1984. Citado por William Weber en “The Eighteenth-century Origins of the Musical Canon”, *Journal of the Royal Musical Association*, 114: 1, New York, Oxford University Press, 1989, p. 6.



origen al canon, y que, lejos de constituir un proceso de la crítica, fueron parte simplemente de la “mentalidad”. El *canon* entonces habría surgido en forma silenciosa, con poca visibilidad, como una extensión de las arraigadas convenciones previas y sin estar ligado a un movimiento literario ni filosófico.<sup>353</sup>

Weber afirma además que la reverencia individual hacia ciertos compositores aparece más claramente definida en la continuación del uso de su música mediante el estudio y la pedagogía.<sup>354</sup> En este sentido interesará también para esta parte de nuestro trabajo destacar la *función disciplinadora* que posee el *canon*, subrayada por Katherine Bergeron, y que dictamina qué debe aprenderse, cómo se deben internalizar ciertos *standars* y en especial, cómo no deben transgredirse.<sup>355</sup>

En la musicología argentina, los estudios críticos del canon, que son muy escasos, se inauguraron en 1992 con el pionero trabajo de Melanie Plesch referido a los supuestos comienzos del nacionalismo musical con la obra pianística *El rancho abandonado* (1890) de Alberto Williams.<sup>356</sup> En la línea historiográfica tradicional, heredera de la idea europea de *progreso*, el caso que nos ocupa resultó molesto, recalándose en una y otra fuente, como se ha señalado, la también supuesta “desubicación” cronológica de Guastavino respecto de la tendencia nacionalista anterior con la que comulgó, que es, como se ha dicho, la de la época de los “Centenarios”, en torno a 1910.

### 3.3.1- *Bailecito y Gato*

Dentro del grupo de composiciones pianísticas de inspiración folklórica, que se expresa no sólo mediante los nombres asignados –*Romance de Cuyo, Pampeano, Baile*

---

<sup>353</sup> Weber, “The Eighteenth-century ...,” p. 7.

<sup>354</sup> *Ibid*, p. 9.

<sup>355</sup> Bergeron, en el prólogo de *Disciplining Music*. (Citado por Weber, “The History...,” p. 339).

<sup>356</sup> Su trabajo “*El rancho abandonado* de Alberto Williams. Reflexiones en torno a los comienzos del nacionalismo musical argentino” fue el primero en dilucidar -y relativizar- la arraigada idea de la historiografía tradicional que veía en Williams una especie de “patriarca musical”, de figura fundadora del nacionalismo argentino. (cfr. Plesch, “El rancho abandonado de Alberto Williams: una reflexión en torno a los comienzos del nacionalismo musical argentino”, *Actas de las Jornadas del 5º Centenario del Descubrimiento de América*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras UBA, 1992, pp. 196-202).

en *Cuyo*, *Estilo*, etc.– sino también por la utilización de ritmos y giros melódicos provenientes de la música tradicional argentina, se encuentran *Bailecito* y *Gato*, dos obras de la primera época en las cuales prevalece una acentuada intención nacionalista.

Compuestas a fines de la década de 1930, desde entonces, ambas obras formaron parte de la música argentina más ejecutada, logrando traspasar las fronteras temporales y perdurar a través de diferentes modos de circulación artística.

Puede afirmarse sin temor a error que las obras asumieron la condición de “básicas” en el repertorio de cualquier pianista formado en Argentina hacia mediados del siglo XX. Como señala Omar Corrado, “los espacios institucionales son decisivos en la conformación y perpetuación de las normas y valores que presiden el canon” y es en las cátedras de instrumento donde “se consagran no sólo los repertorios, sino también tradiciones interpretativas, también canónicas”.<sup>357</sup> En este sentido, como parte de los procesos de corte y filtrado característicos de toda selección canónica, estas obras prevalecieron por encima de otras, de otros autores y del mismo Guastavino, y pasaron, al poco tiempo de ser editadas, a constituirse en música *representativa* del nacionalismo musical argentino.

Nominadas con el rótulo de dos especies danzables muy típicas del folklore, su intención, claramente es la de evocar esas danzas mediante un pianismo de dificultad media. Dentro del panorama de las composiciones que Guastavino dedicó al piano constituyeron –y constituyen, sin duda alguna– sus partituras que han recibido mayor cantidad de ediciones, interpretaciones y grabaciones.<sup>358</sup>

---

<sup>357</sup> Conferencia inaugural de la XVI Conferencia de la AAM, realizada en la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, en 2004. El tema convocante fue *Cánones musicales y musicológicos bajo la lupa: historia, debates, perspectivas historiográficas*. (ver Corrado, “Canon...,” p. 24).

<sup>358</sup> Entre las grabaciones actuales del *Bailecito*, por citar sólo una muestra aleatoria, se hallan las de los siguientes pianistas: la del brasileño Luiz de Moura Castro, la del mexicano Raúl Herrera (*Americana Inventio I*), la de la pianista brasileña Olinda Allestrandini (*pamPiano. A música erudita dos pampas*), la de Beatriz Balzi (*Compositores latinoamericanos V*, BBCD 02), la del argentino Alfredo Corral (IRCO 247), que se difundió en un programa de la televisión española denominado *Viaje en piano por Perú y Argentina*, y la de la pianista argentina radicada en Alemania, Carmen Piazzini. El

Alguien que seguramente influyó en la composición de *Bailecito* y *Gato* fue el pianista porteño Héctor Ruiz Díaz (1901-1970), quien vivió en Santa Fe durante una parte de la década de 1930.<sup>359</sup> Su repertorio se nutría de algunas piezas de "bravura", como varios de los *Estudios de ejecución trascendental* de Franz Liszt o la reducción de la *Danza del fuego*, de *El amor brujo* de Manuel de Falla, y además, de algunas composiciones nacionalistas propias basadas en ritmos criollos, a más de una lista heterogénea de obras de autores clásicos y románticos.

Las críticas periodísticas de la época coinciden en señalarlo como un "celebrado intérprete", en el que descollaba su "maestría" y su "técnica de sorprendente vigor".<sup>360</sup> Guastavino, tal vez atraído por ese brillo técnico, intentó algún tipo de acercamiento apenas lo conoció. Ruiz Díaz se interesó por él. Comenzaron a improvisar a dos pianos sobre diversos temas musicales, intercambiar ideas y, aunque no se pueda hablar de una relación maestro-alumno, se destaca la admiración mutua que se profesaron: a Guastavino le atrajo la ejecución de Ruiz Díaz y su desarrollada técnica pianística, y a éste le fascinó la espontaneidad con que Guastavino creaba y recreaba todo lo que llegaba a sus oídos. Ruiz Díaz le ayudó a conseguir aquella beca que le permitió trasladarse a Buenos Aires. Guastavino le dedicó el *Gato*.

Vista desde el presente, la relación artística con Ruiz Díaz fue para la personalidad de Guastavino un indudable primer momento de legitimación artística. Aquellas dos primeras obras, aunque todavía con títulos provisionarios, se vieron jerarquizadas en las manos de Ruiz Díaz: el 23 de agosto de 1937 le estrenó

---

*Gato* ha sido grabado por Mirian Conti en Estados Unidos (*Looking South*, Albany, TROY 837, 2005).

<sup>359</sup> Ruiz Díaz había sido discípulo de Ernesto Drangosch en Buenos Aires y emigrado después, estudiando en el Conservatorio Nacional de París con Isidor Philipp. Realizó además una extensa gira por Europa entre 1924 y 1925. Si bien Rodolfo Arizaga lo describe como un "intérprete preferentemente intimista" y que obtuvo dentro de ese temperamento "sus mejores hallazgos" (op. cit., 1971, 267), por la lectura de los programas y las críticas de la época, creemos que su figura rememoraba un poco la brillantez de las ejecuciones de los pianistas virtuosos del siglo XIX.

<sup>360</sup> Expresiones aparecidas en *El Diario* (Paraná), 1-7-1938. Otras similares aparecen en *El Litoral*, 10-4-1938.

su *Estilización de Gato* en el Cine Mayo,<sup>361</sup> para la Asociación Cultural Esperanza y unos meses después, el 9 de noviembre, el *Baile*, en el Cine Colón de Santa Fe.<sup>362</sup>

Al año siguiente, comenzaron a presentarse juntos en público. El 9 de abril ofrecieron en el *Circolo Italiano* una audición a dos pianos, en la que incluyeron ambas piezas. Sin embargo, el crítico de *El Litoral* no se inclinó por ellas, sino por una tercera:

"[...] De las tres composiciones firmadas por Guastavino, la Mazurka es fuera de toda duda la que reviste mayores méritos... [desplegó en ella] riqueza y finura de medios expresivos...[lo que] impresionó gratísimamente a sus oyentes... [valiéndole] los más calurosos y sostenidos aplausos de la sala. En síntesis [...] la afirmación de un intérprete y autor al que el porvenir le tiene reservada más de una legítima victoria".<sup>363</sup>

Un par de actuaciones más realizadas en ámbitos educativos –el Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral y la Escuela de Bellas Artes de Paraná–<sup>364</sup> nos sirven para asentar la hipótesis de que ambos ejecutantes, a la manera de los virtuosos del siglo XIX, compartían el rol de pianistas-compositores-improvisadores en sus ejecuciones a dos pianos. Presentaron en aquellas actuaciones el *Bolero* de Ravel, el *Triste N° 5 Córdoba*, de Julián Aguirre, unas variaciones sobre los valeses de la ópera *El caballero de la rosa* de Richard Strauss, dos *Danzas españolas* de Mozskowsky y nuevamente, *Baile* de Guastavino.<sup>365</sup>

Recordando a Ruiz Díaz y la manera en que comenzó a escribir música, el compositor expresó en una entrevista:

---

<sup>361</sup> Así figura en el programa de mano (AF). No se sabe con exactitud si se trató de la misma música que luego editó RIa. De todas maneras, como la dedicatoria de la obra editada está destinada a Ruiz Díaz, es harto probable que se trate de esta obra.

<sup>362</sup> Así aparece consignado en el programa. (AF)

<sup>363</sup> *El Litoral*, 10-4-1938. De la mazurka no se tiene otra noticia que esta reseña periodística.

<sup>364</sup> Llevados a cabo el 29-6-1938 y el 30-6-1938 respectivamente (programas en AF).

<sup>365</sup> La versión de ambas obras para dos pianos la publicó RIa en 1946. El 10 de diciembre de 1947 se estrenaron en EEUU, en el Town Hall, por Joana y Louise Leschin (programa en AF).

“Ruiz Díaz era pianista. Era muy fino, muy bohemio. [Cuando] me conoció, yo ya tenía un cierto nombre en Santa Fe, de “entrecasa” digamos... él me escuchó... y le gustó. Yo sabía leer música, pero no sabía nada de formas, no sabía armonía, no sabía de acordes, si era perfecto mayor, menor... o séptima de dominante... no sabía lo que escribía. El *Bailecito* lo escribí así. Por intuición. Con Ruiz Díaz tocábamos juntos, improvisábamos a dos pianos. Era muy músico el hombre, muy fino y raro... algo raro tenía. Era un aristócrata. Después él pidió la beca al Ministerio de Educación para mí. Yo ya tenía 25 o 26 años...y fue él que me la consiguió”.<sup>366</sup>

Pero aquellas crónicas destacaron y dedicaron más espacio a la actuación de Ruiz Díaz que a Guastavino. *El Diario*, de Paraná, al igual que otros comentarios anteriores, remarcó la condición de “artista consagrado” que tenía Ruiz Díaz citando a Guastavino en cambio como un “joven que lo acompaña”. Respecto de los dúos, dijo que “... se hizo derroche de frases galanas” y que “se amalgamaron de manera excelente”.<sup>367</sup> El periódico santafesino *El Litoral* destacó “la maestría” de Ruiz Díaz y los “grandes progresos” realizados por Guastavino hasta ese momento.<sup>368</sup> Sobre la ejecución de *Baile*, apenas dijo que “la página fue bisada a instancias del auditorio” y que “valió al joven y promisorio músico una cálida y cariñosa ovación”.<sup>369</sup>

Esos conciertos serían la despedida de Guastavino, por un tiempo, del público santafesino. Al mes siguiente, en agosto, el Ministerio de Instrucción Pública de la Provincia de Santa Fe, mediante decreto, decidió respaldarlo otorgándole una beca que facilitara su instalación en la ciudad de Buenos Aires a los fines de realizar estudios superiores de música.<sup>370</sup> La provincia invertiría durante dos años, ciento

---

<sup>366</sup> Entrevista con la autora, 3-8-1988.

<sup>367</sup> *El Diario*, Paraná, 1-7-1938.

<sup>368</sup> *El Litoral*, 30-6-1938.

<sup>369</sup> *Ibid.*

<sup>370</sup> El decreto, firmado por el Gobernador, fundamenta que Guastavino “ha realizado en conservatorios de esta ciudad estudios de música y ha revelado a través de su actuación artística, una pronunciada vocación y sobresalientes aptitudes que permiten esperar de nuevos y superiores estudios en otros centros indicados para ello, un desarrollo mayor de su personalidad artística”. También señala que el Poder Ejecutivo considera necesario “estimular a los jóvenes que muestran acentuadas inclinaciones hacia estudios que no encuentran en este medio los órganos indicados para su cultivo” (información tomada de *El Orden* y *El Litoral*, agosto 1938).

cincuenta pesos mensuales, en la formación de quien después sería, sin lugar a dudas, el músico más representativo de su cultura y sus paisajes durante el siglo XX. *Bailecito* y *Gato*, aún sin estas denominaciones, ya venían muy bien acomodados en aquella mudanza hacia la metrópoli argentina, suerte de Meca para quienes queriendo salir de su horizonte de provincia aspiraron, durante décadas, a buscar en ella un mayor desarrollo de sus aptitudes.<sup>371</sup>

### 3.3.1.1.- Primeras presentaciones en Buenos Aires

Contrariamente con lo que se ha afirmado en un trabajo publicado por el Instituto Nacional de Musicología, Guastavino sí asistió como alumno a los cursos superiores del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico.<sup>372</sup> Ciertamente es que no llegó a egresar, puesto que como él mismo reconocía, no logró adecuarse a la mecánica de la enseñanza que allí se impartía. Sin embargo, un programa correspondiente a un recital de alumnos de 1939, da cuenta de su actuación pianística junto a números de danza, corales, pequeñas representaciones escénicas e interpretaciones musicales. El programa anuncia *Gato* y *Bailecito*, indicando debajo: “Piano por el autor alumno C. Guastavino”.<sup>373</sup> No se conserva la fecha de este programa, pero por el anuncio de la creación –allí citada– de la cátedra *Coros Infantiles* ocurrida en abril de 1939 (a cargo de E. Galeano), puede inferirse que el concierto pudo haber ocurrido en los meses posteriores, esto es, segunda mitad de 1939. Conclusión: Guastavino permaneció ligado, aunque haya sido de manera irregular, al menos un año a su condición de alumno del Conservatorio Nacional.

El *Bailecito* debe haber tenido buena acogida dado que al año siguiente el director de orquesta Bruno Bandini, profesor de viola en el Conservatorio

---

<sup>371</sup> También Ruiz Díaz interpretaría *Gato* en Buenos Aires, el 28 de octubre de 1940 en el Teatro Nacional de Comedias, para el ciclo 28° de la Asociación Wagneriana (César Dillon, *Nuestras Instituciones musicales. Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Historia y cronología*, Buenos Aires, Dunken, 2007, p. 220).

<sup>372</sup> “Nunca concurrió como alumno al Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico como conjeturan algunas fuentes. Estudió de manera privada...” (Fuenzalida, op. cit., 1998, p. 26).

<sup>373</sup> El programa está típicamente escrito a máquina (AF). No tiene fecha.

Nacional,<sup>374</sup> lo tomó y realizó un cambio de soporte: una versión para cuerdas. La documentación conservada permite saber que en septiembre de 1940, la Orquesta de cuerdas del “Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico”, tocó una transcripción de Bandini con el título *Bailecito*, en la sala de Amigos del Arte.<sup>375</sup>

Una confusión muy típica ocurre con los nombres de las obras en ese periodo.<sup>376</sup> En diciembre de ese mismo año, otra orquesta juvenil que estaba a cargo de Bandini –el Conjunto ‘Miguel Gianneo’, de la ‘*Società Lago di Como*’– interpretó en dos oportunidades una obra titulada respectivamente *Jujeño* y *Jujeña*,<sup>377</sup> cuya descripción en *La Prensa* haría pensar que se trata nuevamente del *Bailecito*.<sup>378</sup> Pero la confusión no queda aclarada en este caso, pues en octubre de 1941, el propio compositor interpretó en versión de piano solístico tanto *Jujeño*, como *Bailecito* y *Gato* (tres partituras).<sup>379</sup> Si bien para esa fecha, las obras motivo de este estudio ya estaban publicadas por Ricordi, con títulos y música claramente definidos, quedaría por clarificar qué música habrá sido la que correspondió a lo que en aquellos primeros conciertos se denominó *Jujeño* o *Jujeña*.<sup>380</sup>

---

<sup>374</sup> Bandini fue profesor en el Conservatorio Nacional desde su fundación, en 1924 (Raquel Casinelli de Arias, “Bandini, Bruno”, *DMEH*. Madrid, SGAE, vol 2, 1999, p. 161).

<sup>375</sup> Programa en AF, 2-9-1940. Se indica “primera audición”.

<sup>376</sup> La confusión es extensible a toda la producción de Guastavino en la que términos como “romance”, “argentino”, “sonatina”, se repiten reiteradamente en su catálogo en diversas combinaciones y aplicados a diferentes obras. Las transcripciones además añaden un plus de dificultad a la hora de localizar las versiones originales o las sucesivas revisiones que el autor hizo de una obra, dado que casi nunca guardó los manuscritos de esas sucesivas labores compositivas o reutilización de materiales.

<sup>377</sup> El 15-12-1940 en el Cine Select Barracas, organizado por la Biblioteca Popular de Barracas y el 28-12-1940, como concierto de cierre de la temporada en la *Società Lago Di Como*, donde figura como primera audición. (Programas en AF).

<sup>378</sup> Dice: “...Jujeña, de Carlos Guastavino, construida con ritmos de zamba y de bailecito, combinados con acierto y que no pierden su nativo sabor, e instrumentada con sentido del color...” (*La Prensa*, 29-12-1940)

<sup>379</sup> Programa del 13-10-1941. Teatro del Pueblo. Primera y tercera parte con la cantante Antonieta Silveyra de Lenhardson. En AF.

<sup>380</sup> Se estima que puede haber sido un primer bosquejo de *Muchacho jujeño*, segundo de los *Tres romances*, a los que Guastavino dio forma en versión para dos pianos varios años después. La versión de Bandini también circuló en Santa Fe. Dos notas de *El Litoral* (22-7-1941 y 27-7-1941) dan cuenta de la ejecución de *Jujeño*, “un breve trazo lleno de color, inspirado en el folklore norteno [...] de recursos sobrios [...] y cortas dimensiones”, por la Orquesta de la Asociación Sinfónica de Santa Fe, en el Cine Colón, dirigida por Juan Carlos Spreáfico. En AF.

### 3.3.1.2.- La elección de los títulos: influencias y derivaciones

La utilización de los términos *Bailecito* –en diminutivo, tal como se lo emplea en el ámbito rural– y *Gato* surgieron, según el mismo autor, por consejo del crítico de *La Prensa* y musicógrafo Gastón Talamón, en Buenos Aires.<sup>381</sup> Como es sabido, ambos nombres están considerablemente repetidos en el repertorio nacionalista para piano,<sup>382</sup> y en general, aunque en ese *corpus* no designan una estructura formal fija, a lo que sí aluden es al aspecto rítmico que distingue a esas especies en el ámbito rural: repetición de la figuración de pie ternario, ritmos hemiolados y combinación de los compases de 6/8 con  $\frac{3}{4}$ .<sup>383</sup> En el caso del *Bailecito*, con frecuencia está en un *tempo moderato*, tratado en tonalidad menor o acusando influencia de la pentatonía característica del noroeste argentino.<sup>384</sup> El *Gato* en cambio es más vivaz y frecuentemente emplea el modo mayor.<sup>385</sup> Sin duda, el que le sigue en fama al de Guastavino es el *Bailecito* de López Buchardo el cual, en la misma forma que suele suceder con alguna producción guastaviniana, amplió su

---

<sup>381</sup> Guastavino conoció a Talamón en Buenos Aires, en la casa de Esperanza Lothringer, su primera maestra de Santa Fe, de la infancia, con quien se había reencontrado. Simplemente cuando el crítico escuchó la música, a poco de llegar él a esta ciudad, le dijo “Acá hay un gato, acá un bailecito...”, a lo que Guastavino respondió: “yo no conozco, ¿usted me dice que hay un bailecito...? yo no lo sé”. Luego decidió llamar así a la obra. (Entrevista con la autora, 3-8-1988). Con Esperanza Lothringer se encontró inmediatamente a gusto y en septiembre de 1938 consta su primera actuación pública en Buenos Aires, junto a otros discípulos de ella que asistían a un curso de perfeccionamiento, interpretando obras de Brahms y una *Mazurka* propia, muy probablemente la que comentara *El Litoral* de Santa Fe, en el concierto junto a Ruiz Díaz. (Programa del 16-9-1938. No se indica sala pero sí el domicilio donde se realizó la audición. AF).

<sup>382</sup> Escribieron *Bailecitos* para piano, entre otros: López Buchardo en 1924; Luis Gianneo, en 1931; Héctor Iglesias Villoud, en 1948, Constantino Gaito en 1939, entre otros. Entre los *Gatos* más famosos se sitúa en primer término, desde luego, el de Julián Aguirre, de 1918, orquestado por Ernst Ansermet en 1924 y el de Emilio Napolitano, editado por RIA, que fue también bastante difundido en los conservatorios por sus cualidades didácticas.

<sup>383</sup> En cuanto a los nombres de las especies folklóricas, Isabel Aretz sostiene que “es sabido además que en Cuyo y en el Centro del país se llama *Bailecito* al *Gato*” (Isabel Aretz, *El folklore musical argentino*, 3º ed., Buenos Aires, Ria, 1970, p. 207).

<sup>384</sup> En el de López Buchardo claramente se escuchan las alusiones pentatónicas al insistir con los intervalos de tercera menor y segunda mayor, evitando el semitono.

<sup>385</sup> Tanto el de Aguirre como el de Emilio Napolitano, están en la tonalidad de Sol Mayor.



difusión al ser una “duplicación” de un fragmento de otra obra, la extensa introducción de *Jujeña*, para canto y piano.<sup>386</sup>

En los casos que nos ocupan y con referencia a posibles influencias y derivaciones, el recorrido por la documentación permite asociar ambas obras con un hecho bastante anterior, ocurrido en los tiempos en que Guastavino aún vivía en Santa Fe: el conocimiento previo que el compositor tenía tanto de la producción de López Buchardo como de la de Manuel Gómez Carrillo, puesto que en conciertos suyos de 1933 y 1934, aparece programada la producción de ambos. En 1933, un programa local que corresponde a un concierto ofrecido en la Facultad de Química Industrial y Agrícola, incluye *Estilo y Bailecito cantado*, de Gómez Carrillo, en versiones de piano solo.<sup>387</sup> En 1934, otra actuación suya ocurrida en Santa Fe estuvo íntegramente dedicada a versiones pianísticas de obras de ambos compositores, entre las que figuraron el gato *El mistolero* y el *Bailecito* de Gómez Carrillo y la *Jujeña* y la *Canción del carretero*, de López Buchardo.<sup>388</sup>

No es descabellado entonces pensar que Guastavino haya recibido simultáneamente la tendencia nacionalista a partir de dos vertientes diferenciadas en su procedencia: desde el ámbito criollo, por las estilizaciones de Gómez Carrillo (a quien no por casualidad dedicó el *Bailecito*) y desde el ámbito culto, a través de un compositor paradigmático de la tendencia como lo era el director del Conservatorio Nacional, Carlos López Buchardo (ejs. 25 y 26).<sup>389</sup>

---

<sup>386</sup> El *Bailecito* para piano de López Buchardo es una especie de desprendimiento de la *Jujeña*, la sexta canción del ciclo *Seis canciones argentinas al estilo popular*, de 1924. (Premio Municipal de Buenos Aires en 1925 y editadas luego por RIA). (Véase Abraham Jurafsky, *Carlos López Buchardo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1966, p. 35).

<sup>387</sup> Recuérdese que Guastavino estudiaba Ingeniería Química. La primera y la tercera parte estuvieron compartidas con el violinista Otto Fabbri, en tanto que la parte central, dedicada al piano solo, incluyó partituras de Bach, Chopin y como se ha dicho, del folklorista santiaguense. Programa en AF, del 16-9-1933.

<sup>388</sup> La audición, denominada Recital de Música Argentina, se realizó el 10-6-1934 en el salón de actos de la Escuela Sarmiento. Por la ausencia de indicación sobre cantante alguno, se estima que se trató de adaptaciones al piano hechas por Guastavino. Además de las obras mencionadas el programa incluyó *Estilo y Quiero entonar a tu oído*, de Gómez Carrillo (Programa en AF).

<sup>389</sup> Sobre las intenciones estéticas de Gómez Carrillo como compositor, véase el estimable análisis de *Alma Quichua* que realiza Lucio Bruno Videla (“*Alma quichua*, obra inspirada en motivos americanos. Análisis y comentarios”, en J. M. Veniard (dir.), *Estudios y documentos referentes a Manuel*

2° Zapateo

Ejemplo N° 25. 'El Mistolero'. Manuel Gómez Carrillo.<sup>390</sup>

Alegremente (♩=126)

Piano

*p con vivacidad*

Ejemplo N° 26. 'Jujeña' (N° 6, de Seis Canciones Populares). Carlos López Buchardo.C. 1-8.<sup>391</sup>

Gómez Carrillo, San Isidro (Buenos Aires), Academia de Ciencias y Artes de San Isidro, vol 2, 2001, pp. 71-90). Aunque este artículo transita por momentos un tono de alegato nacionalista, coincido con el autor en que Gómez Carrillo empleó los elementos autóctonos desde “dentro”, dada su inmersión en los materiales que recopiló y su experiencia directa en el campo, a diferencia de otros compositores, en los cuales el acercamiento a las especies folklóricas resulta “exterior” o “desde afuera” (op. cit., pp. 78-79).

<sup>390</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

### 3.3.1.3.- Lenguaje, aspectos didácticos, características

Tanto *Bailecito* como *Gato* son composiciones realizadas en un único movimiento que alcanzan una duración de alrededor de tres minutos en el caso de la primera y apenas algo más de un minuto, en la segunda. Este hecho, sumado a su carácter danzable y folklórico, pudo haber influido para que resultaran eficaces sobre todo como bises de concierto.

En el *Bailecito*, la textura empleada es la de una melodía acompañada que se estructura en frases regulares, concebidas cada cuatro compases. Escrito en Do sostenido menor, presenta en el nivel de la macroforma (como es característico del compositor) un trabajo dentro de las relaciones armónicas más simples (tónica, dominante y relativo), brindando una modulación súbita, que se mantiene por unos

The image shows a musical score for 'Bailecito' for piano. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system contains measures 1, 2, and 3. The second system contains measures 4, 5, 6, 7, and 8. The tempo is marked 'Allegretto non troppo. (♩ = 60)'. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 6/8. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'p.'. There are also markings for 'izq.' (left hand) and 'der.' (right hand) indicating which hand plays which part. The melody in the right hand is characterized by a simple, folk-like structure with regular phrasing.

Ejemplo N° 27. 'Bailecito', para piano. Guastavino. C. 1-7.<sup>392</sup>

pocos compases en una región lejana, para luego resolver de manera rápida mediante un juego enarmónico en la tonalidad de partida.<sup>393</sup> La escritura pianística

<sup>391</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C. Nótese la complicada escritura para un ejemplo que suena totalmente en 6/8.

<sup>392</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

está desplegada en tres planos (y escrita en tres pentagramas) disponiendo por momentos el acompañamiento por debajo y por encima de la melodía (ej. 27).

El empleo de melodías secundarias es muy notable y claramente perceptible en esta obra: el hecho de que la melodía principal que sigue a los ocho compases introductorios transcurra en el registro sobreagudo del piano colabora en la apreciación de otro giro melódico que, proponiendo un ascenso cromático, se verifica en el registro central. (ej. 28).

8<sup>va</sup>

8

9

10

11

*pp con mucha delicadeza*

*un poco marcado*

*ten.*

Ejemplo N° 28. 'Bailecito', para piano. Guastavino. C. 9-11.<sup>394</sup>

“Con mucha elegancia” indica luego Guastavino ejecutar el pasaje central donde los acordes deben arpegiarse dada su extensión mayor a la octava. Dicha elegancia reúne el refinamiento pianístico que le es característico, con el patrón de la zamba presentado en la mano derecha con bicordios típicamente guitarrísticos en terceras o sextas paralelas.<sup>395</sup>

En la coda, retomando el gesto de la introducción, no hace otra cosa que remarcar una cadencia compuesta de primer aspecto, en dinámica suave.

Al igual que en *Bailecito*, en el *Gato* las frases se estructuran en simetrías de cuatro y ocho compases. La rítmica característica está enriquecida con cambios de velocidad muy oportunos que permiten realzar las líneas melódicas presentes en el

<sup>393</sup> Illari-Mansilla-Plesch, op. cit., p. 948.

<sup>394</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

<sup>395</sup> Desde luego, el patrón de corchea con puntillo, semicorchea, corchea, seguido en el segundo por tiempo por corchea, negra.

registro grave y los finales de sección. La escritura en tres pentagramas permite clarificar el cruce de manos y la extensión pianística requerida. La armonía, aunque basada en los acordes funcionales (I-V-IV), está enriquecida con notas agregadas dobles, que añaden cierta disonancia a los pasajes más característicos. (ej. 29).

Ejemplo N° 29. 'Gato', para piano. Guastavino. Compases 1-6.<sup>396</sup>

Para la sección central, el compositor vuelve a recurrir a sonoridades en terceras paralelas en la mano derecha que recuerdan la costumbre criolla de duplicar la línea melódica. El grado de dificultad técnica podría calificarse como intermedio: requiere del intérprete la rápida visualización de los desplazamientos de registro, vigor y resolución en la ejecución de acordes *plaqué* y una buena apertura de la mano izquierda a la cual se le indican en más de una oportunidad acordes de amplitud mayor a la octava.

<sup>396</sup> Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

### 3.3.1.4.- La edición, circulación y políticas culturales

Como dice William Weber, el *canon* se construye muchas veces en forma silenciosa, con escasa visibilidad, a fuerza de la repetición de determinados rituales sociales. En el caso que nos ocupa, además de las cuestiones hasta aquí explicadas, se combinaron otros factores. Uno de ellos es el tema de la edición de estas composiciones por parte de la editorial Ricordi Americana. Publicadas muy tempranamente, a comienzos de la década de 1940, estuvieron disponibles para profesores y estudiantes de piano en una amplia red de casas de música de la Capital Federal y ciudades de provincias argentinas, alcanzando el *Bailecito* para 1984, por ejemplo, la vigésimo segunda edición, mientras que el *Gato* (cuyo alcance fue un poco menor si se lo compara con el del *Bailecito*) para 1977 alcanzaba la octava edición.<sup>397</sup>

Otro factor de gran incidencia en la construcción canónica de estas obras fue su inclusión como repertorio aconsejado en los programas de estudios pianísticos de nivel medio-superior en los conservatorios de música argentinos oficiales y privados. Un hecho ciertamente negativo, como es el de la escasa o casi nula importancia dada a la música de autores argentinos durante varias décadas del siglo XX por parte de los docentes de instrumento, produjo paradójicamente resultados positivos: *Bailecito* y *Gato*, con su brevedad y su lenguaje accesibles, se generalizaron cual “caballitos de batalla” en el repertorio de numerosos pianistas de nivel medio.

Se agrega además el tema de algunas políticas culturales promovidas desde mediados del siglo XX -durante los primeros gobiernos peronistas- que obligaban a la interpretación y difusión de música argentina en todos los conciertos públicos.<sup>398</sup>

---

<sup>397</sup> Estos datos están tomados de las partituras respectivas. Aunque se estima que cada edición contó con una tirada de mil ejemplares, resulta harto difícil calcular el número total de ejemplares que han circulado, sobre todo en las últimas dos décadas en las que el fotocopiado ilegal se generalizó en todos los ámbitos de Argentina.

<sup>398</sup> Fueron dos decretos presidenciales, el 33711/49 y el 13.921/52. También un decreto del intendente de Buenos Aires, el 3640/46 que estableció en su artículo 12, que “...El Director General deberá contratar para los espectáculos preferentemente a lo artistas argentinos [...] y procurará incluir en el plan artístico no menos de tres producciones nacionales al año.”

Impuestas por reglamento, aún cuando produjeron cierto rechazo en algunos intérpretes, esas normas coadyuvaron sin embargo a la cristalización de cierto repertorio, a su canonización.<sup>399</sup>

Finalmente está el tema de la transcripción, cuestión recurrente en la producción de Guastavino a la que se dedica un capítulo más adelante y que también en el caso de estas obras influyó notablemente en su generalización, como se verá entonces.

### 3.3.2.- La *Sonata N° 1* para guitarra

Si hay una obra que actualmente “infunde autoridad” dentro del canon guitarrístico argentino, ésta es la primera *Sonata* de Guastavino, de 1967. Concebida en tres movimientos, sobre sus rasgos nacionalistas y la articulación estilística que puede detectarse entre ella y las dos siguientes, de 1969 y 1973, se extendieron ya suficientemente Melanie Plesch y Pablo Cohen.<sup>400</sup>

Importa a los fines de esta tesis, intentar dilucidar algunas circunstancias de la composición y el camino a través del cual la obra ingresó en el repertorio internacional a causa de su imposición en un concurso de guitarristas, lo que

---

(agradezco esta información a Graciela Albino, doctorando de la UBA cuyo proyecto de tesis se refiere a la actividad artística del teatro Colón de Buenos Aires en el período 1946-1955).

<sup>399</sup> Siempre en calidad de muestra aleatoria, dado que sería harto difícil recabar la totalidad de la información, pueden citarse durante esa década las siguientes interpretaciones del *Bailecito*: María Tipo, la pianista italiana representante de la escuela napolitana (5-9-1955, para la Asociación Wagneriana); Lía Cimaglia-Espinosa (14-9-1946, para la Asociación Musical Luján) y Lydia Negri (11-9-1946, en el Conservatorio Brasileño de Música en Río de Janeiro), pianistas argentinas. Además, numerosas presentaciones del propio autor al piano realizadas en Europa, Brasil y provincias argentinas (Escuela Nacional de Música de la Universidad de Brasil, 3-11-1949; San Francisco, Córdoba, 28-11-1949; Asociación Pro cultura musical, Rosario, 14-4-1951; Rafaela, provincia de Santa Fe, 11-8-1951; diversas ciudades europeas, en especial varias ciudades inglesas durante la beca en Londres). Por su parte el *Gato*, que casi siempre seguía al *Bailecito*, pues el compositor solía presentar las obras como “Dos Danzas a la manera popular”, registra idénticas interpretaciones cuando se trata del mismo compositor, a las que podrían agregarse las de Sara O. de Larramendy (teatro Colón de Buenos Aires, 1945, en el 9º Concierto de Difusión Cultural) y Miguel Bellof (teatro Odeón, el 21-10-1946). Se insiste en la condición de maestro de la presente información. Programas en AF, con excepción del de María Tipo, que se encuentra en el archivo del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, de la UCA.

<sup>400</sup> Melanie Plesch, “La obra para guitarra de Carlos Guastavino y el folklore musical argentino: problemas de interpretación”, *La guitarra en la Historia*, 7, Córdoba (España), Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995, pp. 3-14; Pablo Cohen, op. cit.

permitió su progresiva difusión discográfica y su incorporación a los programas de las cátedras de ese instrumento.

La *Sonata N° 1* fue compuesta en 1967, momento crucial de la vida de Guastavino, en el cual su interés por la guitarra surgió en relación estrecha con el contexto socio-cultural de lo que se dio en llamar el *boom del folklore*. Aunque sobre esta década y contexto nos abocamos en otro capítulo de este trabajo, no es posible dejar de subrayar aquí que fue a causa de la satisfacción obtenida por la positiva repercusión de sus canciones con guitarra, en estilo popular, que Guastavino encontró luego interés en conocer y utilizar al instrumento emblemático de la música criolla argentina.<sup>401</sup>

Si bien sus aportes consistieron como se sabe en tres *Sonatas* para guitarra sola, una obra de cámara -la *Presencia N° 6 Jeromita Linares*, con cuarteto de cuerdas-, una serie de transcripciones al instrumento de otras obras suyas y algunas adaptaciones de acompañamientos de canciones originalmente pensados para el piano, su inserción en el mundo de la guitarra sería gradual, paulatina, con un comienzo casi podría decirse, temeroso.

Contactado por Roberto Lara en 1965, cuando el intérprete se hallaba en la etapa ascendente de su carrera, había empezado a recibir sus consejos en cuestiones técnicas y de escritura. Así, dio a conocer dos primeras canciones con guitarra y alentado por la buena acogida que tuvieron, continuó su tarea con él.<sup>402</sup>

Se estableció entre ellos una relación muy fructífera que motivó la producción de piezas solísticas nuevas y la realización de algunas transcripciones. Lara revisó y digitó varias de las obras extensas que Guastavino aportó en esos años de finales de la década del 60 y que hoy ocupan un sitio de importancia indiscutida dentro del

---

<sup>401</sup> En rigor de verdad, Guastavino transcribió ya algunas de las *Cantilenas* para piano a la guitarra, en la segunda mitad de los años 50. Estas transcripciones no fueron definitivas, pues como se verá en el capítulo cinco, fueron reeditadas en la década siguiente con nueva revisión y digitación.

<sup>402</sup> Fueron: *Vidala del secadal* y *La siempre viva*, que Lagos editó ese mismo año. Estas canciones en versión de canto y piano, fueron grabadas por el tenor uruguayo Juan Carlos Tabora con el propio compositor como acompañante (LP ANTAR SRL). Incluidas también en la edición del ciclo *Doce canciones populares* para canto y piano (Lagos), llevan allí los N° 5 (*Vidala de secadal*) y 10 (*La siempre viva*).



repertorio: *Jeromita Linares*, las transcripciones de las *Cantilenas N° 8, 9 y 10* y el *Bailecito*, originales para piano, y la obra que aquí se estudia, la *Sonata N° 1*. También revisó y digitó la *Sonata N° 2* que además, le fue dedicada por el autor.

El mismo compositor nos manifestaba la forma de su trabajo conjunto: luego de escribir un trozo, se encontraba semanalmente con Lara –cuya lectura a primera vista calificaba de “admirable”– y allí, sobre la marcha, discutían diversos aspectos de la ejecución, timbres, posiciones, inversiones de los acordes que fueran más adecuados al instrumento, entre otros asuntos.<sup>403</sup> De esta forma fue mejorando su escritura y conmovido por la riqueza musical del instrumento, hasta adquirió una guitarra en la cual intentó probar algunas posiciones y pequeños pasajes.<sup>404</sup>

Sorprende que a pesar de la revisión y consejos de Lara, la partitura de la *Sonata N° 1* haya sido dedicada sin embargo a José Amadeo Guastavino, hermano mayor del compositor. Sucedió algo fortuito pero no obstante crucial que explica este hecho y permite comprender el carácter elegíaco del segundo movimiento: su único hermano varón y mayor de la familia, falleció sorpresivamente en esos meses en que Guastavino se hallaba dedicado a esta obra. El primer movimiento estaba concluido cuando recibió la noticia, a poco de comenzar 1967. Un inmenso dolor lo sumió durante días en el silencio, luego de lo cual, decidió retomar la escritura. Así dio forma al segundo movimiento y explicó a Lara que no le dedicaría la obra a él, sino al extinto José Amadeo, quien –a su modo– también había sido un amante de la guitarra que interpretaba en forma empírica.<sup>405</sup>

La obra fue estrenada por Horacio Ceballos, colega de Guastavino en el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”. Permaneció sin embargo, muy escasamente difundida hasta octubre de 1978 cuando, la Fundación Gillette organizó un Concurso Nacional de Guitarra, destinado a la promoción de

---

<sup>403</sup> A pesar de ello, Eduardo Isaac opina que las armonías de la sonata son cargadas y que la principal dificultad de la obra radica en “hacer fluir las muy inspiradas melodías, a pesar de la densidad vertical que propone su textura”. (Entrevista con la autora, 3-2-2007).

<sup>404</sup> Pude ver ese instrumento en casa de Guastavino. El bromeaba cuando alguien le preguntaba sobre este tema, diciendo que no llegó a tocar mucho, apenas acordes y posiciones muy básicos para visualizar las posiciones.

<sup>405</sup> Entrevista con la autora, 3-8-1989.

los jóvenes intérpretes argentinos.<sup>406</sup> El jurado, que estuvo integrado por Brígida Frías de López Buchardo, María Herminia Antola de Gómez Crespo, Roberto Lara, Juan Pedro Franze y Abel López Iturbe, contempló la evaluación en dos instancias, semifinales y finales. En la instancia eliminatoria, los participantes debían interpretar una obra a elección (o un número, en caso de ser muy extensa) y el primer movimiento de la *Sonata N° 1* de Guastavino.<sup>407</sup> En la final, estuvo estipulado que hicieran otra obra a elección y la *Sonata* completa. A la instancia final llegaron cinco guitarristas: Roberto Francisco Barroso y Hugo Abel Enrique, ambos de Córdoba, Máximo Diego Pujol, de Buenos Aires, Irma Inés Peragallo, de Santa Fe y Eduardo Elías Isaac, de Entre Ríos. Se asignaron tres premios: el tercero a Hugo Enrique, el segundo a Francisco Barroso y el primero a Eduardo Isaac.<sup>408</sup>

Isaac tenía entonces 22 años de edad y estaba terminando sus estudios en la Escuela de Música Provincial “Constancio Carminio” de Paraná, Entre Ríos, donde cursaba la cátedra de guitarra con el profesor Walter Heinze. La obra no le era familiar con anterioridad, sino que había tomado contacto con la partitura al conocer las bases del concurso.<sup>409</sup> En la instancia final el compositor se hizo presente, acompañado de la pianista Elsa Puppulo. Su presencia consistió sólo en una especie de apoyo moral a los jóvenes intérpretes, puesto que no integró el jurado ni tuvo incidencia en los resultados. La final se realizó en el Instituto Goethe ante una sala repleta, donde aproximadamente había tres centenares de personas, representantes del mundo guitarrístico de ese momento.

Los premios consistieron en una suma monetaria y una escultura de Ernesto Pesce, que se denominaba *Intérprete*.<sup>410</sup> El primer premio además obtuvo como

---

<sup>406</sup> Parte de la información que sigue proviene de la entrevista realizada a Eduardo Isaac el 3-2-2007 y de un artículo aparecido en *La Nación*, el 26-10-1978, sec. 2ª, p. 6.

<sup>407</sup> Según Jorge Labanca, entre los guitarristas que participaron de esta instancia se encontraron Sergio Moldavsky y Juan José Olguín (Entrevista con la autora, 19-2-2007).

<sup>408</sup> Enrique procede de Villa María (Córdoba) y en ese momento tenía 22 años. Francisco Barroso, de Saldán (Córdoba) era el mayor del grupo, con 28 años.

<sup>409</sup> En la semifinal hizo como obra libre el *Preludio* de la *Suite Cavatina* del Alexandre Tansman y en la instancia final tocó el *Preludio* de la *Suite N° 4* para laúd, de Johann Sebastian Bach.

<sup>410</sup> El original fue entregado al primer premio, recibiendo los otros dos premiados, una réplica. Las sumas entregadas fueron de 300.000 \$ para el primer premio, 200.000\$ para el segundo y

reconocimiento la organización de una gira de conciertos por diferentes ciudades de la provincia de Buenos Aires y la grabación de la obra impuesta, en un disco.<sup>411</sup> Eduardo Isaac tuvo ocasión de dialogar con el compositor y luego de pedirle algún tipo de idea sobre la interpretación para ser tenida en cuenta a los fines del disco, Guastavino le contestó: “su versión es magnífica, ahí está implícita su personalidad, no cambie nada.”<sup>412</sup> En los años posteriores a este concurso, Eduardo Isaac emprendió una carrera internacional cada vez más ascendente que lo sitúa en la actualidad en un lugar destacado dentro del panorama internacional de la guitarra. Interpretó en numerosas ocasiones esta sonata en países sudamericanos y europeos.

La obra ingresó a los planes de estudio en los niveles más avanzados de la carrera de guitarra, ampliando así cada vez más su circulación.<sup>413</sup> Otros registros comerciales que pueden citarse son los de María Isabel Siewers<sup>414</sup> y Víctor Villadangos,<sup>415</sup> dos guitarristas argentinos representativos, aunque de diversa manera, de la fructífera escuela argentina de este instrumento que forma y exporta intérpretes de no poca calidad desde al menos cuatro décadas. En ambos casos, la intervención de sellos sólidos en el mercado internacional, significó un efectivo disparador de la obra guastaviniana. También grabó recientemente esta *Sonata*, el

---

100.000\$ para el tercero. A Inés Peragallo, de 19 años, y a Máximo Pujol, de 20, se les dio una mención especial.

<sup>411</sup> El disco se grabó en los estudios ION (del sello Qualiton) y se difundió durante considerable tiempo en las radios argentinas. Jorge Labanca nos comentó que a él se le encargó la selección de las partes y cortes para la edición del disco (Entrevista con la autora, 19-2-2007).

<sup>412</sup> Entrevista de Eduardo Isaac con la autora, ya citada.

<sup>413</sup> En el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”, tanto esta sonata como las otras dos, estuvieron recomendadas desde comienzos de la década de 1980 en el repertorio factible para ser abordado por un estudiante de 10º año de la carrera, esto es, en el último nivel de los estudios formales.

<sup>414</sup> Registró en realidad las tres *Sonatas*, *Jeromita Linares* y otras obras de cámara con guitarra, junto al Stamic Quartet. La grabación fue para el sello inglés ASV (*Guastavino. Guitar and Chamber Music*. CD DCA933, 1995).

<sup>415</sup> Villadangos grabó para el sello norteamericano Naxos las *Sonata N° 1* y *N° 3*. El primer disco, donde se encuentra la primera *Sonata* (*Guitar music of Argentina*, Naxos, 8.555058, 2002) reunió a Guastavino con obras de Pujol (ahora reconocido compositor), Ayala, Heinze y Juan Falú. El segundo, con la tercera, es reciente e incluye piezas de Moscardini, Santillán, Coronel, Ferrer, Sinesi, además de los consagrados, Pujol y Guastavino (Naxos, 8.557658, 2006). También grabó anteriormente Villadangos, la *Presencia N° 6*, *Jeromita Linares*, junto al Cuarteto de Cuerdas de la Universidad Nacional de La Plata, en 1995.

requerido intérprete uruguayo Eduardo Fernández, junto a obras de Agustín Barrios, Cacho Tirao y Astor Piazzolla, para un sello con amplia distribución internacional.<sup>416</sup> Otros intérpretes que han presentado con frecuencia esta obra son Pablo Cohen, guitarrista argentino radicado en los Estados Unidos como se ha dicho, Pablo Márquez, salteño radicado en Francia, Carlos Groisman y, con carreras prometedoras pero en ciernes, Javier Bravo y Silvana Saldaña.<sup>417</sup>

\*\*\*

Políticas culturales, distribución editorial y reconocimientos oficiales, sumados a la capacidad de adaptación a las expectativas artísticas del medio por parte de la actitud creadora del compositor, hicieron del grupo de obras estudiado paradigmas ineludibles de la cultura musical argentina. Así, por la vía de los procesos de canonización, Guastavino logró ser reconocido, insertándose –sin tener demasiada noción– en un lugar privilegiado y único dentro del campo, más allá de supuestos anacronismos, cruces genéricos y desfasajes cronológicos.

---

<sup>416</sup> El disco de Fernández (*Guitar Music from South America, Obems Classics*, OC 547, julio 2006) se vende en las distribuidoras más fuertes del mercado: *Warner Classics, Tower Records, Amazon* y *CD Universe*.

<sup>417</sup> Saldaña grabó esta sonata en un disco realizado en forma independiente (Estudios Rapp, 2003).

**Capítulo 4:**

**Guastavino y el mundo de la canción de raíz folklórica argentina:  
compleja red interdisciplinaria, derivaciones e intercambios**

Se considera que la inserción de Guastavino en el ambiente de la llamada canción “de raíz folklórica” argentina, por sus particulares características, requiere un especial estudio de las conexiones, interacciones e intercambios que se generaron en él. Además de las nociones clásicas de sociología de la cultura y de teoría de la recepción que subyacen en todo nuestro estudio, se ha considerado operativa también la aplicación de la noción de *mundos del arte*, de Howard Becker, quien acuñó esta denominación al aludir a ciertos *modelos de actividad colectiva* en los que se conforma una verdadera red de colaboración que conforma un tejido complejísimo de intereses de todo orden.<sup>418</sup> Se engloban en ese tejido no solamente los artistas, sino también los consumidores, mecenas, editores y críticos. Todo trabajo artístico involucra la actividad conjunta de un número de gente y todas las artes involucran la cooperación de otros, lo cual da lugar a una división extensiva del trabajo. Becker da importancia a la red de gente que coopera –y cuyos trabajos son esenciales– en pos de un resultado final de la obra.

Intentando salirse de la tradición dominante en la sociología del arte que tiende a enfocar al artista y a la obra, más que a la *actividad de cooperación* como centro del análisis del arte, aún cuando es entendido como fenómeno social, el autor entiende que todo trabajo artístico, como toda la actividad humana, involucra la acción conjunta de un número de gente, a menudo un número grande de gente. Todas las artes que conocemos, necesitan de la cooperación de otros y cualquier expresión artística descansa sobre una división extensiva del trabajo.

En el caso de obras de teatro, conciertos, cine, óperas, este concepto resultaría de obvia aplicación: desde luego se trata de expresiones que siempre resultan ser el fruto del trabajo de varias personas. A lo que Becker da importancia en su planteo es a la ubicación central del artista en medio de una red de gente que está cooperando y cuyos trabajos son esenciales para el resultado final de su obra. Hay una idea de *consenso grupal*, de acuerdo permanente del artista con quienes colaboran en esa red, que implica que él pueda compartir cada detalle de sus ideas con otras

---

<sup>418</sup> Howard Becker, *Art Worlds*, Berkley, University of California Press, 1982.

personas. Afirma Becker también que las personas que cooperan para producir una obra de arte usualmente no deciden las cuestiones en forma aislada. Hacen permanentes acuerdos que luego se vuelven costumbre, respetan *convenciones*, esto es, *maneras* de hacer las cosas; y deciden qué materiales utilizar para la concreción de las obras. Las convenciones se dan pues en sistemas interdependientes, de manera que un cambio requiere una variedad de otros cambios. Esas convenciones actúan entonces:

- Dictaminando las abstracciones a ser usadas para referir ideas particulares o experiencias determinadas.
- Decidiendo la forma en que los materiales y abstracciones serán combinados.
- Sugiriendo las dimensiones apropiadas de una obra.
- Regulando las relaciones entre los artistas y la audiencia y especificando así los “derechos” y “obligaciones” de todos.

La participación de Guastavino en el *mundo del arte* ligado a la música por muchos denominada “de raíz folklórica”, se convierte en un tópico complejo, ya que implica no sólo a la música sino también a una amplia red de disciplinas entre las que se encuentran la poesía, la pintura, la edición y la interpretación musical. Tiene que ver con una etapa muy concreta de la trayectoria creadora del compositor, que hace foco en la década de 1960 y parte de la siguiente, y con un repertorio casi exclusivamente vocal dentro de ese periodo. Es curioso cómo el autor recibe los postulados de la canción popular de raíz folklórica, cómo conoce y trata a músicos representantes de ese tipo de expresión artística, tales como Eduardo Falú, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa y Horacio Guarany, entre otros. También cómo busca insertarse en ese ámbito, sacando partido a su formación académica previa y adaptando su estilo a una expresión más sobria y sintética, constituida principalmente por zambas y cuecas y por aires de vidala y de milonga.<sup>419</sup>

El estudio del papel cumplido por la Editorial Lagos con la producción de la colección *Canción Estampa* -que conjugaba pintura, texto poético y música argentina

---

<sup>419</sup> Zambas y cuecas según las características formales de la música de raíz folklórica.

difundiendo en paralelo las tres artes- y las numerosas páginas dedicadas a Guastavino en la revista *Folklore*, ocupan un espacio importante de esta parte de la tesis. Algunos casos de obras vocales de circulación “doble”, pues abarcaron tanto al ámbito culto como al popular, como el caso de la ya presentada *Se equivocó la paloma...*, vuelven al centro de nuestro interés, así como también las derivaciones políticas que cumplieron algunas otras obras vocales y la ampliación de los espacios físicos en los que circularon (festivales, estadios, peñas folklóricas). Los intercambios de Guastavino con algunos artistas representantes de la *Nueva Canción Argentina*, como Hamlet Lima Quintana y Mercedes Sosa y su interés por algunos temas de historia argentina ligados a la tendencia del revisionismo,<sup>420</sup> permiten conjeturar acerca de las causas de la escasa circulación que su obra tendría durante la segunda parte de la década de 1970 (en el auge de las censuras y prohibiciones del gobierno dictatorial de 1976-83) y acerca del silenciamiento sobre su figura, observable en la historiografía local e internacional de ese periodo.<sup>421</sup>

#### 4.1.- Guastavino, el auge del “folklore” y el Nuevo Cancionero

Desde 1961 Guastavino comenzó a insertarse tímidamente en el *boom del folklore*. Su primera participación ante un público masivo fue su aparición en radio y televisión, en un ciclo organizado por YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales) y conducido por Julio Marbitz. El ciclo salía al aire por LS82 TV Canal 7 y LR3 Radio Belgrano, más su cadena y una red especial de emisoras del interior del país.<sup>422</sup>

---

<sup>420</sup> Evidenciable en la musicalización de poesías como las referidas a Severa Villafañe (la novia de Facundo Quiroga), Chacho Peñaloza, José Cubas, etc.

<sup>421</sup> Una lectura sobre el no-discurso también es posible y válida en este caso: Guastavino no aparece en la edición del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* de 1980, ni en el texto más utilizado en la enseñanza especializada durante los 80 en Argentina, *Estudios sobre música argentina*, de Roberto García Morillo, publicado en 1984 pero terminado en 1982. Sobre estos aspectos se ahonda en el capítulo 5.

<sup>422</sup> En ese ciclo participaron Los Fronterizos, Eduardo Falú, Horacio Guarany y Antonio Pantoja. Se emitía los lunes a las 21,00 hs. (Véase “Desde el corazón de la tierra”, *Aquí está el folklore*, año 1, N° 3, 1961, s/n/p). Hasta el N° 4 la revista *Folklore* se denominó *Aquí está el folklore*.



Poco después de esta actuación, a comienzos de 1963, recibió una alentadora invitación del editor Rómulo Lagos. Su oficina-imprenta sería, poco a poco, el espacio físico donde se concibieron y proyectaron muchas de las obras pertenecientes al llamado Nuevo Cancionero. La iniciativa del editor para generar voluntades en torno al repertorio de raíz folklórica y la cualidad “aglutinante” de su personalidad condujeron a Guastavino hacia el conocimiento de numerosos poetas. Año tras año, durante la década de 1960 y la primera mitad de la de 1970, musicalizaría una y otra poesía, generando su nutrido repertorio en el ámbito de la canción popular.<sup>423</sup>

Fenómeno de revivificación producido en Argentina a partir de 1960,<sup>424</sup> el *boom del folklore* se manifestó por un máximo nivel de difusión de este repertorio en los medios masivos que, alcanzó su punto culminante hasta 1965, para luego consolidarse hacia fines de la década y comienzos de la década siguiente.<sup>425</sup>

Teniendo a la clase media como principal sostén, el *boom* se caracterizó por la multiplicación del repertorio de canciones *folklóricas*, la creación de instituciones dedicadas a la enseñanza y al cultivo de las danzas nativas y el apogeo del interés por el estudio de la guitarra como instrumento acompañante,<sup>426</sup> implicando por su alcance masivo y por su inserción en los medios tecnológicos, un fenómeno popular urbano. La aparición de programas y concursos televisivos y radiales dedicados a su difusión,<sup>427</sup> la edición de publicaciones alusivas,<sup>428</sup> la inauguración de

---

<sup>423</sup> La lista de obras de Guastavino publicada por Lagos es muy extensa. Incluye mayormente obras vocales, aunque también alguna obra instrumental. Ver Apéndice 2.

<sup>424</sup> Como se citó en la nota 43, el fenómeno ha sido estudiado por Gravano, Vila y Portorrico. También véase Pablo Kohan, “Argentina. III. La música popular urbana. 2. Música nativista”, *DMEH*, Madrid, SGAE, vol 1, 1999, pp. 657-658.

<sup>425</sup> El primero en utilizar el anglicismo *boom*, a nivel de la bibliografía sobre el tema, es Ariel Gravano. El término, que sugiere “estampido, torrente crecido o bramador, auge, actividad o prosperidad repentina”, habría tenido su origen, según él, en los *medios de comunicación*, allí donde justamente fue “próspero y repentino”. De ahí que él lo prefiera y lo adopta en ese capítulo de su libro (op. cit., p. 117).

<sup>426</sup> Este interés afloraba sobre todo en la juventud y se percibía en todos los ámbitos cotidianos, lo cual originó un aumento en la producción y comercialización de guitarras, industrializándose la artesanía del instrumento (Gravano, op. cit., p. 120).

<sup>427</sup> Según Gravano, en 1962 se constató “...un promedio de dieciséis espacios radiales diarios dedicados al folklore... [llegando] en mayo de 1963 al pico de los veintidós”. (op. cit., p. 121). Fue

numerosas “peñas folklóricas” –lugares de encuentro y recreación donde se cultivaba todo este repertorio– y la realización de festivales que convocaban a público e intérpretes, conformaron toda una red que significó un indiscutible esplendor de la música de raíz folklórica.

La publicación más difundida fue la revista *Folklore* (1961-1981), de aparición quincenal,<sup>429</sup> que cumplía también una clara finalidad didáctica, presentando en una de sus secciones los textos de canciones exitosas con sus indicaciones para el acompañamiento acórdico de la guitarra –el cifrado–.<sup>430</sup> Fuente de información muy abundante, *Folklore* publicaba toda la actualidad relacionada con el tema: grabaciones, publicidades, programas radiales, giras artísticas y asimismo estudios relacionados con la temática.<sup>431</sup>

Uno de los eventos centrales, que anualmente reunió a todos los protagonistas de este fenómeno, fue el Festival de verano realizado en la localidad cordobesa de Cosquín, cuya primera edición se concretó en 1961. A la labor allí desplegada por los intérpretes –cantores, instrumentistas y bailarines– de música de raíz folklórica, se unió también en aquellos comienzos la participación de algunos especialistas, entre ellos Félix Coluccio, Andrés Chazarreta y Carlos Vega.<sup>432</sup>

---

también alto el promedio de programas televisivos (en 1962) que era “...de diez por semana...”, (op. cit., p. 122) siendo los de mayor predicamento: *Sábados criollos*, *El patio de Jaime Dávalos* y *Peñas en TV*.

<sup>428</sup> Portorrico afirma que los “cancioneros” se adquirían masivamente en los kioscos, por muy bajo precio (op. cit., p. 17).

<sup>429</sup> En 1963 por ejemplo, respondiendo al masivo entusiasmo de la juventud ante este *boom*, *Folklore* realizó a lo largo del año un sorteo entre los lectores que incluyó cien bombos, cien guitarras y cien ponchos.

<sup>430</sup> Se enseñaba también rudimentos de otros instrumentos (en el n° 41 de *Folklore* aparece por ejemplo, toda una “clase” – que incluye diagramas, partituras y digitaciones– sobre la ejecución de la quena).

<sup>431</sup> *Folklore* contó entre sus colaboradores estables al musicólogo Carlos Vega, que participó poniendo al alcance del lector común, la divulgación de sus investigaciones referidas a los instrumentos musicales autóctonos (1963).

<sup>432</sup> En 1963, el tercer Festival contó con la participación de estos tres investigadores, coincidiendo con el estreno del nuevo escenario y de la nueva platea, capaz de albergar cuatro mil quinientas personas sentadas.

Por otra parte, es sabido que el Nuevo Cancionero comenzó su actividad en la ciudad de Mendoza a principios de los años sesenta.<sup>433</sup> Demandante de un proceso de renovación de la canción popular basada en elementos folklóricos, sus miembros fundadores fueron, según lo señala María Inés García, los músicos Tito Francia, Juan Carlos Sedero y Manuel Oscar Matus, los poetas Armando Tejada Gómez y Pedro Horacio Tusoli, la cantante tucumana Mercedes Sosa y el bailarín Víctor Nieto.<sup>434</sup>

Nacido a la luz del denominado *boom del folklore*, el Nuevo Cancionero propuso sus objetivos y postulados en un manifiesto que lanzó en febrero de 1963.<sup>435</sup> En él se proponía una búsqueda de integración entre los distintos géneros musicales y un afán de innovación en la poesía y en la música.<sup>436</sup> Los firmantes rechazaban “todo regionalismo cerrado”, se oponían a “toda producción burda y subalterna” que tuviera “finalidad mercantil” y afirmaban que “el arte, como la vida, debe estar en permanente transformación” por lo que buscaban que el cancionero acompañara al pueblo “[...] en su destino, expresando sus sueños, sus alegrías, sus luchas y sus esperanzas”.<sup>437</sup>

---

<sup>433</sup> El movimiento se venía gestando en realidad desde fines de la década anterior. Desde 1957 en que Mercedes Sosa y su flamante esposo Oscar Matus se habían radicado en la capital mendocina, venían reuniéndose asiduamente con un grupo de poetas, músicos e intelectuales con quienes empezaron a bosquejar la idea del Nuevo Cancionero (Rodolfo Braceli, *Mercedes Sosa, la negra*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, p. 292).

<sup>434</sup> María Inés García, “Nuevo Cancionero argentino. La renovación de la canción popular en la figura de uno de sus fundadores: Tito Francia”, *Actas del II Congreso Latinoamericano del LASPM International Association for the Study of Popular Music*, Santiago de Chile, FONDART, 1999, p. 357. En el manifiesto del Nuevo Cancionero que aparece actualmente en el sitio electrónico oficial de la cantante Mercedes Sosa: [www.mercedessosa.com.ar](http://www.mercedessosa.com.ar) están también incluidos entre los firmantes David Caballero, Perla Barta, Chango Leal, Graciela Lucero, Clide Villegas, Emilio Crosetti y Eduardo Aragón.

<sup>435</sup> Fue dado a conocer en el periódico mendocino *Los Andes*, el 11 de febrero de 1963. La presentación en público se realizó en el salón del Círculo de Periodistas de Mendoza en un acto donde habló Armando Tejada Gómez y actuaron Mercedes Sosa, Tito Francia con los guitarristas de LV10 Radio de Cuyo, Eduardo Aragón, Víctor Nieto y Martín Ochoa, entre otros. (Braceli, op. cit., p. 95)

<sup>436</sup> García, op cit, p. 359.

<sup>437</sup> Expresiones tomadas del manifiesto extraído de: [www.mercedessosa.com.ar](http://www.mercedessosa.com.ar) Fecha de último acceso: 24-1-2007.

No resulta caprichoso el hecho de que este grupo sentara por escrito sus ideas acerca de las motivaciones y fines que su arte perseguía. Los estudiosos de esta década hablan de una típica proliferación de discursos de difusión pública que tenían el doble objetivo de propalar las principales posiciones de los artistas, al mismo tiempo que facilitar la circulación de su trabajo. La politización del arte se expresó de un modo al mismo tiempo notativo y programático.<sup>438</sup>

Como señala Emilio Portorrico,<sup>439</sup> la ideología de este movimiento, coincidente a grandes trazos con el pensamiento de las izquierdas y el progresismo, cuyos paradigmas eran la Revolución Cubana y el Concilio Vaticano II, guardaba similitud con la de otros artistas sudamericanos como Chico Buarque, Los Parra, Víctor Jara, Alfredo Zitarrosa y con la de otros argentinos que posteriormente se unieron a la misma tendencia: Hamlet Lima Quintana, César Isella, Ariel Petrocelli, Horacio Guarany, entre muchos otros.<sup>440</sup>

Imbuido de un sentido latinoamericanista y volcado a la temática testimonial, el primer impulso del Nuevo Cancionero generó después un extenso *corpus* de obras de las denominadas “de protesta”, lo cual motivó sobre todo en la década siguiente, la persecución por parte de la dictadura militar argentina por la conocida calificación de “subversiva” aplicada a una buena parte de ese repertorio.<sup>441</sup>

De manera algo similar a lo sucedido en la Nueva Canción Chilena, hubo en los años finales de los sesenta casi una sinonimia entre canción “política” y canción

---

<sup>438</sup> Sobre este punto resulta esclarecedor el trabajo de Carlos Mangone (Carlos Mangone, “Revolución cubana y compromiso político en las revistas culturales”, *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 1997, pp. 187-205). En su estudio cita un editorial de la revista *El escarabajo de oro*, espacio muy representativo de la cultura de izquierda de esos años, que resulta elocuente: “El verdadero compromiso se manifiesta, inequívocamente, no tanto en el plano creador, sino en ciertas tomas de posición, más inmediatas, más circunstanciales, donde reclamado por un hecho que exige respuesta, *el escritor debe definirse sin vuelta de hoja* en un editorial, en la firma de un manifiesto, en un ensayo...” (*El escarabajo de oro*, oct.1962. Énfasis mío).

<sup>439</sup> Portorrico, op. cit., p. 18.

<sup>440</sup> Según Mercedes Sosa, se encolumnaron después Víctor Heredia, Ramón Ayala, Los Trovadores, el Cuarteto Zupay, Buenos Aires 8, Ángela Irene, Los Andariegos, etc. (Braceli, op. cit., p. 95-96)

<sup>441</sup> Portorrico, op. cit., p. 20.

“protesta”, dada por nuestro contexto político-social,<sup>442</sup> aunque no con la virulencia del vecino país.

En cuanto a los aspectos sociales, resulta atinado rescatar algunas agudas observaciones que realiza Sergio Pujol acerca del *boom del folklore*, aunque se aporta aquí una suerte de re-interpretación de ellas. El *boom* tenía en la primera parte de la década una generalización de público que no parece haber tenido límites de clase ni etarios. Tenía también un fuerte componente nacionalista y era aplaudido por los más diversos sectores e ideologías. Pero hacia el segundo lustro, la audiencia más dinámica parece haber sido la clase media universitaria y con la aparición descollante de Mercedes Sosa -“la figura del relevo”, como la califica Pujol- las matrices de pensamiento político que se compenetraron cada vez más al significado “profundo” del folklore estuvieron dadas por el revisionismo y el antiimperialismo. En este “sector” del *boom* es que podríamos ubicar a los actores del “Nuevo Cancionero”. Su público, numeroso, estaba tan movilizadado, expuesto y comprometido como los artistas.<sup>443</sup>

#### 4.1.1.- Guastavino y la editorial Lagos

Como se ha sugerido, la aparición de Guastavino en el mundo del *folklore* argentino se produjo mediante su presentación pública en un ciclo de televisión y radio, en 1961. Cuando en 1963, a raíz de una invitación de Rómulo Lagos realizada con la intermediación de Juan José Barbará,<sup>444</sup> se lo comenzó a instar para que

---

<sup>442</sup> Eduardo Carrasco Pirard, “Canción popular y política”, *Actas del II Congreso Latinoamericano del LASPM International Association for the Study of Popular Music*, Santiago de Chile, FONDART, 1999, p. 65. Para el autor, en Chile “la canción asumida como un factor de lucha y como denuncia de las injusticias se transformó en un verdadero género dentro de la canción popular, incluyendo sus formas extremas de 'canción revolucionaria' y 'canción militante’”.

<sup>443</sup> Pujol, op. cit., pp. 282 y ss.

<sup>444</sup> Juan José Barbará llegó a ser el socio de Rómulo Lagos en la editorial. Sus nombres figuran erróneamente en dos artículos. Se lo cita como “Julián” en un artículo de Marcela González (“Carlos Guastavino. La poesía del encuentro”, *Ismos, Arte y Música N° 1*, Oviedo (España), Vicerrectorado de Estudiantes de la UNIOVI, 1999, p. 77) y se confunde su identidad, dos veces, en el artículo de Kulp publicado en *Latin America Music Review*, cuando el autor reúne a ambos

produjera y publicase nuevas obras vocales para el ámbito “popular”, Guastavino muy probablemente ya estaba observando y viviendo ese fulgor de la canción cada vez mayor que estaba teniendo lugar. Es probable sin embargo, que el conocimiento con Lagos fuera algo casual. Sucede que el compositor vivía en esos años en el mismo edificio de propiedad horizontal en cuya Planta Baja se encontraba la mencionada editorial.<sup>445</sup> Al respecto, Alicia, hija del editor, nos comentó:

“[...] puedo contar como anécdota que Guastavino vivía en el mismo edificio donde estaba la oficina de Lagos... en Talcahuano 638... Sí. Vivía arriba de todo, en un departamento muy chiquito. La editorial estuvo siempre en la planta baja. Fue al principio la casa de mis padres y después cuando las cosas evolucionaron pasó a ser oficina únicamente. Yo sé que iba mucho a la editorial porque le gustaba el piano que había allí, entonces iba a tocar... y como era un lugar de reunión... allí se empezó a conocer y a tratar con alguna gente... y a partir de eso es que surge su idea de hacer música... (bueno, lo alientan... pero él, acepta...)... música.... *folklórica*”.<sup>446</sup>

La actividad de esta casa editorial había comenzado a principios de los años 50. Pero fue con las migraciones de artistas populares desde las provincias a la Capital argentina que sucedió hacia fines de aquella década, cuando Lagos, aprovechando el conocimiento previo que tenía de muchos de ellos, decidió brindarles el apoyo de su empresa para difundir su producción musical. Alicia Lagos lo relató así:

“Mi papá había viajado mucho por el interior por otras actividades que tenía [...] tenía mucho conocimiento de gente del interior. En los 60, cuando se produce la venida de esa gente a la Capital, la editorial pasó a ser algo así como un centro donde se reunían... Porque a raíz de este conocimiento que él ya tenía (era viajante de comercio) terminan reuniéndose en la Capital. Es un lugar de encuentro la Editorial, que después generó la unión de muchos poetas y músicos en producciones

---

socios en una supuesta única persona aludiendo a “Barbara (sic) Lagos” (Kulp, “Carlos Guastavino: the Intersection...”, p. 45).

<sup>445</sup> Si bien Lagos fue conocida casi exclusivamente como una editorial de música, publicó también algunas obras literarias en una colección llamada *La verde rama*.

<sup>446</sup> Entrevista con la autora, 10-10-2003.

nuevas... pero la razón de que fuera la unión a través de él, es esa: que él ya los conocía desperdigadamente por su trabajo”.<sup>447</sup>

Así, el *mundo del arte* ligado a la canción de raíz folklórica, encontró en la oficina de Lagos uno de los espacios físicos donde se concebían y proyectaban las ideas a partir del trabajo conjunto de todos. La importancia del editor como generador de voluntades cooperativas en torno al repertorio estudiado nos fue confirmada por el guitarrista Ramón Miérez, quien enfatizó la cualidad “aglutinante” que tenía su personalidad y la iniciativa casi natural que poseía para integrar y hacer coincidir los esfuerzos de los artistas interesados por el repertorio folklórico. Dijo Miérez:

“Rómulo era... ¿qué le puedo decir...? un *adelantado*... Para todo!... fue un visionario [...] ¡todo! lo fue gestando a raíz de generar esos encuentros... Una maravilla que nosotros tuvimos...! [...] él hacía ese tipo de cosas...:‘le tengo que juntar a Fulano con Mengano’... vivía pendiente de esas cosas. No sé qué hubiera sido.... *no existiría el cancionero que tenemos hoy* [enfático], sin Rómulo”.<sup>448</sup>

Eduardo Falú, Ariel Ramírez, Guastavino, entre los músicos; Hamlet Lima Quintana, León Benarós, Isaac (Guiche) Aizenberg, Alma García, Armando Tejada Gómez, entre los poetas; Carlos Alonso, Primaldo Mónaco, Ricardo Supisiche, Juan Carlos Castagnino, Rodolfo Campodónico, entre los artistas plásticos; Horacio Guaraní, Ariel Petrocelli, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, entre los folkloristas; todos, tuvieron sin duda, una fluida relación con la editorial Lagos y participaron de una u otra manera en la extendida difusión que alcanzó la canción argentina, el Nuevo Cancionero y la colección denominada *Estampa*.

Sin embargo, con respecto a la vinculación de Guastavino con este ambiente, Ramón Miérez aludió a la situación algo periférica que el compositor había elegido, cuando nos dijo:

---

<sup>447</sup> *Ibid.*

<sup>448</sup> Entrevista con la autora, 5-10-2003.

“Tenía su mundo.... Era un tipo muy reservado. Muy especial. Obviamente que no podía estar ajeno a lo que pasaba....con esa delicadeza de pensamiento...no? No podía estar ajeno a lo que sucedía en el mundo”.<sup>449</sup>

Esta percepción coincide claramente con la personalidad del músico que conocimos, caracterizada por una marcada sobriedad, vida austera y falta de entrenamiento para las situaciones “socializantes”.<sup>450</sup> Su manera de participar en el *mundo* de Lagos fue acceder a componer canciones; también trató con algunos folkloristas como Eduardo Falú y Atahualpa Yupanqui con quienes solía mantener largos encuentros sociales para hablar de música y poesía. Produjo entonces una música nacionalista “nueva”, justo en la intersección entre los ámbitos *culto* y *popular*, manifestando así su sentido de pertenencia a la cultura argentina y encontrando un eficaz modo de participación.<sup>451</sup>

Si el lugar donde se pergeñaban posibles encuentros literario-musicales era la editorial Lagos, el sitio donde se ejecutaba en vivo gran parte de ese repertorio en la ciudad de Buenos Aires, era la peña *El hormiguero*. Según Lima Quintana, a quien se dedicará una sección en este mismo capítulo, después de la declinación de *Cerrito 34* (que había sido una suerte de “santuario” del Nuevo Cancionero), el lugar que albergó a los cantores, músicos y poetas llegados de diferentes provincias fue *El hormiguero*. Típico reducto donde se atrincheraba la música folklórica, al que se

---

<sup>449</sup> *Ibid.*

<sup>450</sup> “No me gusta trasnochar, no me gustó nunca. Soy un individuo estrictamente solar. Me despierto bien temprano, a las cinco de la mañana y espero hasta las seis para levantarme escuchando música transmitida desde el extranjero. A eso de las nueve, ya estoy trabajando. Nunca me acuesto más tarde las once de la noche”. (Juan Carlos Pellanda, “Carlos Guastavino y sus espíritus”, *La Calle*, Río Cuarto (Córdoba), 26-8-1962, p. 10).

<sup>451</sup> Debe remarcarse un caso en el cual Guastavino participó de una manera soslayada: empleando su seudónimo, Carlos Vincent. Se trató de un proyecto grupal cuyo promotor principal fue León Benarós, en 1965: el álbum *El Chacho. Vida y muerte de un caudillo*, publicado por Lagos y editado en disco con la voz de Jorge Cafrune. Se reunieron en esa colección una serie de canciones compuestas por Eduardo Falú, Adolfo Ábalos, Ramón Navarro, Carlos Di Fulvio y Guastavino (la *Canción de cuna del Chacho* fue su único aporte), sobre textos de León Benarós, referidas todas al caudillo riojano Ángel Vicente Peñaloza. Este caso demostraría, como se ha señalado, la participación lateral de Guastavino en el auge folklórico y su interés en diferenciarse, o no adentrarse del todo, en ese campo. La música sin embargo, circuló, más allá de la actitud del compositor: el disco se editó en Argentina y en España (*El Chacho. Vida y muerte de un caudillo*. CBS 8599. Argentina, 1965; CBS S64.504. España, 1971).



accedía bajando una estrecha escalera circular con paredes y techo color tierra –lo cual justificaba su peculiar denominación– brindaba en su interior la calidez que aportaba a sus paredes el muralismo de Rodolfo Campodónico, entonces joven artista plástico, enrolado también en la idea de un arte “popular”.<sup>452</sup>

Miérez relata que aquel lugar “fue un 'hervidero' de ideas y de cosas... *fundamental*”.<sup>453</sup> La mecánica de funcionamiento de esta peña ha sido bien descripta por Lima Quintana: allí había que “largar la voz” (porque no contaban con micrófonos) y “la guitarra pasaba de mano en mano”. Todos los encuentros incluían siempre “música de guitarra” y muchas veces “poesía dicha ‘como sembrando al voleo’...”<sup>454</sup> Es pues coincidente con lo que ocurrió en la Nueva Canción Chilena,<sup>455</sup> ya que también aquí los intérpretes pensaban las peñas como una suerte de taller musical, alentando la participación y el canto colectivo.<sup>456</sup>

#### **4.1.2.- La construcción del público guastaviniano de raíz folklórica desde la revista *Folklore***

En aquellos años, progresivamente se vio aparecer con mayor frecuencia el nombre de Guastavino ligado a los ámbitos relacionados con la música de raíz folklórica. A través de la revista *Folklore*, se deducen algunas noticias como por ejemplo, su labor docente desarrollada en el Instituto Experimental Musical

---

<sup>452</sup> Hamlet Lima Quintana, *Los referentes (Una historia de amistad)*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1994, p. 15.

<sup>453</sup> Moncho Miérez. Entrevista citada. Énfasis suyo.

<sup>454</sup> Lima Quintana, op. cit., p. 15.

<sup>455</sup> Este fenómeno está muy bien estudiado por Diane Cornell-Drury en “Significar el compromiso político: La música de la peña chilena” (*Actas del II Congreso Latinoamericano del IASPM International Association for the Study of Popular Music*, Santiago de Chile, FONDART, 1999, pp. 76-83).

<sup>456</sup> Sobre el formato que tenían las peñas folklóricas, Iván Cosentino nos dijo: “... primero... la gente de las peñas iba a bailar. La peña nació como un reducto de la danza... y paralelamente empezó a haber cantores. Después empezó a dejar de ser un lugar para bailar, para pasar a ser un lugar para oír. Entonces la gente iba allí, porque quería escuchar las canciones que no oía en otro lado”. (Entrevista con la autora, 1-3-2004).

Argentino,<sup>457</sup> donde dictaba clases de armonía y también la información de algunas versiones -hoy casi ignoradas- de ciertas obras suyas como la canción *Noches de Santa Fe*, interpretada por el *Trío Guayacán*.<sup>458</sup> Destacan también sendas notas acerca de su participación en 1963 en dos jurados: uno el de un concurso de zambas en el marco del Primer Festival Folklórico del Noroeste realizado en Salta;<sup>459</sup> el otro, el del Festival Odol de la Canción, concurso que tuvo una convocatoria de unas tres mil quinientas composiciones, que implicaron tres meses de arduas selecciones, privadas primero y luego, públicas. Las rondas finales que lograron máxima expansión al ser transmitidas por los dos canales de TV existentes y por una red nacional de emisoras radiales expusieron a Guastavino ante un público masivo, como presidente del jurado.<sup>460</sup>

También en *Folklore*, se halla otro aporte que resulta básico para conocer el pensamiento de Guastavino por esa época y para analizar la repercusión que su arte tenía en los colaboradores que allí escribían: dos extensas entrevistas de 1963, en las que destaca el respeto que el compositor ya acusaba en estos ambientes.

La primera es una larga nota de Benarós quien demuestra gran admiración por la actividad del compositor realizando una entusiasta reseña de sus alcances y difundiendo, casi a manera de proclama “oficial”, la determinación del propio autor: “...hacer música para el pueblo”.<sup>461</sup> El tono del escrito pone de relieve la legitimación que se intentaba dar al compositor y a su vez muestra la diferenciación categórica de los géneros *culto* y *popular* que prevalecía entonces:

---

<sup>457</sup> Se ofrecía enseñanza para todos los niveles, desde iniciación hasta adultos (*Folklore* n° 73. p. 39 y N° 78, octubre-1964).

<sup>458</sup> El poema de Guiche Aizenberg, *Noches de Santa Fe*, destacando la ejecución que ofrecía este trío, aparece en *Folklore*, 1965, N° 78, p. 41.

<sup>459</sup> Se destaca la participación de Guastavino diciendo que fue el presidente del jurado, que brindó un recital con obras suyas y que entregó el premio al ganador, el salteño Juan José Botelli, cuya zamba *Cantaré cuando me muera* resultó la favorecida. (*Folklore*, N° 45, julio 1963, pp. 3-15). Agradezco a Roberto Collado por advertirme de este hecho.

<sup>460</sup> Una extensa nota, con fotografía del jurado, aparece en *Folklore* (N° 49, 1963) con el subtítulo: *El jurado lo preside el prestigioso Carlos Guastavino*. Tenían auspicio de la Dirección General de Cultura y de SADAIC.

<sup>461</sup> *Folklore*, N° 41, mayo-1963, p. 3-6. Benarós escribe: “Guastavino [...] aspira, con legítimo derecho, a que alguien pueda silbar alguna vez por la calle [...] cualquiera de las zambas o canciones que recientemente ha compuesto.”

“[...] Todo ello denuncia en nuestro admirado compositor una calidad humana profunda y límpida, un auténtico amor a la tierra, hecho de donación de belleza en idioma de música [...] emotivo queredor de su patria, ha llevado su arte a los más apartados rincones del país...”

“... el intérprete de trascendencia continental no ha hallado desdoro, sino por el contrario, íntima satisfacción, en presentarse ante humildes auditorios de lugares a los que nunca llegó un pianista de su categoría: pueblitos de leyenda, como perdidos en el mapa, como Santa María, por ejemplo en Catamarca... lejanos [...] y apartados del itinerario habitual de un artista de su jerarquía”.<sup>462</sup>

La otra entrevista fue realizada por Iván Cosentino, en su columna *Una pregunta para dos respuestas*, una propuesta periodística doble y simultánea, profusamente ilustrada con fotografías de ambos invitados. En este caso el diálogo alcanzó a Guastavino y a Juan Carlos Castagnino, el pintor,<sup>463</sup> remitiéndose las opiniones de quien escribía a unos breves párrafos, para dar lugar en cambio a las voces de sus entrevistados. Las preguntas tocaron temas muy diversos: desde la actualidad nacional a la crítica, desde la situación del artista en la sociedad a las políticas de edición y difusión del arte. Interrogado sobre la inspiración en el patrimonio musical vernáculo, Guastavino respondió que era importante su utilización como *leit-motiv*, ya que “...el artista se nutre [...] y exalta el medio en que vive” debiendo el nacionalismo “surgir en cada nota de la obra argentina”. También importan otras opiniones suyas como aquella referida a la educación, y al dinero destinado a ella: “...Invertiría en educación lo que se gasta en guerra...” y otras que reflejan su amplitud de pensamiento y la miniatura de su ego, cuando se le preguntó por alguna otra información que valiera la pena dar a conocer públicamente, que no hubiera tenido trascendencia periodística. Sólo respondió: “no alcanzaría toda la revista para responder a esta pregunta. Basta señalar el trabajo anónimo que mueve a nuestra civilización.” Con respecto a las apreciaciones de Cosentino, resultan coincidentes

---

<sup>462</sup> *Ibid*, p. 4.

<sup>463</sup> *Folklore*, N° 50, sept-1963, p. 24-27. Castagnino, que se había destacado entonces por sus conocidos dibujos del Martín Fierro, ilustró después la edición de las *Doce canciones populares* de Guastavino, en la primera edición de Lagos de 1968.

con las del artículo de Benarós en el intento de ensalzar el rescate de una cultura “propia”, promoviendo en el lector un fuerte sentido de pertenencia, casi imperativo:

“Estos dos artistas, creemos, han trascendido en nuestro pueblo la barrera de la popularidad, no con elementos efímeros e intrascendentes, sino que han llegado a ella por el camino de la sinceridad [...] Es un deber de todo hombre que se sienta consustanciado con nuestro patrimonio el conocer la obra de estos hombres-artistas, pues ella es la viva representación de nuestro acervo cultural”.<sup>464</sup>

Juan Carlos Castagnino, cuya producción artística acababa de consagrarse con los dibujos de *Martín Fierro* realizados para la edición de Eudeba en 1962, sería después el artista convocado para ilustrar el álbum de *Doce canciones populares* de Guastavino, como se verá más adelante. Resultan de interés dos de las preguntas formuladas en la entrevista, que se transcriben textualmente pues ponen a la luz personalidades diferentes:

IC: ¿Cree usted que el arte de la pintura es más accesible que el de la música, o viceversa?

CG: No hay diferencia entre ninguna forma de expresión humana, y en cada manifestación el artista puede ser clarísimo o críptico. La capacidad de recepción de cada individuo hará accesible la obra de arte.

JCC: Creo que tienen las mismas condiciones pero en nuestro medio la música se halla más divulgada.

IC: ¿Juzga usted que la crítica tuvo o tiene alguna influencia sobre su orientación como artista?

CG: Definitivamente no. La crítica periodística comercial no me interesa. Generalmente es el refugio de los que no pudieron lograr lo que ahora critican. Es una plaga (no muy molesta) que ha impuesto la “normalización” de la cultura y está arreglada pro las empresas comerciales interesadas. Acepto la crítica de quien admiro, y no ha existido un crítico admirable.

JCC: La crítica tuvo y tiene para el propio desarrollo una importancia incuestionable, pero extendiendo la cuestión a las opiniones no sólo a los

---

<sup>464</sup> *Ibid*, p. 24.

específicamente críticos de arte, sino a todos los cultores y público que manifiestan su juicio estético, a veces adverso”.<sup>465</sup>

Obsérvense las actitudes aquí. Castagnino es muy cauto en su forma de opinar. Guastavino se impone, es más amigo de la polémica y sostiene con mayor contundencia sus puntos de vista demostrando que sigue adelante a pesar de “no encajar con el sistema”. Más adelante se producen otros puntos, esta vez de confluencia:

“IC: ¿Usted cree en el destino?

CG: No. Creo en el talento y en el trabajo; y fundamentalmente creo en la inteligencia del hombre.

JCC: No, simplemente.

IC: ¿Por qué cree usted que la plástica argentina ha trascendido mundialmente en grado mayor que la música culta también argentina?

CG: No es del todo exacto lo que expresa la pregunta. Algunas obras musicales argentinas han trascendido en forma permanente el ambiente nacional.

JCC: No han trascendido las artes plásticas tan extensamente, porque no hay que olvidar que son muchos los artistas argentinos de valor que no han sido aún reconocidos en el exterior”.<sup>466</sup>

Concluimos esta sección con la perspicaz pregunta final, que en ambos casos obtuvo respuestas contundentes, que hablan de la profunda convicción que ambos artistas tenían en sus quehaceres:

“IC: ¿Cuándo un artista deja de serlo?

CG: Cuando muere.

JCC: Cuando su obra se amana o se hace conformista”.<sup>467</sup>

El *mundo del arte* de Lagos, como queda visto, se extendía como una red hacia la revista *Folklore*. León Benarós integraba ambos circuitos, el primero como poeta, el segundo como periodista. Iván Cosentino, ligado desde entonces hasta hoy a la

---

<sup>465</sup> *Ibid*, p. 25.

<sup>466</sup> *Ibid*, p. 27

<sup>467</sup> *Ibid*.

grabación y difusión de la música argentina, compartía el rol de periodista en su columna de *Folklore*. Sea que la relación entre artistas sucediera de manera “espontánea” –como lo fue en el caso de Guastavino con Eduardo Falú– o bien que resultara en alguna forma, “provocada”, –como parece suceder en el reportaje doble que aquí se comenta– la realidad es que todos estos artistas estaban cooperando en función de una meta colectiva.

#### 4.2.- *La tempranera* y la Nueva Canción Argentina

Canción extensamente difundida del repertorio de raíz folklórica, esta zamba aparecida en pleno contexto del denominado *boom del folklore*, constituye un tópico de interés para comprender los procesos de recepción artística vivenciados por algunos intérpretes que cultivaron este repertorio.

Muy similar a otra melodía de raíz folklórica –hasta resultar lindante con un posible plagio–, *La tempranera* ha mantenido su vigencia hasta el presente. En este apartado se intenta interpretar, a través de un recorrido cronológico que examina las versiones más divulgadas, la conformación del público y su *horizonte de expectativas*, con sus variantes en diferentes épocas.

##### 4.2.1.- Composición, características, melodía, poesía y edición

La génesis de *La tempranera* aparece bien explicada en un artículo de la revista *Folklore*, de 1965. Es curioso que siendo una obra que a ese momento contaba con dos años de existencia, ese artículo –firmado por Alma García– se incluyera en una sección titulada *Historiando cantos*.<sup>468</sup> Cabe preguntarse si éste no fuera más que un recurso para lograr que definitivamente la canción “hiciera historia”. Ciertamente es que en ese escrito la autora transcribe y comenta una entrevista realizada al escritor León Benarós, que permite saber unas cuantas circunstancias relacionadas con el contexto de producción de la obra. El poeta puntano, con quien Guastavino creó

---

<sup>468</sup> *Folklore*, N° 102, septiembre 1965, p. 22.

una parte mayoritaria de su producción vocal,<sup>469</sup> ofrece allí varios datos de interés. El primero es el de la existencia previa de la música, caso excepcional en la producción conjunta de Benarós-Guastavino que, hasta donde se sabe, solía funcionar casi siempre en sentido inverso: Benarós escribía primero un poema, Guastavino lo musicalizaba y luego, juntos, corregían la rítmica en función de la correcta comprensión del texto cantado. Ya sea que el escritor tuviera que modificar un verso (cambiar alguna palabra, adecuar una idea) o que el músico tuviera que modificar una entrada (transformar en anacrusa un comienzo tético para privilegiar la correcta acentuación de la palabra o viceversa), esta fase del trabajo era conjunta.<sup>470</sup> Sin embargo, no parece lo ocurrido en este caso.

También surgen de este artículo, junto a una visión casi panegírica de la trayectoria artística del compositor, otros elementos como los datos exactos respecto de la ocasión en que ambos artistas se conocieron, el interés por parte del músico en que su arte se insertara en el gusto popular y la datación del estreno.<sup>471</sup>

Resulta importante considerar que Guastavino no tenía un conocimiento específico de las especies folklóricas ni de los esquemas formales correspondientes, hasta unos meses antes de este momento. Su estilo nacionalista presente en obras previas configura totalmente el producto de una actitud empírica, en la que apenas diferenciaba algunos ritmos y métricas y en la que primó siempre la sola intención

---

<sup>469</sup> Es conocida la extensa colaboración entre ambos artistas en varios ciclos, entre otros, *Flores argentinas* y *Quince canciones escolares* —ya trabajados en el capítulo anterior—, *Canciones del alba*, *Pájaros*, *Los ríos de la mano* y *Edad del asombro*. (Ver Apéndice 2).

<sup>470</sup> Al respecto, el compositor nos manifestó: “...Benarós? Mire, [...] él venía a casa un sábado, escuchaba la frase musical, leía el verso... y me hacía diez...!! diez posibilidades distintas... así... ffff...! [sopla] ...inmediatas...! Es una cosa... [enfático] *genial* ese hombre.” (Entrevista con la autora, 23-11-1992).

<sup>471</sup> Los detalles: en este artículo Benarós explica que se conocieron a raíz de un reportaje que él debía realizarle para la Revista *Folklore*, el 28 de marzo de 1963. Benarós manifiesta que el músico le resultó un hombre “de estupenda calidad humana y fina sensibilidad” y que le confió que “...estaba dispuesto a volcarse a la música popular, que sería feliz oyendo a alguien silbar en la calle una de sus composiciones...” La primera poesía suya musicalizada por él fue *El sampedrino*, a la que siguió al mes siguiente *La tempranera*. Guastavino ya había escrito la música y Benarós el 4 de mayo la recogió en su grabador. Guastavino le sugirió que podría utilizar alguna leyenda sobre un pájaro o una flor, pero Benarós comenta aquí que la melodía le sugirió hondamente un amor de adolescencia. Así fue que escribió el poema y concluida la colaboración, Guastavino decidió ofrecer la canción para su estreno a Eduardo Falú (*Folklore* N° 102, septiembre 1965).

por “evocar” el imaginario criollo musical. Realizó su aprendizaje concreto de las convenciones musicales más usuales y de las estructuras básicas del “folklore” en forma muy veloz por esta época, teniendo como modelo la *Zamba de la candelaria*, de Eduardo Falú.<sup>472</sup> Como bien señala el sociólogo Pablo Vila, el primer lustro de la década de 1960 asiste más que a un *boom del folklore*, a un *boom de la zamba*.<sup>473</sup> Por ello no es de extrañar que gracias a las indicaciones de Falú, Guastavino eligiera ir adentrándose en las características estilísticas que ese tipo de música conlleva a través de esta danza tan en boga en ese momento, adecuando así, progresivamente, su expresión y su manera de componer a este –para él– nuevo género.



Ejemplo N° 30. 'La tempranera' (Benarós-Guastavino). Comienzo de la parte vocal.<sup>474</sup>

Lo expuesto explica en parte un tema delicado ocurrido en relación a esta canción, que Alma García no pudo evitar desmentir en su artículo: un rumor de plagio, que creció por entonces alrededor de la obra.<sup>475</sup> Sucede que el comienzo de la melodía de esta canción guarda mucha similitud con otra, de Pedro Belisario Pérez, titulada *En una zamba*. Este pianista y compositor trabajaba hacia 1963 como

<sup>472</sup> “Yo no había hecho muchas canciones populares [antes de 1963]. Vino el Dr. Barbará y me dijo que hiciera canciones populares, que yo tenía talento melódico. Yo le dije que no. Hasta que un día cuando me iba... me puso en el bolsillo dos poesías. Y leí una que se llamaba *Ojos de tiempo*, de Alma García. Y me gustó. Entonces le pregunté a Falú, cómo se hacía una zamba. El me dijo cuántos compases eran...y así empecé. Una tras otra. Llegué a tomar nota hasta de cinco canciones en un mismo día”. (Entrevista con la autora, 23-11-1992).

<sup>473</sup> El sociólogo sostiene que esto se da, por ser la zamba la especie folklórica que la clase media asumió como la expresión más adecuada de *lo nacional*, argumentando que el incremento de la edición de partituras de zamba fue, entre 1960 y 1962, del 190 %. (Vila, op. cit., pp. 24-27).

<sup>474</sup> Por autorización de Warner Chappel Music.

<sup>475</sup> Alma García dice “...no ha podido librarse su genio, sin embargo, de la malevolencia y fue acusado de plagio. ¡Qué absurdo pensar, que el autor de *Pueblito, mi pueblo*, necesitara copiar una melodía...!” (*Folklore*, N° 102).



arreglador en la Editorial de Rómulo Lagos.<sup>476</sup> El comienzo de ambas zambas es prácticamente el mismo. (ej. 30 y 31)

El “período de aprendizaje” en el cual se encontraba Guastavino, tratando de sumergirse en los parámetros y convenciones del repertorio del *boom*, habría quedado expuesto en forma bastante descarnada, justamente en la primera frase melódica.<sup>477</sup>



Ejemplo N° 31. 'En una Zamba' (Pedro Belisario Pérez). Comienzo de la parte vocal.<sup>478</sup>

La poesía de la zamba *La tempranera* corresponde a una historia de amor juvenil, que quien canta recuerda con nostalgia y profunda ternura (fig. 10). La circunstancia en que el protagonista confiesa haberse enamorado definitivamente de la muchacha está narrada en el “estribillo”:<sup>479</sup> su amor ha salido a la luz durante la ejecución de la danza y la cercanía física que exige la coreografía suavemente

<sup>476</sup> Pedro Belisario Pérez (1917-1989) se radicó en Buenos Aires en 1961, trabajando por estos años también para la editorial de Julio Korn. (Portorrico, op. cit., p. 307)

<sup>477</sup> Los versos “Perfuman, el patio, guitarras y estrellas...” de *En una zamba* tienen una melodía casi idéntica a “...Era la tempranera, niña primera, amanecida flor...” de *La tempranera*. Quién nos advirtió de esta circunstancia fue el guitarrista Ramón Miérez. Sin embargo, él no acusa a Guastavino. Nos dijo: “...no creo que haya sido (bajo ningún aspecto), no lo creo, que haya sido a conciencia... Ese comienzo [lo canta] es una cosa pegadiza... que le ha salido y la sentía... no es una banalidad... tiene algo, tiene sentido [...] yo, más que un plagio me inclino por decir que no fue consciente, porque si no... ¿qué le costaba a él [enfático] modificar cuatro notas..., tres notas, dos notas? ... no le hubiera costado nada hacer otro giro: no debió darse cuenta” (Entrevista con la autora, 5-10-2003). Carmen Guzmán, esposa de Pedro Belisario Pérez, si bien coincide con las opiniones de Miérez, nos comentó que en su momento el hecho fue advertido por varios folkloristas y personas del ambiente y nos confirmó que *En una zamba* fue registrada en SADAIC en 1961 (Entrevista con la autora, 18-7-2004). El hecho de que Pérez no iniciara acciones legales resulta, en concordancia con el énfasis de Miérez, un indicador del respeto hacia Guastavino que se había generado en el mundo de los folkloristas de entonces.

<sup>478</sup> Por autorización de Carmen Guzmán.

<sup>479</sup> En la convención de la zamba de raíz folklórica, como es sabido, existen dos partes: la llamada, “primera”, y la “segunda”. Cada parte se conforma por dos “estrofas”, de música idéntica pero de texto distinto, y un “estribillo”, que se repite con idéntica música y letra en ambas partes. Lo encomillado corresponde a categorías nativas.

insinuante en el paso final, (la “coronación”: el momento en que varón y mujer se encuentran cara a cara, cruzando sus pañuelos) ha sido el instante en que el joven supo que ella le correspondía a sus sentimientos. Véase el texto:

*Eras la tempranera  
Niña primera, amanecida flor  
Suave rosa galana,  
La más bonita tucumana.*

*Frente de adolescente  
Gentil milagro de tu trigueña piel  
Negros ojos sinceros,  
Paloma tibia de Monteros.*

*Estríbillo  
Al bailar esta zamba fue  
que, rendido, te amé...  
Eras mi tempranera,  
de mis arrestos prisionera.  
Mía, ya te sabía,  
Cuando por fin te coroné.*

*Era la primavera,  
la pregonera del delicado amor  
Lloro amargamente  
aquel romance adolescente.*

*Dura tristeza oscura  
frágil amor que no supe retener  
Oye, paloma mía  
Esta tristísima elegía.*

*Estríbillo...*

Figura N° 10. *La tempranera*, poema de León Benarós.<sup>480</sup>

Apenas concluida la obra, Lagos propuso a Guastavino editar la versión para canto y piano e inmediatamente, casi en simultaneidad, las versiones para coro mixto a capella y guitarra solista, esta última en transcripción de Domingo Báez. Con dedicatoria al guitarrista y cantante Eduardo Falú, la partitura llevó en la tapa una ilustración de Mario Mollari, (fig. 11) dentro de lo que la línea editorial había

<sup>480</sup> Por autorización de Warner Chappel Music.

dado en llamar la *Canción Estampa*, asunto que tratamos más adelante.<sup>481</sup> Hacia agosto de 1964, Lagos llevaba vendida una tirada de seis mil ejemplares, lo cual da idea de su condición de indudable *hit*.<sup>482</sup>



Figura N° 11. Portada de la primera edición de 'La tempranera', por Mario Mollari.<sup>483</sup>

#### 4.2.2.- Estreno, circulación, versiones y mediaciones

La obra se interpretó por primera vez el 9 de agosto de 1963 en Radio *El Mundo*, con la colaboración de Eduardo Falú, quien la entonó acompañándose él

---

<sup>481</sup> Mario Mollari, muralista nacido en 1930, obtuvo varios premios en Salones nacionales y provinciales. Algunas de sus obras están en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. (*Catálogo Canción Estampa*, Buenos Aires, Lagos, 1973, p. 41).

<sup>482</sup> Así lo comenta una breve nota de la revista *Maribel*, en agosto de 1964.

<sup>483</sup> Por autorización de Warner Chappel Music. La obra plástica de la portada parece haber cambiado a lo largo de las diferentes reimpresiones. Un ejemplar de diciembre de 1963 presenta otra obra: un dibujo de una pareja de bailarines, con sus pañuelos, en colores rosado, blanco y negro, realizado por el pintor Benicio Núñez, hijo de un cacique guaraní.

mismo en la guitarra.<sup>484</sup> Su versión, que será tratada en detalle más adelante, respeta textualmente el fragmento introductorio y hace oír el rasgido criollo sólo en unos pocos y determinados compases resultando atractiva la manera en que conjuga su voz grave de barítono con una combinación de arpeggios y melodías secundarias.<sup>485</sup> De manera casi inmediata, en los meses posteriores al estreno, *La tempranera* se arraigó en el gusto popular, siendo decisiva la difusión didáctica que la revista *Folklore* realizó entre los aficionados en su sección titulada *Folklore enseña guitarra* (fig. 12). La finalidad didáctica de esta sección colaboraba ampliamente con la difusión del nuevo repertorio y obraba, al igual de lo que se ha explicado en el capítulo anterior para el ámbito de la academia, como sistema de filtro y selección, logrando que determinadas obras efectivamente tuvieran mayor auge.

**FOLKLORE ENSEÑA GUITARRA**

**LA TEMPRANERA**  
 ZAMBA

MUSICA: CARLOS GUASTAVINO  
 LETRA: LEON BENAROS

la re  
 Eras mi tempranera, Si7 Mi7 La7  
 la tempranera, sol de mis arreos prisionera.  
 sol re  
 niña primera, amanecida flor. Mia  
 Suave la  
 rosa galana, ya te sabia Si7 Mi7 la  
 Si7 (Mi7) Mi7 (la) cuando, por fin, te coroné.  
 la más bonita tucumana. la  
 Era Mi7  
 la primacera sol  
 Frente de adolescente, re la pregonera del delicado amor.  
 sol re Lloro  
 gentil milagro de tu trigueña piel. la  
 Negra la amargamente Si7 (Mi7) Mi7 (la)  
 la acuel romance adolescente.  
 Si7 (Mi7) Mi7 (la) la  
 paloma tibia de Monteros. Dura  
 (Estribillo) Mi7  
 tristeza oscura, sol re  
 re frágil amor que no supe retener.  
 Al bailar esta samba fue Do Mi7 (la) Oye, la  
 Sol7 que rendido, te amé. — paloma mía, Si7 (Mi7) Mi7 (la)  
 La7 Eras, esta tristísima elegía...  
 Si7

**CIFRADO**

la	sol	re	Do	Sol7	Mi7	La7	Si7
100	C3	101	100	101	100	C2	102
201	405	203	201	200	203	hasta	200
302	505	302	300	300	301	400	302
402		400	402	400	402	103	401
500		500	503	502	502		502
600				603	600		

Nota: Los acordes entre paréntesis señalan la debida forma de ejecutar los blues.

Figura N° 12. Página de *Folklore* (febrero-1964, N° 61: 128), donde se reproduce el texto de *La tempranera* con el cifrado para la guitarra acompañante

<sup>484</sup> Estos datos los brinda Benarós en la entrevista que le hace Alma García, sobre la canción. Allí también refiere que una de las primeras versiones, que le dio gran impulso a la difusión, fue la de Los Indianos. (*Folklore*, N° 102, septiembre 1965).

<sup>485</sup> *La tempranera* fue grabada por el cantor salteño en un disco llamado *Homenaje a Guastavino*. (Reeditado por el sello independiente PRETAL, PRCD 112, Pretal, 2003).

La letra aparecía completa, con todas las indicaciones para la ejecución, siendo la modalidad de enseñanza metodológicamente accesible: se indicaban los acordes empleados exactamente debajo de las sílabas subrayadas del texto donde debían atacar por primera vez y se dejaba a criterio del intérprete la recordación de la melodía y según sus posibilidades técnicas, la ejecución del acompañamiento. Este podía implicar una utilización elemental del instrumento –esto es, tan sólo rasguear el ritmo criollo sobre el acorde indicado– o bien la realización de un arreglo de mayor elaboración utilizando algún tipo de arpeggio o de “punteo”, si el intérprete estaba capacitado. Sobre todo en el fragmento introductorio se solía requerir algún tipo de mayor trabajo instrumental. En el caso de la zamba, que usualmente repite los versos tercero y cuarto de cada estrofa, se indicaban entre paréntesis de ser necesarios, los acordes que cambiaban en el “bis”.

A lo largo de 1964 la misma revista la incluyó en su “Tabla de popularidad” entre las diez canciones folklóricas “preferidas” del momento. Acaso uno de los primeros grupos folklóricos que popularizó esta canción haya sido *Los cantores de Quilla-Huasi*.<sup>486</sup> Grabada en 1964 en el disco *Distinguidos en Folklore*, su versión se difundía desde la revista *Folklore* cual si fuera un paradigma, junto con el poema completo y adjuntando una foto de los cuatro integrantes que decía “...aprovechan al máximo las delicadas armonías de Guastavino y los bellos versos de León Benarós”.<sup>487</sup>

Otra versión de ese mismo año fue la del dúo integrado por Dorothy y Peter Sensier, (*Dorita y Pepe*, era su nombre artístico), un matrimonio inglés interesado en la música latinoamericana y en especial en el repertorio de raíz folklórica de entonces. Dorita cantaba acompañándose en la guitarra y su esposo realizaba, en una segunda guitarra o en un charango, algunos acompañamientos más sofisticados. Cantaron *La tempranera* en Londres, actuando para la BBC. En

---

<sup>486</sup> Philips. Mono: 82011 PL. Stereo: 85501 PY.

<sup>487</sup> *Folklore*, N° 101, p. 22.

Argentina grabaron para el sello Odeón,<sup>488</sup> se presentaron en audiciones radiales y a partir de 1965 en varias ediciones del Festival de Cosquín.<sup>489</sup> Al igual que los *Quilla-Huasi*, su versión muestra un ritmo marcado, enfático, un tempo no tan lento como el de la zamba y algunos ornamentos un poco alejados de la modalidad criolla.

Una tercera versión de la década del 60 fue la de los jóvenes integrantes del *Trío Guayacán*, triunfadores como “Revelación” en el Festival de Cosquín de 1964, que ejecutaban una *Tempranera* con guitarras y bombo,<sup>490</sup> muy marcada rítmicamente y con una introducción notablemente distinta a la partitura original.<sup>491</sup>

También se difundió en el ámbito de la sala de concierto y con las convenciones propias de la música culta, una versión de canto y piano ejecutada por Juan Carlos Tabora y acompañada por el autor. A principios de los años 70, la llevaron por varias ciudades argentinas en gira, grabándola luego para el sello Antar.<sup>492</sup> El cantante, nacido en Mercedes, actuó en varios países latinoamericanos radicándose en Uruguay. Caracterizado como un tenor ligero (había sido discípulo de Conchita Badía), otorgó a sus versiones de Guastavino un particular timbre vocal y una forma de decir clara y convincente. Importa destacar el estilo ascético, *staccatto* y poco *rubato* que el autor imprime al piano en el fragmento introductorio, deslizando apenas alguna apoyatura breve como licencia “popular” y adoptando su característica sencillez de ejecución.

Además de las versiones, otro hecho que muestra la popularidad alcanzada por la obra es el hecho de que por esa época se formara un conjunto folklórico con el nombre de *Los tempraneros*. Integrado por Rogelio Giusti, Hugo Ponce, Eusebio

---

<sup>488</sup> *Folklore*, N° 101, p. 28. El LP de Odeón/London incluye once canciones. De Guastavino, contiene *La tempranera* y *Mi viña de Chapanay*. Se acompañaban con tres guitarras, una quena y un acordeón estando la dirección a cargo de Carlos García.

<sup>489</sup> Portorrico, op. cit., p. 146.

<sup>490</sup> Disco *Juventud folklórica* (Polydor 200-001).

<sup>491</sup> Agradezco a Emilio Portorrico la información sobre la existencia de varias de estas versiones de *La tempranera*.

<sup>492</sup> Sello Antar. Disco LP, 1964.

Torres y Orlando Lalla, se trató de un grupo procedente de Corral de Bustos, provincia de Córdoba.<sup>493</sup>

En la década siguiente, los años de la última dictadura militar argentina proveyeron un contexto político-cultural difícil, en los que debido a la existencia de métodos de censura con variados tonos e intensidades, el entorno no resultó propicio para la difusión de la producción musical guastaviniana, como tampoco para la canción folklórica en general. Como se explicará más adelante, hubo un retraimiento obligado en quienes producían, interpretaban, editaban, grababan, distribuían y vendían los productos artísticos de este repertorio y la autocensura, debida al miedo, ocasionó cierta dilución en el dinamismo y la eficacia con que antes funcionaran las redes de cooperación en torno al Nuevo Cancionero.

Hacia 1983, sin embargo, surgió una versión que hizo eco en las dos décadas posteriores por su amplísima difusión: la de la cantante tucumana Mercedes Sosa. Imposible imaginar que ella no abordara una canción que relata tan delicadamente el despertar sentimental de una niña de su provincia. Nótese que *La tempranera* está incluida en el álbum *Como un pájaro libre* editado en 1983, apenas restablecido el régimen democrático en Argentina. Dos memorables recitales populares de ese momento la incluyeron y recibió el aplauso efusivo del público.<sup>494</sup> El disco marca el fin del exilio y la posibilidad de reinserción de la cantante en el circuito artístico local. *La tempranera* alcanzó así una amplia difusión en los años 80, tanto o quizá más amplia que la que realizara Eduardo Falú dos décadas antes.

La versión muestra un fragmento inicial nuevo, distinto a la propuesta original de Guastavino: una guitarra, rasgueando el ritmo de zamba, acompaña una melodía

---

<sup>493</sup> Agradezco este dato a Emilio Portorrico, quien detectó en *Folklore* (Nº 70, 16-6-1964) una foto del conjunto. Hecho similar a éste, que demuestra la vigencia actual de la zamba, es el de la aplicación de su nombre a una peña folklórica de la localidad de Mercedes (provincia de Buenos Aires) inaugurada en diciembre de 2005.

<sup>494</sup> Los conciertos estos tuvieron lugar en el Estadio de Ferrocarril Oeste. Fue masiva la asistencia del público y ello dio lugar a un documental dirigido por el cineasta Ricardo Wullicher, también titulado *Como un pájaro libre*.

realizada por un corno. La utilización de este instrumento,<sup>495</sup> además de una orquesta de cuerdas con arpa, brinda el ropaje de un arreglo que podría denominarse “clásico”. El bombo en cambio, aporta el necesario sabor criollo, marcando con su presencia el rasgo popular de la partitura. La importancia de las melodías secundarias (valga la paradoja terminológica) revela una propuesta musical elaborada, que intenta diferenciarse de los viejos *standards* o *clichés* del *boom* de los 60. La melodía del comienzo, con su posible plagio, se modifica elegantemente en la primera, tercera y cuarta estrofas que entona la cantante.

La canción ha acompañado a Mercedes Sosa en giras y conciertos durante más de dos décadas ante públicos diversos. En diciembre de 2003, el comentario que generó un recital al aire libre realizado con la Camerata Bariloche en la plaza “Naciones Unidas” de la Ciudad de Buenos Aires, fue unánimemente consagratorio. Junto a la monumental *Floralis Genérica*, el público aceptó junto a música de Antonio Vivaldi, fuegos artificiales y un clima festivo de celebración navideña, la música de raíz folklórica.<sup>496</sup> La vigencia de los cruces genéricos permitió conciliar sin conflictos la diversidad estilística, a esta altura, superada como problemática estética. Un comentario periodístico remarca que “el momento más aplaudido de la noche fue cuando Mercedes Sosa se unió a la Camerata para interpretar *La tempranera* de Carlos Guastavino y León Benarós”.<sup>497</sup> El conjunto reunido para esta ocasión (la cantante tucumana, la Camerata Bariloche, Guastavino, la zamba) brinda una muestra actualizada de la condición de figuras icónicas de la cultura argentina que todas estas personas y elementos poseen.

Versión reciente de *La tempranera* son también las grabadas por Silvia Lallana<sup>498</sup> y por el *Dúo Coplanacu*.<sup>499</sup> Cantante cordobesa, Lallana grabó hacia mediados de

---

<sup>495</sup> Recuérdese el pasaje de trompa, sentimental, logrado, en el *Estilo* de la *Suite argentina* de Eduardo Falú, producto seguramente de la época de estudios e intercambios entre ambos músicos (la versión comercialmente más difundida es la de la Camerata Bariloche, con Güelfo Nalli a cargo del solo). A nuestro entender, el timbre del corno pudo haber quedado desde allí asociado a esta variante “cult”, dentro del repertorio de raíz folklórica.

<sup>496</sup> *Clarín*, 21-12-2003, p. 51.

<sup>497</sup> *Ibidem*. El arreglo interpretado fue realizado por Gabriel Senanes.

<sup>498</sup> CD *Tendríamos que animarnos*; editado por la Municipalidad de la ciudad de Córdoba. 1994.



los noventa, una versión con instrumentos de cuerda y teclado electrónicos, con pocas pero marcadas licencias, como los cambios armónicos muy evidentes en el final que aportan elementos jazzísticos. *Coplanacu*, con cierto aire de derivación/imitación del *Dúo salteño*, propone una *Tempranera* donde un violín solista interviene con algunos pasajes destacados mientras que el canto, por momentos solista y por momentos a dos voces, fluye en *tempo* marcadamente lento.

Para terminar, una última mediación que subraya la eficacia simbólica,<sup>500</sup> la “popularidad” alcanzada por la obra. Se trata de la cita-homenaje que se realiza de ella en la zamba *A Monteros*, dedicada a la localidad tucumana y su ingenio. Perteneciente a los folkloristas Pedro Favini y El Chango Nieto, su texto resulta prueba cabal de la particular manera en que fue arraigando la asociación de ese lugar con una visión idealizada de la mujer joven, tierna, dulce, como la del primer amor que describe León Benarós. (fig. 13) Dicen algunos pasajes de esta canción, en el estilo enfático, casi gritado, que es característico de la expresión del co-autor e intérprete, el Chango Nieto:<sup>501</sup>

*Estrillo:*  
“Y más dulce que tu guarapo  
son las niñas que hay en tu pueblo  
Sé que por mis venas de azúcar despierta  
Toda la alegría, mi linda Monteros.

*“Segunda”:*  
...A ella que el poeta la vio tempranera  
tarareando duendes de vinos pateros,  
y dejó en tu cielo la rosa galana  
por eso te nombra mi canto, Monteros....”

Figura N° 13. Texto de la cueca ‘A Monteros’ (Favini y Chango Nieto). Fragmento

<sup>499</sup> CD *Dúo Coplanacu, desde adentro*. (CD, 1999. DBN .CDM 51.628)

<sup>500</sup> Empleo aquí el concepto de “eficacia simbólica” en el mismo sentido que le da Antoine Hennion (op. cit., p. 245) quien realiza una interesante revisión del concepto, a partir de las formulaciones clásicas de Durkheim.

<sup>501</sup> *Antología El Chango Nieto*, vol. 1(CD TK 16199. Música & Marketing S.A., 1994).

El derrotero que hemos realizado por las diferentes ejecuciones de esta canción y por el estudio de los datos relacionados con ella, muestran la confluencia de elementos que fueron cimentando su permanencia en el repertorio. Por un lado, la significativa influencia que tiene la figura del intérprete en la legitimación de una obra musical, queda sólidamente expuesta. Pero podría concluirse asimismo que en los años sesenta, las maniobras consagratorias para lograr su aceptación realizadas desde los ámbitos cercanos a León Benarós (la revista *Folklore* principalmente), contribuyeron a articular un *horizonte de expectativas* correspondiente a un público masivo, afecto a las peñas folklóricas, amante de las reuniones sociales con “guitarreada” en las que se entonaban canciones en forma grupal y asiduo a los Festivales nacionales. A esta primera forma de externación, derivada de los conjuntos y estilos vigentes en aquella década, le siguieron, luego del período de sombras, las versiones más delicadas de los 80. La de Mercedes Sosa, atravesada por elementos musicales que se instalan en un estilo más internacional y “exportable” y por su timbre vocal personalísimo, realizó su trabajo de aglutinar e identificar a quienes conformaron la *comunidad interpretativa* propia de la Nueva Canción Argentina.

Por consiguiente, podría sugerirse que las operaciones hechas desde la revista *Folklore* lograron su efecto: la instalación de Guastavino como figura respetada, dentro de un tipo de “folklore” que podría decirse “culto”. La aparición de algunos elementos que remiten a las convenciones musicales de la tradición “académica” en conjunción con las marcas estilísticas aportadas por la intérprete contribuyeron a mantener la canción vigente.

En la línea teórica proveniente de Martin Zenck, podría afirmarse que mecanismos de legitimación como el ejercido desde la revista *Folklore* motivaron, en la recepción que de la música del compositor santafesino realizaron ciertos intérpretes y autores destacados del *boom*, una predisposición emocional positiva y de consenso, que se transfirió también al público. La escala de valores de los oyentes, si bien en los años 60 separaba claramente lo culto y lo popular, se

corresponde fielmente con el estilo musical de raíz folklórica de Guastavino, que resulta exitoso en la combinación de rasgos y elementos “populares” y convenciones procedentes de la tradición “académica”.

#### 4.3.- *Hermano*, un “folklore difícil”

Bajo el título “Folklore: ese camino difícil”, la revista *Confirmado* publicó el 23 de junio de 1966 una elogiosa página referida a la cantante tucumana Mercedes Sosa.<sup>502</sup> Hacía poco tiempo -apenas algo más de un año- que ella protagonizaba el mayor éxito como la voz femenina del *boom del folklore*. Su momento clave de consagración artística había ocurrido en 1965, cuando el público masivo del Festival de Cosquín escuchó su voz en unos minutos escasos, pero gloriosos, cedidos por Jorge Cafrune en el escenario mayor.<sup>503</sup> Faltaba poco tiempo, apenas días, para el comienzo de una nueva fase, nada gloriosa, en la historia de Argentina. El 28 de junio, con la asunción a la presidencia de la nación del General Onganía, se iniciaría una etapa, al decir de Luis Alberto Romero, de *shock autoritario*, y el rumbo de la Nueva Canción emprendería también un período de lucha por imponerse, emergiendo desde algunos espacios recoletos, a la sombra de una persistente censura.<sup>504</sup>

En este escenario apareció, hacia fines de 1966, el segundo disco de Mercedes Sosa, titulado *Hermano*.<sup>505</sup> La primera pista del mismo contenía la canción homónima de Hamlet Lima Quintana y Carlos Guastavino, la que, a nuestro entender, constituye una bastante significativa evidencia de la simpatía del

---

<sup>502</sup> *Confirmado*, 23-6-1966, p. 57. El artículo no lleva firma.

<sup>503</sup> Portorrico, op. cit., 355.

<sup>504</sup> La expresión *shock autoritario* pertenece a Luis Alberto Romero. El historiador explica que se disolvieron los partidos políticos y se les confiscaron y vendieron todos sus bienes como para confirmar que la clausura de la vida política era irreversible. Se combatió especialmente al comunismo, sobre todo en las universidades públicas. Sobrevino la llamada Noche de los Bastones Largos y las redes intelectuales y académicas debieron sobrevivir trabajosamente en espacios semi-ocultos, debido a la amplia extensión que alcanzó la censura. (Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, 2ª ed., Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 170-171).

<sup>505</sup> LP editado por el sello Philips bajo el N° 82.122.

compositor santafesino con los postulados centrales del manifiesto del Nuevo Cancionero y por ende, de su línea de pensamiento.

Las fuentes orales consultadas confirmaron nuestra inicial sospecha: fue Lagos quien, como en otros casos, planificó y concretó la presentación recíproca entre Carlos Guastavino y el poeta bonaerense Hamlet Lima Quintana.<sup>506</sup> Alrededor de 1963 Guastavino escribe su primer *opus* con él, la canción *Hermano*. Le siguen después algo más de una decena de obras para canto y piano: *El único camino* en 1964, *Pampamapa* en 1965 y finalmente el ciclo de nueve canciones titulado *Edad del asombro*, en 1968, referido a la infancia y al pasaje del niño a la adolescencia.<sup>507</sup>

Hamlet Lima Quintana (1923-2002), poeta, cantor, autor y también, compositor, comenzó a tener difusión en Buenos Aires a principios de 1962 al grabar su zamba *La amanecida*, que había compuesto nueve años antes con el músico folklorista Mario Arnedo Gallo.<sup>508</sup> Conoció en 1963 circunstancialmente a Armando Tejada Gómez y otros referentes de la Nueva Canción e inmediatamente comprendió que compartían similitud de temáticas, objetivos y estilo literario.

Ubicado en los años 60 en lo que Sergio Pujol denomina un “mundo poético coloquial y directo”, Lima Quintana encarnaba la imagen del juglar, que había vuelto a aparecer con fuerza y que se expresaba a través de un estilo poético de corte popular, deseoso de sonido, de musicalización.<sup>509</sup> Unos meses antes de la grabación de *Hermano*, se había dado a conocer su *Zamba para no morir* (con música

---

<sup>506</sup> El guitarrista Ramón Miérez lo relata con toda claridad: “Lagos le propone a Hamlet musicalizar sus poemas con Guastavino” (Entrevista citada). A la colección *La verde rama*, de Lagos, pertenece el libro *Cuentos para no morir*, de Hamlet Lima Quintana, con prólogo de Armando Tejada Gómez. (Lima Quintana, op. cit., p. 44)

<sup>507</sup> El ciclo se subdivide en tres. Comienza con *Los asombros*, integrado por tres canciones *El día*, *La Noche* y *El sueño*; siguen tres canciones más, agrupadas bajo el título *Los seres: El árbol*, *Los Pájaros* y *El amigo* y luego las tres últimas: *Era un día de lluvia*, *En el sueño de la calle* y *Detrás de la pared*, que se agrupan bajo el subtítulo *En la frontera*.

<sup>508</sup> Autor de *Mundo en el rostro*, *Pampamapa*, *en la huella en el sur*, *Sinfonía de la llanura*, *Situación personal*, *Cuentos para no morir*, *Calfucurá*, *Los estafados*, *Declaración de bienes*, *La breve palabra*, *Los referentes* y *El perfeccionista*, entre otros. También escribió una biografía de Osvaldo Pugliese, en 1990. (Portorrico, op. cit., p. 232-233).

<sup>509</sup> Pujol, op. cit., p. 133-135.

de Norberto Ambrós y Néstor Rosales),<sup>510</sup> en la voz de Mercedes Sosa. Esta obra, incluida en su primer disco larga duración titulado *Yo no canto por cantar*, fue sin duda uno de las piezas consagratorias del poeta, y de la intérprete.<sup>511</sup> Es muy probable que el disco *Hermano*, separado por pocos meses del anterior, pasara algo opacado por el rápido reconocimiento del público que alcanzó la *Zamba para no morir*.<sup>512</sup>

La admiración de Lima Quintana por la voz de la cantante tucumana, ha quedado así descripta:

“[...] Mercedes no era entonces conocida. Era una ignorada cantora que nos ponía la piel de gallina cuando largaba la voz. Recuerdo que yo bajaba la escalera [se refiere a la entrada de la peña *El Hormiguero*] cuando escuché: ‘Romperá la tarde mi voz/hasta el eco de ayer...’ Bajé tres escalones más... y continuó: ‘Voy quedándome sola al final/muerta de sed/harta de andar/pero sigo creciendo en el sol/vivo...’ Recién cuando bajé el último escalón pude ver, sentados junto a una mesa, a Mercedes y al Monchito [Miérez] ensayando la *Zamba para no morir*. Era la primera vez que la escuchaba cantada. Todavía me duele la felicidad”.<sup>513</sup>

#### 4.3.1.- Poesía, música e ideologías

---

<sup>510</sup> Norberto Ambrós, según Iván Cosentino, trabajó también un tiempo como pianista en la Editorial Lagos: “Venían los intérpretes, los cantantes, él tocaba. Nos complementábamos muchísimo!! éramos muy jóvenes ambos.” (Entrevista citada)

<sup>511</sup> El disco es de mayo-junio de 1966, es el primero editado por Philips. Además de la *Zamba para no morir* contiene: *Canción del derrumbe indio* (Figueredo-Iramain), *Los inundados* (Aizemberg-Ramírez), *La solitaria* (M. Miérez), *Zamba azul* (T. Gómez-Tito Francia), *Tonada de Manuel Rodríguez* (Neruda), *Zamba del zafretero* (T. Gómez-Matus), *Quena* (A. Aguirre), *Mi canto es distancia* (Matus-Paeta), *Chayita del vidalero* (R. Navarro), *Canción para mi América* (D. Viglietti) y *Zamba del riego* (T. Gómez-Matus). El título alude a una copla popular muy difundida con la cual comienza también la canción *Manifiesto* de Víctor Jara: “Yo no canto por cantar/ ni por tener buena voz/ canto porque la guitarra/ tiene sentido y razón.”

<sup>512</sup> Puede que no se volviera tan popular asimismo, por ser una milonga y no una zamba. Recuérdese la afirmación ya señalada de Pablo Vila (op. cit., p. 27) en el sentido de que “el *boom* del folklore fue el *boom* de la zamba”. La zamba resultó indudablemente un ritmo accesible para quienes, con pocos rudimentos musicales, se animaban a acompañar el canto grupal con una guitarra. La milonga requiere más “punteo”.

<sup>513</sup> Lima Quintana, op cit, p. 15.

El texto de la canción aparece claramente ligado a la forma de expresión poética de corte popular que cultivaba Lima Quintana.<sup>514</sup> (fig. 14) Sutilmente contestatario y denunciante, con una métrica predominantemente octosilábica, dice:

*Fíjate hermano cómo vas cantando,  
Toda la tierra te escucha conmigo.*

*Del surco hasta el cañadón,  
Del viento hasta la madera,  
Del tiempo hasta la ternura  
de la vida verdadera.*

*Porque es preciso tener  
Un corazón derramado  
Jirones de sueños viejos  
que van quedando olvidados.*

*Fíjate hermano cómo vas cantando,  
Toda la tierra te escucha conmigo.*

*Del grito hasta la oración,  
del fuego hasta la memoria  
que el hombre en dolor viviente  
canta sangre de su historia.*

*Y cuando quede al final  
tu corazón silencioso  
serás un pueblo sintiendo  
por un cantor milagroso.*

*Fíjate hermano cómo vas cantando,  
Toda la tierra te escucha conmigo.*

Figura N° 14. 'Hermano' (Lima Quintana-Guastavino). Texto

Sugiere el poema la idea de una hermandad universal a la cual se podría acceder mediante el canto. El cantor, constituido en la arcilla o el elemento aglutinante de los pueblos, puede realizar ese milagro cuando se convierte en el portavoz de sus

---

<sup>514</sup> Agradezco a Emilio Portorrico puntualizarme el hecho de que el poema *Hermano* es preexistente a la musicalización de Guastavino. Data de 1960 y según explica Lima Quintana habría tenido antes una música de él, pues fue “cantado personalmente con música improvisada en Lima, Perú”. (Lima Quintana, Hamlet. *Para no morir*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1986, p. 24)

necesidades, penas e historias.<sup>515</sup> El contenido de este texto se podría encuadrar claramente en el tipo de canciones “políticas” “con sentido amplio y *valórico*”, como llama Eduardo Carrasco Pirard al nutrido repertorio con temáticas en las que se ponen en juego valores sociales, en la música popular chilena de la misma década.<sup>516</sup>

En relación con esto, Omar Corrado ha sugerido ya, levemente, una posible pertenencia de Guastavino a la política de izquierda, cuando expresa que “no es fortuito” que el compositor se interesara por musicalizar algunos poemas de Rafael Alberti y Luis Cernuda.<sup>517</sup> Sin embargo, de las muchas conversaciones mantenidas con Guastavino a lo largo de varios años, no emanó para nosotros con claridad que hubiera adherido a alguno de los partidos de izquierda o que hubiera estado afiliado. Sí podía notarse con claridad, como lo han resaltado también otras personas que lo conocieron y trataron, su denodada búsqueda por la valoración del hombre, su defensa de la libertad de expresión y una enorme sensibilidad para con los desposeídos.<sup>518</sup> Entrevistados por Marcela González, dos músicos muy allegados al compositor -el guitarrista Vicente Elías y la pianista Elsa Puppulo- refrendaron estas ideas hacia fines de los 90. Elías afirmó que “era una persona muy democrática, con gran sentido de la libertad y de valoración del ser humano [lo cual] en épocas pasadas [...] equivalía a ser comunista”. Puppulo, por su parte, dijo que “se armó gran confusión con la gira que concretó por la antigua U.R.S.S. y

---

<sup>515</sup> Lejos de las pretensiones poéticas de los artistas del Nuevo Cancionero, Horacio Guarany incursionó también en esta temática y contenido en su conocidísima y después muy censurada *Si se calla el cantor*. Sobre las alternativas que debió pasar durante los años de la dictadura militar, que abarcaron desde atentados directos a su casa, hasta prohibiciones, amenazas, llamadas telefónicas, recomendaciones y exilio, véase: Horacio Guarany, *Memorias del cantor. Casi una biografía*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.

<sup>516</sup> Carrasco Pirard, op. cit., p. 68.

<sup>517</sup> Corrado, “Música culta...”, p. 18.

<sup>518</sup> Dicha sensibilidad puede verse en la elección de la poesía “social” de Gabriela Mistral (*Piececitos*, por ejemplo: *Piececitos de niño/ azulosos de frío/ ¿cómo os ven y no os cubren, Dios mío...?*). En cuanto a la defensa de la libertad de expresión, estuvo el caso de su opinión favorable a Ginastera cuando la prohibición de su ópera *Bomarzo* en el teatro Colón, expresada a la revista *Gente*, en pleno Onganiato (véase Esteban Buch, *The Bomarzo Affair. Ópera, perversión y dictadura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p. 128)

China. Inmediatamente fue tildado de comunista [...] bastó esa referencia para descalificarlo”.<sup>519</sup>

Con referencia a Lima Quintana, quien sí estuvo afiliado al partido comunista hasta sus últimos días, resulta de interés rescatar aquí sus palabras, explicando su relación con la poesía y la música. Escribió:

“[...] No establezco diferencia cuando escribo una poesía para ser cantada con la poesía que escribo para ser leída. Son dos formas diferentes con un mismo mensaje, una misma intención y un idéntico fin: entablar el diálogo con los otros, los semejantes. Además, no se debe echar al olvido que la música es el vehículo natural de la poesía”.<sup>520</sup>

Esta actitud de defensa tanto de la poesía “popular” con contenido anecdótico como de la conexión “natural” entre música y poesía que sostuvo Lima Quintana, le permitió explicar la causa de su situación de poeta ignorado por la *elite* literaria y por la crítica y también la calificación de “poeta marginal” con que se lo rotuló en las cátedras universitarias de literatura argentina durante la dictadura militar de Onganía. La causa radicaba, según explicaba, en que escribía canciones. El resto de su producción, editada en libros, resultó prácticamente ignorada.<sup>521</sup>

La partitura de Guastavino recurre a un entorno proveniente de la *cifra* y de la *milonga*, muy probablemente por la indicación de “canción al sur” realizada por Lima Quintana, que refiere claramente al folklore sureño. La aparición del ritmo de *milonga* se da en las cuartetos octosilábicos prefiriendo el músico para los dos versos que enmarcan simétricamente comienzo, mitad y cierre del poema, un pasaje

---

<sup>519</sup> Marcela González, “Carlos Guastavino. La poesía...”, p. 83.

<sup>520</sup> Lima Quintana, *Los referentes...*, p. 31.

<sup>521</sup> *Ibid*, p. 32. Lamentablemente no se explora más, pero habla de “prohibiciones y censuras oficiales y otras no tanto”. Es un tópico que aún falta profundizar el de las censuras oficiales a sus libros. Sí comenta que el sello grabador “Azur”, dirigido por Virgilio Expósito y Jorge Montemurro, que difundía música folklórica, sufrió allanamientos durante el gobierno de Onganía, aunque salvó el material. (Lima Quintana, *Los referentes*, p. 36)



enfático donde el canto, en ritmo casi libre, entona en el estilo de la *cifra*, el mensaje principal allí contenido “sin rigor, casi recitado” (ej. 32).<sup>522</sup>

Fi - ja - teher - ma - no co - mo vas can - tan - do to - da la tie - rra tees -  
cu - cha con - mi - go to - da la tie - rra tees  
cu - cha tees - cu - cha con - mi - go

Ejemplo N° 32. 'Hermano'. Lima Quintana-Guastavino. C. 5-14.  
Elementos de la *cifra*. Presencia del modo frigio.<sup>523</sup>

La introducción pianística, *quasi* improvisada, tiene una textura de melodía acompañada que puede decirse evoca un fragmento guitarrístico, por la manera en que articula figuraciones con puntillo donde sobresalen saltos de terceras descendentes y acordes arpegiados que conducen primero a una semicadencia sobre el acorde de dominante y luego a una cadencia evitada al sexto grado.

<sup>522</sup> De la *cifra* tiene el ajuste silábico, la interpretación en estilo rubato con finalidad expresiva, y el diálogo entre canto y piano, que en esa especie folklórica se realiza con la guitarra (Aretz, op. cit., pp. 152-156). Agradezco a Ricardo Mansilla su sugerencia sobre la presencia de la *cifra* en esta canción.

<sup>523</sup> Por autorización de Warner Chappell Music.

El ambiente tonal elegido para este *tempo* andante que requiere la milonga campera, es típico del estilo guastaviniano de raíz folklórica. Recurre una vez más a una tonalidad menor (sol menor), alude muy brevemente a tonalidades vecinas como la subdominante (Do mayor) y “colorea” los giros cadenciales de dominante-tónica con la evocación clara del modo frigio, lo cual es característico según lo estudiara Gerardo Huseby, de la melódica criolla.<sup>524</sup>

Ejemplo N° 33. 'Hermano'. Lima Quintana-Guastavino. C. 16-19. Elementos de la milonga.<sup>525</sup>

La articulación de las ideas en las estrofas de cuatro versos se realiza cada dos compases, entrando cada una de ellas en forma anacrúsica o tética según lo requiera la adecuada acentuación de las palabras. El ajuste texto-música, como en la milonga campera, es silábico. El acompañamiento en estas estrofas, que el autor indica ejecutar en forma monótona, recurre a un *ostinato* de dos semicorcheas-corchea sobre cada tiempo, asimilable totalmente a las convenciones de la milonga. Dispone además el arpeggio, a la manera del acompañamiento guitarrístico que habitualmente acompaña el punteo (ej. 33).<sup>526</sup> Sólo pierde su isocronía hacia el final de la segunda

<sup>524</sup> Véase Gerardo Huseby, “Presencia del modo frigio en la melódica criolla”, *Revista Argentina de Musicología* 3-4, Buenos Aires, AAM, 2002-2003, pp. 97-114.

<sup>525</sup> Por autorización de Warner Chappell Music.

<sup>526</sup> Guastavino está siguiendo al primer estilo nacionalista, caracterizado por este tipo de referencias a la guitarra en obras pianísticas. Sobre el particular véase Melanie Plesch, “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”, *Revista Argentina de Musicología* 1, Córdoba (Argentina), AAM, 1996, pp. 57-68.

y de la cuarta cuartetas, cuando Guastavino desea remarcar el *climax* del trozo permitiéndole al canto protagonizar, en tempo más *rubato*, los pasajes que permiten al oyente “redondear” la audición, encontrando la simetría de las partes.

#### 4.3.2.- La versión de Mercedes Sosa

La revista *Primera Plana* recogió ideas muy claras de la cantante tucumana respecto del contenido del disco *Hermano*: “El folklore de hoy debe dirigirse al hombre y no al paisaje”, “hay que lograr la unión que la geografía obstaculiza [...], eso no se logrará sino hablándole al hombre: la miseria y el dolor son los mismos en todas partes...”, son tres frases que ella enfatiza en esa entrevista y que permiten al comentarista concluir que *Hermano* “desmiente, de una vez, que la tradición cantada sea una pieza de museo para exclusivo uso de investigadores y antropólogos”.<sup>527</sup>

Sin ocultar su admiración, Sergio Pujol afirma que es Mercedes Sosa quien sintetiza los aportes de la ola folklórica de los años 60 y quien con “su voz grave y despojada, se convirtió en el instrumento más virtuoso del *boom*”.<sup>528</sup> Ciertamente es que fue una de las figuras que resultó más seguida y aclamada por el público, pero resulta difícil afirmar sin pruebas fehacientes que su éxito haya sido más franco que el de Atahualpa Yupanqui o Eduardo Falú. De lo que sí no caben dudas es que ha sido la voz *femenina* más solicitada.

Los momentos culminantes en la carrera de Mercedes Sosa en que se da la aparición del disco *Hermano* tienen como encuadre, unos meses antes, la grabación del *Romance de la muerte de Juan Lavalle* (de Eduardo Falú y Ernesto Sábato) y la aparición del disco *Yo no canto por cantar* ya mencionado y, unos meses después, la primera gira europea con Ariel Ramírez, Jaime Torres y Los Fronterizos, de la cual

---

<sup>527</sup> *Primera Plana*, N° 214, 31-1-1967, p. 68.

<sup>528</sup> Pujol, op. cit., pp. 286-87.

surge la propuesta de Ariel Ramírez para ser la intérprete protagónica de su ciclo *Mujeres argentinas*.<sup>529</sup>

*Hermano* contiene doce canciones. La primera y la última pertenecen a Lima Quintana. Podría decirse de manera aproximativa que las que más han perdurado de este álbum en el gusto popular hasta la actualidad son la segunda y la sexta. Véase el contenido completo:

Pista	Título	Poeta	Compositor
1	Hermano. Canción	Hamlet Lima Quintana	Carlos Guastavino
2	Chacarera del 55. Chacarera	José y Rafael Nuñez	José y Rafael Nuñez
3	Para mañana. Zamba	José R. [Moncho] Miérez	José R. [Moncho] Miérez
4	Pescadores de mi río.	Chacho Müller	Chacho Müller
5	Coplera del viento. Canción	Armando Tejada Gómez	Oscar Matus
6	Quiero ser luz. Zamba	Daniel Reguera	Daniel Reguera
7	Zamba del chaguanaco	Antonio Nella Castro	Hilda Herrera
8	Tristeza. Tonada	José y Rafael Nuñez	José y Rafael Nuñez
9	La bagualera. Baguala	Ariel Petrocelli	Ariel Petrocelli
10	Palomita del valle. Vidalita	Ernesto Sábato	Eduardo Falú
11	Monte chaqueño. Canción.	Ángel [Kelo] Palacios	Ángel [Kelo] Palacios
12	Esto azul. Cueca.	Hamlet Lima Quintana	Hamlet Lima Quintana

Figura N° 15. Contenido del disco 'Hermano'. Mercedes Sosa. (Philips, 82122 PL. 1966)

La recorrida rápida por el listado de personas citadas arroja hasta donde se ha podido investigar la siguiente posible red de cooperaciones, de ninguna manera excluyente ni definitiva: Tejada Gómez, la intérprete y Matus son fundadores del Nuevo Cancionero. Lima Quintana se integra a ese movimiento al trasladarse los anteriores tres a Buenos Aires. Moncho Miérez estuvo ligado a la editorial Lagos y fue el guitarrista acompañante de Mercedes Sosa durante los primeros años en que ella se estableció en Buenos Aires y quien le enseñó la *Zamba para no morir*.<sup>530</sup> Eduardo Falú interpretó la música instrumental de Guastavino, adaptó y grabó algunas de sus canciones, compuso obras en colaboración con él, fue su alumno,

<sup>529</sup> Sitio oficial de Mercedes Sosa: [www.mercedessosa.com.ar](http://www.mercedessosa.com.ar). Fecha de último acceso: 24-1-2007.

<sup>530</sup> La *Zamba para no morir* fue editada por Lagos en la colección "Canción Estampa", con ilustración del pintor boliviano Raúl Lara.

asesor y amigo. Ariel Petrocelli, el autor de la popular *Cuando tenga la tierra*,<sup>531</sup> publicó toda su obra en la editorial Lagos. Kelo Palacios fue durante nueve años el guitarrista acompañante y arreglador de Mercedes Sosa. Hilda Herrera, pianista cordobesa, publicó también sus composiciones en la editorial Lagos.

El disco *Hermano* apareció a la venta en noviembre de 1966. En *Primera Plana* se lo publicitaba junto a otras novedades discográficas del folklore junto a las placas *Bienvenido Falú*, *La Rioja en la sangre de Chito Zeballos* y *El grito macho de Horacio Guarany*.<sup>532</sup>

El papel predominante de Mercedes Sosa en estos tiempos queda claramente expresado en la calificación de “máxima sacerdotisa del cancionero de provincias” con que *Primera Plana* describió su éxito en los días previos al Festival de Cosquín de 1967. El comentarista no pudo dejar de resaltar lo difícil de la elección de su repertorio. “Es difícil trabar amistad con ese grito duro y auténtico, con ese estilo que parece desmañado pero que proviene de una prolija maceración”.<sup>533</sup>

Acaso la voluntad de la cantante, y/o de sus empresarios o asesores, por querer desarrollar un estilo autorizado, válido, que sirviera “para decir cosas importantes”, haya tenido que ver con la elección de *Hermano* para dar nombre a su disco y con la ubicación de la canción en la pista inicial. No deja de ser probable que este “folklore” arduo, que intentaba apartarse del “puro documento” -como dice el comentarista de *Confirmado* en el artículo que se ha citado al comienzo de esta sección- recurriera a un creador con un historial en el ámbito académico como manera de convalidar su propio estilo.<sup>534</sup>

---

<sup>531</sup> Una de las canciones muy censuradas durante la dictadura militar, según Moncho Miérez. Respecto del tema de las *recomendaciones* realizadas durante el llamado Proceso de Reorganización Nacional, acerca de la circulación de este repertorio, Alicia Lagos nos dijo: “... en el ámbito musical... hubo listas... hubo listas de intérpretes, de autores incluso... de temas que no podían difundirse... y algunos de esos eran los publicados por nuestra editorial...”

<sup>532</sup> *Primera Plana*, N° 204, 22-11-1966, p. 87.

<sup>533</sup> *Primera Plana*, N° 214, 31-1-1967, p. 68.

<sup>534</sup> *Confirmado*, 23-6-1966, p. 57. Mercedes Sosa dice: “en el otro extremo [...] están los que piensan que no importa cómo se diga, con tal de decir cosas que duelan: todos los días recibo canciones de tipo decididamente panfletario, sin ningún valor artístico, que no tengo más remedio que tirar al canasto”.

En cuanto a la versión que grabó Mercedes Sosa, se encuentra acompañada totalmente con guitarra. La guitarra realiza una introducción de acordes arpegiados sobre ritmo de milonga que giran en torno a las funciones de tónica, dominante y dominantes secundarias arribando, hacia la entrada de la voz, al acorde de tónica y no hacia la cadencia rota que Guastavino escribió originalmente. Una melodía apenas esbozada, cómoda a las posiciones de esos arpegios en la guitarra, reemplaza a la original. La solista recita, en vez de cantar, los dos primeros versos, sobre acordes arpegiados en la guitarra. Canta a continuación, en forma casi libre, la repetición del segundo verso. Luego, en las cuartetos octosílabos, entona la melodía –acompañada por la guitarra– respetando la mayoría de las alturas y las acentuaciones, pero ajustando la rítmica a su manera de expresión. Al terminar las cuartetos, el guitarrista vuelve a intervenir con el mismo pasaje introductorio, cantando la solista, en la segunda vez, la melodía escrita.<sup>535</sup> La guitarra finalmente, agrega un postludio individual solístico, antes del cierre de los dos versos finales y adiciona todavía dos compases y un acorde luego que concluye el texto. La versión responde a todas las convenciones requeridas por el género.

#### 4.3.3.- Autocensura, miedo y migración hacia las salas de concierto

“Con la llegada de estos delincuentes, el género que más sufrió fue el folklore....”, nos dijo Iván Cosentino en una entrevista, sugiriendo una reducción en la circulación de esta música en años posteriores.<sup>536</sup> Sin duda, ello se enmarca en el contexto político-cultural de la última dictadura militar del siglo XX argentino, que sentó como base métodos de censura en variados tonos e intensidades, que hicieron de esos años una época no propicia para la difusión de la canción folklórica en general, como tampoco para la producción musical de Guastavino.<sup>537</sup>

---

<sup>535</sup> Aunque no aparece indicado, Miérez nos dijo que quien interpreta el acompañamiento guitarrístico en la canción *Hermano*, es él. (Entrevista citada).

<sup>536</sup> Entrevista citada.

<sup>537</sup> En un artículo aparecido en *Clarín*, (18-3-2006, *Revista “Ñ”*) Sergio Pujol destaca este hecho, haciendo un poco de historia personal. Afirma que: “si bien la

La información recogida en las entrevistas revela que hubo un retraimiento obligado en quienes producían, interpretaban, editaban, grababan, distribuían y vendían los productos artísticos del repertorio de raíz folklórica. La autocensura, debida al miedo, ocasionó lo que alguno de nuestros informantes calificó como un “desbande”, esto es, la desintegración de aquel mundo, de aquellas redes de cooperación que antes funcionaran de manera tan dinámica y eficaz. Lo que Hernán Invernizzi y Judith Gociol describen como una “falta de referencias, un desconcierto” que impide “hacer planes coherentes, dificulta las reacciones meditadas y sólo puede producir miedo y autocensura”, fue lo sucedido con el mundo de la Nueva Canción.<sup>538</sup>

Hubo quienes como Hamlet Lima Quintana, Armando Tejada Gómez, Norberto Ambrós, Horacio Guarany, Mercedes Sosa, luego de varias amenazas, debieron partir algún tiempo hacia el exilio fuera del país.<sup>539</sup> Hubo quienes optaron por retraerse trasladándose, en las sombras de una situación casi de clandestinidad, a alguna provincia argentina, como Ariel Petrocelli.<sup>540</sup> Hubo quienes soportaron

---

d i c t a d u r a   q u e   m ó   m á s   l i b r o s   q u e  
d i s c o s   y   p e r s i g u i ó   m á s   a   l a  
l i t e r a t u r a   q u e   a   l a   m ú s i c a ,   l a  
c e n s u r a   y   l a   i n t i m i d a c i ó n  
s i t i a r o n   a   q u e l l a   p r o d u c c i ó n  
m u s i c a l   q u e   e l   r é g i m e n  
c o n s i d e r a b a   " d i s o l v e n t e " .   E l  
f o l c l o r e ,   p o r   e j e m p l o .   [ E n  
B u e n o s   A i r e s ]   l o s   s e r v i c i o s  
r a s t r i l l a b a n   l a s   d i s q u e r í a s   d e l  
c e n t r o   y   l o s   b a r r i o s   e n   b u s c a  
d e   d i s c o s   d e   M e r c e d e s   S o s a ,   e l  
D ú o   S a l t e ñ o ,   V í c t o r   H e r e d i a ,  
H o r a c i o   G u a r a n y   y   L o s  
A n d a r i e g o s . ”

<sup>538</sup> Hernán Invernizzi y Judith Gociol, *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la dictadura militar*, Buenos Aires, Eudeba, 2003, p. 73. Véanse los fundamentos del General de Brigada José Antonio Vaquero expresados mediante nota, al Gral. de Brigada Eduardo Harguindegui: la solución “de fondo” está en combatir a la subversión en el ámbito cultural. (Invernizzi-Gociol, op. cit., p. 44)

<sup>539</sup> Lima Quintana, Tejada Gómez, Mercedes Sosa y Guarany estuvieron exiliados en España. Norberto Ambrós se radicó en EEUU.

<sup>540</sup> No se pudo ubicarlo, pero Cosentino cree recordar que se había “retirado” a una estancia en las sierras cordobesas. (Entrevista citada)

allanamientos y citaciones intimidatorias, como Iván Cosentino.<sup>541</sup> Hubo quienes tuvieron algún pariente cercano que desapareciera, como Carlos Alonso.<sup>542</sup> Hubo quienes vieron sus empresas decaer ante la imposibilidad de ofrecer al público el material “riesgoso”, como el caso del editor Rómulo Lagos.<sup>543</sup>

Guastavino optó por el silencio creativo. Un silencio explicable en una mentalidad como la suya, aunque se habla aquí de vinculación y no de pertenencia. Un silencio que, de no ser por algunas escasas producciones posteriores, de fines de los 80 y principios de los 90, lo apartó ya definitivamente de la composición.

Pero su silenciamiento local dio paso al progresivo esparcimiento de su música por el resto del mundo. Redescubierta por cantantes del ámbito culto, *Hermano* circuló desde principios de los 90 como canción de cámara, fiel en su totalidad a la partitura escrita por el autor y a la edición de Lagos y perdiendo la cualidad militante que le otorgara el inconfundible timbre vocal de Mercedes Sosa.<sup>544</sup> Grabada por el barítono argentino Marcos Fink acompañado al piano por Luis

---

<sup>541</sup> En la entrevista mantenida con Cosentino nos comentó que hacia fines de los setenta, su sello discográfico Qualiton-Fonema, sufrió un allanamiento por la edición de un disco llamado *Canciones para hacer pensar a los chicos*, que fue considerado inapropiado. La requisita, con claro carácter intimidatorio, fue realizada por la marina, durante las horas de la noche. Después, él debió asistir durante varias semanas, todos los días al Ministerio del Interior a dar explicaciones sobre su trabajo y sobre sus planes comerciales futuros: “Entonces... me hacían entrar allí [...] me tenían en un escritorio, dos horas, sin hablarme, sin atenderme, ni nada... después venía uno y me decía...” “Y qué hizo Ud...?” “Yo?, nada que ver...” contestaba. Y era siempre lo mismo, siempre lo mismo...” Comentó que no fue obligado a cerrar, pero que la presión fue muy grande: “..si nos evadíamos... nos buscaban por todos lados [...] No nos cerraron, ni nada. De hecho trabajábamos... Pero claro, todos los días, iba Iván... a ‘poner la carita’ [...] no tenía nada para decir. No pertenecía a ninguna organización, de ningún tipo. No la pasamos muy bien. Secuestraron todos los discos esos, de todas las casas de discos, los quemaron... sólo pudimos salvar creo que 20...” (Vico Ciliberti, el autor de disco infantil debió exiliarse en Italia).

<sup>542</sup> Carlos Alonso perdió a su hija, Paloma, durante la dictadura y debió exiliarse en España. Muy ligado a la gente de la editorial Lagos y a los artistas del *boom* del folklore, sus obras ilustraron algunas de las partituras de la Colección Estampa, como se verá. Véase también la tapa del libro ya citado de Invernizzi y Gociol, que precisamente contiene una obra pictórica suya.

<sup>543</sup> Alicia Lagos expresó: “Yo no tengo noticias de que mi papá haya tenido problemas personalmente [...] sé que fue una época de mucho cuidado, de un perfil muy bajo para trabajar [...] no se puso a disposición del público todo el material que se consideraba censurado... Se guardó. Armando Tejada Gómez, César Isella, Ariel Petrocelli, Horacio Guarany... esos eran nombres que había que ‘evitar’... de alguna manera...” (Entrevista citada).

<sup>544</sup> Agradezco esta observación que creo aguda y precisa, al Dr. Esteban Buch.



Ascot circula, junto a las *Flores argentinas*, dentro de las convenciones institucionalizadas del *lied*.<sup>545</sup>

Ya en la declinación del siglo, y también de su vida, el creador santafesino ingresó en un período que podríamos llamar de “contemplación”. Un período en el que, en las vísperas del tercer milenio, solía suspirar sonriendo, con una ternura casi infantil, por la sorpresa que le causaba la extensión que había alcanzado la difusión de su obra. En graciosa paráfrasis de la poética de Hamlet Lima Quintana aquí tratada, consciente de que se encontraba cerrando su ciclo vital y satisfecho por gozar de la tranquilidad del “deber cumplido”, solía afirmar: “he vuelto a la *Edad del asombro...*”

#### 4.4.- La mediación de Eduardo Falú

La ampliación de la circulación de la música de Carlos Guastavino durante los 60 sucedió, en parte, como consecuencia de las ejecuciones, transcripciones y arreglos que el guitarrista y compositor Eduardo Falú (1923) realizó con algunas de sus obras.

Manifestada la expresa intención del autor de llegar a una franja más amplia de público que la de la música académica, buscó varias maneras de lograrlo, una de las cuales fue la convalidación de las interpretaciones en guitarra solista y en canto y guitarra, del folklorista Eduardo Falú.

Se analiza ahora la documentación –críticas, opiniones e informaciones aparecidas en distintas publicaciones– que permite dar cuenta de la inserción y la recepción artística obtenida por Falú, se revisan sus versiones, la mutua recepción compositiva entre ambos y la producción que realizaron en conjunto.

Desde el comienzo del auge folklórico, Eduardo Falú apareció como una figura central. El artista salteño, que había debutado en Buenos Aires en 1945

---

<sup>545</sup> La grabación se realizó en Ginebra, como se ha dicho. Radicado desde mediados de la década del 90 en Eslovenia, Fink incluye a menudo en sus recitales obras de Guastavino.

estableciéndose aquí hacia 1954,<sup>546</sup> se sumaba así a numerosos músicos comprovincianos también trasladados entonces a la Capital Argentina,<sup>547</sup> constituyéndose –junto a Atahualpa Yupanqui–, en una de las primeras figuras descollantes.<sup>548</sup> Guastavino, en cambio, como se ha mostrado, hizo su entrada en esta escena de manera escalonada, progresiva, a partir de la conjunción de dos iniciativas: la suya, centrada en el interés creciente por acceder a un público más amplio y diverso y la del editor Rómulo Lagos, quien lo invitó a canalizar esa inquietud alentándolo a producir y publicar nuevas obras, para el ámbito popular.

Luego del episodio ya referido de la *Zamba de la candelaria*,<sup>549</sup> Guastavino escribiría *La Tempranera* y una numerosa serie de obras vocales. Sería inadecuado pretender realizar aquí una recensión de la dilatada labor compositiva e interpretativa de Eduardo Falú. Sobre él y su guitarra existen numerosos escritos, entre ellos el libro conjunto de Ernesto Sábato y León Benarós.<sup>550</sup> Su actividad es tema que además requiere una permanente actualización ya que continúa hasta hoy produciendo nuevas obras y versiones.<sup>551</sup>

Parece oportuno sin embargo, sugerir algunos aspectos en los que aparece un inevitable paralelismo entre ambos artistas: circunstancias biográficas similares o tendencias parecidas de personalidad, previas a los años 60, que pudieron confluir en su posterior encuentro. La coincidencia más notoria: ambos músicos tuvieron

---

<sup>546</sup> Exactamente fue en mayo de 1945, junto al poeta César Perdiguero-salteño también-, por LR1 Radio El Mundo.

<sup>547</sup> Falú se sumó a lo que Portorrico llama la “irrupción salteña”, esto es la entrada de una legión de cantores y conjuntos (entre ellos Los Chalchaleros y Los Fronterizos) que desde aquella provincia del noroeste argentino, traen a Buenos Aires sus formas regionales y típicas de expresión poética y musical (Portorrico, op. cit., p. 15).

<sup>548</sup> Para Gravano, no caben dudas que Yupanqui y Falú, entre 1960-62, siguieron siendo las figuras solistas descollantes, seguidos por muchos otros intérpretes que iban surgiendo con personalidad propia, pero aún sin “... el ‘cartel’ de estos colosos ...”(op. cit., p. 126)

<sup>549</sup> Canción fundacional dentro del repertorio, esto se observa por una entrevista publicada en *Folklore* (Nº 9, 18/18, 1965) en la misma sección *Historiando cantos*, en que apareciera el comentario sobre *La Tempranera*. Se le pregunta a Falú acerca de la historia de la zamba y se acompaña una reproducción de la tapa de la partitura editada por Lagos, con ilustración de Carlos Alonso, dentro de la Colección Estampa.

<sup>550</sup> Ernesto Sábato y León Benarós, *Eduardo Falú*, Madrid, Ediciones Los juglares, 1974.

<sup>551</sup> Su última entrega: un segundo disco con la *Camerata Bariloche* reeditando la *Suite Argentina* y dando a conocer una nueva, titulada *Suite norteña*. (cfr. *La Nación*, 14-5-2002. Nota de Pablo Kohan).

una permeabilidad especial hacia la poesía y se conmovieron siempre tanto ante los poemas de contenido social o histórico, como ante los de temática naturalista, sencilla, cotidiana. Ocioso es decirlo: sendos catálogos exhiben al género de la canción si no como una suerte de columna vertebral, al menos como un *corpus* mayoritario.

Otro punto en el cual concurren ambos autores es en la rápida circulación de sus obras por países asiáticos. Guastavino visitó en 1956 la Unión Soviética y China brindando conciertos con sus obras de piano solista y sus canciones de cámara en el teatro Bolshoi de Moscú, Leningrado, Shanghai, Can-tón y Pekín.<sup>552</sup> Falú realizó por su parte una exitosa gira de dieciocho conciertos por la Unión Soviética en 1958, y en 1963 su primer gira por Japón,<sup>553</sup> a la cual siguieron otras que redondearon en cinco años, más de doscientos recitales en este país. La visita a estos lugares, en estos años, podría estar sugiriendo en ambos artistas, una probable identificación con el pensamiento de izquierda. Sin embargo, esta sugerencia como se ha dicho, no tiene resfuerzo documental puesto que ni Guastavino ni Falú manifestaron una pertenencia oficial, partidaria, que evidenciara una participación activa en política.<sup>554</sup>

Posible analogía es además la condición provinciana de los músicos. Provenientes del interior del país, acceden ambos a la vida de la “gran ciudad”, acompañando la migración interna que se produce hacia Buenos Aires desde fines de la década del 30. Como muchos ciudadanos, acuden en busca de progreso, de un

---

<sup>552</sup> Programas en AF. En ellos, Guastavino escribió breves esquelas a su familia. Una de ellas dice: “Queridos todos! El concierto de anoche fue muy exitoso. El teatro estaba lleno, con gente parada en los pasillos. Había más de cien personas de los cuerpos diplomáticos. A lo largo de la boca del escenario había un cartel en chino y español que decía: Concierto del compositor argentino Carlos Guastavino. La gente me felicitó muchísimo y se imprimirá *Se equivocó la paloma*,... en chino” ¡Cómo he pensado en todos! Muchos besos de Carlos (7-7-1956). Otra dice: “Este programa [...] corresponde a mi concierto de anoche en el Conservatorio de Pekín. Fue la locura. No sé si he de resistir tanto!” (30-5-1956).

<sup>553</sup> En esa primera gira por Japón, Falú ya difundió obras de Guastavino, especialmente su versión de *Se equivocó la paloma*... con texto de Rafael Alberti.

<sup>554</sup> Pertenencia al partido comunista que sí era manifiesta como se dijo en Hamlet Lima Quintana, así como también en Atahualpa Yupanqui (a pesar de su conocida deserción) y en Juan Carlos Castagnino.

horizonte nuevo que imprima mayor dinamismo a sus vidas, pero vivencian simultáneamente el desarraigo, que emerge en su arte en forma de nostalgia y de permanente recuerdo por los paisajes, las gentes y hasta los climas de su tierra natal.

Pero sin dudas, el elemento más notorio para esta proposición de paralelismos, es el límite borroso, la frontera difusa que conduce a ambos a experimentar la tensión entre los géneros culto y popular, división que asumía generalizada vigencia hasta avanzada la segunda mitad del siglo XX en Argentina, y que cada uno resolverá según su criterio, a medida que los alcanza la madurez. Guastavino se debate entre lo que conserva de aquel primer acercamiento suyo al piano y a la música ocurrido en forma intuitiva, espontánea, casi autodidacta en Santa Fe, y las enseñanzas académicas, formales, adquiridas después en Buenos Aires, en su corto e intenso período de aprendizaje con Athos Palma y en sus encuentros con Manuel de Falla. Falú, con su formación humanística propia de las familias cultas de Salta, no puede sin embargo negar su conexión directa con el ámbito folklórico que absorbió desde niño, pero que se suma al mismo tiempo a su interés por la guitarra española y al conocimiento del repertorio *culto* del instrumento, incluyendo desde Sor hasta Aguado, desde Tárrega hasta Domingo Prat.<sup>555</sup>

Si bien en las publicaciones locales de los 60, relacionadas con la música de raíz folklórica, se observa una clara diferenciación entre los terrenos culto y popular, en Europa esto parece haber sido captado por algún crítico de manera diferente. Aunque sin términos actuales como *desterritorialización* o *cruces genéricos*, en Madrid, ya en 1969, algún escrito referido a Falú defiende la inexistencia de una pureza total en los géneros artísticos con irónicas analogías, criticando a los "adoradores de lo inamovible" y admitiendo que la música "es un producto humano razonablemente misterioso en sus gérmenes y en sus frutos".<sup>556</sup> Apelando a un curioso barroquismo literario para mencionar lo que considera "osadías" de Eduardo Falú, se sacan luego claras conclusiones:

---

<sup>555</sup> Ernesto Sábato y León Benarós, op. cit.

<sup>556</sup> Félix Grande, "Variaciones sobre un gran tema: Eduardo Falú", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 233, Madrid, mayo 1969, p. 335.

“Venciendo un griterío de puristas contendientes [...] [Falú] hace ademán de tomar la guitarra y se convierte en la sordina del silencio... [...] sus osadías: 1º, mezclar una milonga pampeana con un estudio de Tárrega, 2º: armonizar cultamente una melodía popular, 3º: cantar toda clase de ritmos populares argentinos, peruanos, bolivianos [...] con su voz de barítono grave [que refleja una suerte de] “ternura de luto”..., 4º: no interrumpir la complicada ejecución mientras canta [...] 5º osadía: mezclar en una misma noche, piezas folklóricas y cultas para guitarra sola”... Resumen: “... maestría [...] “¡una invasión de humanismo...!”<sup>557</sup>

En Argentina, el tema de la separación entre los terrenos culto y popular comenzó a inquietar la reflexión de algunos músicos académicos años más tarde. Ejemplifica esto, las entrevistas publicadas por el crítico y compositor Pompeyo Camps a la guitarrista Irma Constanzo en 1978,<sup>558</sup> en las que puede advertirse esa tensión al querer “clasificar”, “evaluar” o situar con precisión el arte de Falú. Reproducimos aquí fragmentos de ese diálogo, tomados del capítulo titulado “Ni clásicos ni populares: guitarristas”:

IC: “... por lo general, el guitarrista clásico tiende a subestimar al guitarrista popular. Por su parte, el guitarrista popular suele padecer cierto complejo de inferioridad frente al guitarrista clásico, porque casi siempre su talento no está acompañado por la parte formal, teórica, y de conocimientos adquiribles. ...”<sup>559</sup>

“... Dentro del folklore argentino, [Eduardo Falú] es sin duda el que toca mejor la guitarra, tanto desde el punto de vista técnico como del musical. Es un verdadero y profundo folklorista. Sin embargo hay que aclarar un malentendido. Alguna vez me han preguntado “¿quién le gusta más, Segovia o Falú?” porque erróneamente se dice el “concertista” de guitarra Eduardo Falú... cuando el término “guitarrista” es el único apropiado para todos los que tocamos la guitarra, pero eso de “concierto” y “concertista”, involucra una clasificación especial...”

PC: ...que no determina una discriminación cualitativa, una gradación de calidades, sino simplemente una especificación de géneros...

---

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>558</sup> Pompeyo Camps, *Reportaje a la guitarra, con Irma Constanzo*, Buenos Aires, El Ateneo, 1978, p. 103.

<sup>559</sup> *Ibid.*

IC: Por supuesto. Falú es un folklorista culto, de buena formación. No es un intuitivo absoluto. Lo considero un artista muy importante.”<sup>560</sup>

Si bien el trato entre Guastavino y Falú se acrecienta promediando los años 60, luego del episodio mencionado con la *Zamba de la candelaria*, su conocimiento mutuo debió ocurrir hacia fines de la década del 50 o en el mismo año 1960. Desconocemos las circunstancias exactas, pero suponemos que debió ser por intermedio de la editorial Ricordi, para la cual Guastavino realizó desde 1959 una serie de arreglos corales con texto anónimo, basados en melodías populares tomadas a Falú.<sup>561</sup> Luego, ocurriría el mencionado encuentro en el ciclo televisivo organizado por YPF y posteriormente, sea por el otro editor o por su amigo común León Benarós, Falú y Guastavino terminaron encontrándose. Entablaron así una relación que al ser referida por ambos demuestra la humildad y la autocrítica presentes en estas dos fuertes personalidades. Falú insiste en su condición de alumno, especialmente en cuestiones de armonía. Afirma que tomó clases con Guastavino, recibiendo, aunque fuera en forma cordial y amistosa, sus consejos metodológicos en diversos temas musicales.<sup>562</sup> Guastavino, por su parte, aludía en cambio a una relación de amistad, describiendo encuentros cordiales y agradables, donde discutían sus ideas y gracias a los cuales él fue quien adquirió conocimientos concretos acerca de ciertas cualidades de algunas músicas típicas de la tradición argentina.

#### 4.4.1.- Producción conjunta, recepción compositiva y (di) fusión

Es sencillo rastrear algunos de los frutos de este intercambio en un par de colaboraciones: obras originales de Falú, transcritas para coro mixto *a cappella* por

---

<sup>560</sup> Camps, op. cit., p. 107.

<sup>561</sup> Puede verse la lista en Apéndice 2.

<sup>562</sup> También lo afirma en numerosas entrevistas publicadas y así aparece en la voz correspondiente del *DMEH*, escrita por Ricardo Salton (Madrid, SGAE, vol. 4, 1999, p. 922). Nos lo ratificó en una entrevista personal, el 8-7-2002.

Guastavino. Este es el caso de dos canciones: una zamba anónima, *La cuartelera*, de origen popular, que Falú había adaptado agregándole una introducción y una segunda parte y cantaba acompañándose con la guitarra; otra, zamba también, titulada *Tiempo de jacarandá*. Publicadas dentro de un ciclo de mayor extensión,<sup>563</sup> *La cuartelera* se difundió inmediatamente por todo el país, entonada por numerosas agrupaciones corales polifónicas, tanto vocacionales como profesionales, como parte del auge folklórico.

Un par de conciertos que citaremos –entre tantos en los que se la entonó– fueron los realizados en 1963 en forma conjunta, por los coros de las localidades de Junín y Rojas, provincia de Buenos Aires, asistiendo en ambas oportunidades el propio autor para dirigirlos. *La cuartelera*, entre otras canciones de Guastavino, se escuchó interpretada por unas ciento veinte voces que componían la suma de ambos coros siendo esta ocasión comentada por la prensa local con total fervor. La destacamos aquí por ser muy escasas las ocasiones en que el compositor santafesino actuara como director de su propia producción y porque la recepción de los comentaristas muestra la mentalidad de los pueblos del interior, que vivenciaban una suerte de *jerarquización* ante su visita, muy probablemente producto de la imagen de respeto infundida por *Folklore*:

“Subió al estrado [...] tributándole la concurrencia una cerrada ovación. A su frente habíase ubicado la masa coral que superaba el centenar de personas [...] Una de las notas más altas de la velada se había producido y brevísimo pareció el tiempo y la actuación. Varios minutos debió agradecer Guastavino las expresiones del público [...] Un ambiente cálido, emotivo, de espiritual confraternidad presidía la sala y le daba contornos de auténtico acontecimiento.”<sup>564</sup>

“...La venida a nuestra ciudad del conocido y prestigioso maestro Carlos Guastavino, enalteciendo con ello a nuestra ciudad y a su cultura, y sirviendo de singular distinción a quienes, como nuestro coro y el de Rojas, hacen obra de cultura y de bien social en sus respectivas ciudades, había despertado intensa expectativa, no solamente por la presencia de

<sup>563</sup> *Canciones populares argentinas*, veinticuatro canciones, la gran mayoría de texto y melodía popular y anónima. Unas pocas son originales de Guastavino, perteneciéndole en todos los casos la armonización. Publicadas por RIA, a partir de 1960.

<sup>564</sup> *La voz de Rojas*, 23-7-1963

tan eminente músico, sino, también, por la inminencia de oír actuar en conjunto a los dos coros [...] Las interpretaciones [...] confirmaron la brillante y trascendente realización del acto”.<sup>565</sup>

Otras mutuas influencias entre Falú y Guastavino (explicables en términos teóricos como “recepción compositor-compositor” según ya se desarrolló en el capítulo 2), se extienden al plano del lenguaje musical, evidenciándose en algunos giros melódicos o en ciertas maneras de estructurar las frases, que aunque son inherentes además al medio folklórico, se detectan en obras originales e individuales de cada uno. Dos ejemplos: uno, ya señalado por la musicóloga Melanie Plesch, es el del primer tema del movimiento inicial de la *Sonata N° 2* para guitarra, donde Guastavino recurre a un trozo melódico-armónico con típico aire de zamba, en el que sus patrones de acompañamiento se disponen por separado, (acompañamiento en los compases impares y melodía en los pares). Esta característica, propia de la externación de los guitarristas criollos, habría sido absorbida por Guastavino a partir del conocimiento del estilo de Falú y puede observarse comparando su similitud con la introducción de la *Zamba de la Candelaria*.<sup>566</sup> Otro ejemplo, el caso inverso -aunque siempre el denominador común es la misma danza, la zamba- es tangible en el cuarto número de la *Suite Argentina* de Falú para guitarra, corno, clavecín y cuerdas, que podría estar evidenciando alguna influencia de los gestos melódicos de la obra para canto y piano *Anhelo* de Guastavino, sobre poema de Domingo Zerpa, como puede verse (ej. 34). También podría atribuirse a una posible influencia guastaviniana, siendo la *Suite Argentina* una obra de fines de los 60, el hábil desarrollo de imitaciones contrapuntísticas que Falú logra en el primer número, *Carnavalito*.

---

<sup>565</sup> *La Verdad*, 27-8-1963. Junín.

<sup>566</sup> Plesch, “La obra...”, p. 8. Lo deduce a partir de sugerencias que le realizara el guitarrista Miguel Ángel Girolet.



Anhelo: C. Guastavino

Zamba, Suite Argentina (guitarra): E. Falú *Frase en tonalidad menor*

Zamba, Suite Argentina (guitarra): E. Falú *Miama frase en tonalidad mayor*

Ejemplo N° 34. Gestos melódicos. *Anhelo* (Guastavino-Zerpa): línea vocal. C- 7-10.  
*Zamba*, cuarto número de la 'Suite Argentina' (E. Falú): en modo menor y en modo mayor

Entablada esa relación cordial, no resulta extraño entonces que Guastavino aceptara de buen grado las contribuciones de Eduardo Falú como intérprete de su música. Sus versiones incluyen variadas formas de ejecución abarcando desde la lectura y ejecución textual de una partitura, hasta la adaptación y el arreglo, ya sea centrado en la guitarra o bien empleando su voz y la guitarra como acompañamiento.

En la interpretación de *Jeromita Linares*, primera obra extensa que surgió del contacto entre Guastavino y Roberto Lara,<sup>567</sup> es donde Falú se muestra más respetuoso del original. Grabada junto a la *Camerata Bariloche* en 1973,<sup>568</sup> circuló enseguida en el mercado discográfico internacional aunque sus primeras versiones se remontan a 1971,<sup>569</sup> cuando el guitarrista decidió completar para sus presentaciones con la *Camerata*, un programa de concierto en dos partes, incluyendo

<sup>567</sup> La obra habría sido encargada por el propio Roberto Lara para un concierto a realizarse con el *Cuarteto Arcangelo Corelli* (S. Gambón, P. Bondorevsky, M. Lalli y J. Llacuna) en el Teatro Gral. San Martín de Buenos Aires. Completada hacia julio de 1965 y editada por Ricordi en 1966, Lara la grabó en 1967 con el mencionado grupo de músicos (Qualiton. QI-4002).

<sup>568</sup> Auspiciados inicialmente por la compañía de electricidad SEGBA, que encargó a Falú la composición de la *Suite Argentina*, el proyecto de grabación de ambas obras se concretó en Buenos Aires producido por Phonogram SAIC (0000369). Luego los derechos fueron cedidos al sello Philips, lo que expandió la circulación del disco por toda Europa (6.347.078).

<sup>569</sup> En ese año la interpretan en Rosario (5-10-1971) y en Buenos Aires (15-10-1971), en la Casa de la provincia de Río Negro (Oleg Kotzarew, *Camerata Bariloche*, Buenos Aires, Caligraf SRL, 1998, p. 131). También la tocan en el teatro Coliseo de Lomas de Zamora, en ese mes (*La Opinión*, 31-10-1971). Programas en AF.

esa obra y su *Suite argentina*. Ejecutada con el cuarteto solista, que integraban Elías Khayat y Orlando Zanutto en violines, Tomás Tichauer en viola y Oleg Kotzarew en violonchelo, la versión de Falú resulta fiel al original en cuanto al carácter y forma de ejecución requeridos. La obra, si bien no reúne las dificultades técnicas de una pieza solística, necesita de un buen ensamble y de la mayor justeza rítmica entre los instrumentos. Salvo mínimas licencias como agregar algún adorno (mordente en los compases 102-319-321 y apoyatura breve superior en el compás 375) o arpeggiar algún acorde no indicado, Falú captó y logró transmitir lo fundamental: su expresividad y su clima intimista. Estos elementos, manifestados en las líneas melódicas de amplio arco de Guastavino, están muy bien sugeridos por la digitación de Roberto Lara, que elige para esos pasajes posiciones altas en las cuerdas graves, donde es posible proporcionar un sonido *vibrato*, aterciopelado, para lo cual el guitarrista salteño posee sobrada probidad.

Parte de la crítica periodística recibió como experiencia válida la novedad de reunir a estos artistas. En *La Opinión* se consideró a *Jeromita...* como un “...trabajo bien construido, dentro del enfoque romántico del folklore...” y se reconoció que en su momento “no abundaban los casos de artistas del género popular que estuvieran en condiciones de amalgamarse a un conjunto de música clásica” [como La Camerata], comentando que el guitarrista era un “...músico bien pertrechado, que domina el oficio y conoce su instrumento también desde un nivel erudito”.<sup>570</sup>

Las versiones de Falú de algunas canciones, más otras obras que él ejecutó en guitarra sola, fueron difundidas en diferentes discos, y algunas de ellas, reunidas en uno titulado “Homenaje a Guastavino”, grabado en 1974. Falú participó además en el Concierto-homenaje realizado en Washington por la Organización de los Estados Americanos (OEA) en 1987.<sup>571</sup> Todo ello, sumó las siguientes versiones.

---

<sup>570</sup> Pompeyo Camps. “Falú y la Camerata Bariloche unidos en una válida experiencia”, *La Opinión*, 31-10-1971.

<sup>571</sup> En este homenaje, que he citado en el capítulo 1 al referirme a mi trato personal con el compositor, participaron el pianista Horacio Kufert, el coro *The Washington Singers*, la cantante Mónica Philibert acompañada al piano por Michael Cordovana y Eduardo Falú. El acto fue coordinado por el CIDEM (Consejo Interamericano de la Música), dirigido entonces por Efraín

En guitarra sola, *Santa Fe antiguo*, *Santa Fe para llorar*, *Trébol* (las tres tomadas del ciclo *Cantilenas Argentinas*,<sup>572</sup> original para piano), *Bailecito*,<sup>573</sup> *Canto popular N° 4* (también originales para piano) y *Pueblito, mi pueblo* (original para canto a 2 voces y piano). Cantando y acompañándose con la guitarra ejecutó la zamba *La tempranera*, la canción sobre texto de Rafael Alberti *Se equivocó la paloma...*, la milonga bonaerense *El Sampedrino*, sobre poema de Benarós, *Romance de la Delfina*, con texto de Guiche Eizenberg, la cueca *Mi viña de Chapanay* y la canción, original para coro mixto y piano, *Chañarcito, chañarcito*.<sup>574</sup>

En cuanto a las versiones en las que Falú canta, resulta remarcable su timbre vocal oscuro, en registro de barítono-bajo y la forma de externación, típica de los cantantes de raíz folklórica, con acento provinciano en la pronunciación y con un fuerte énfasis en el texto, que por momentos resulta casi declamado. Sus versiones de *La tempranera*, *Romance de la Delfina*, *El Sampedrino*, *Se equivocó la paloma...* y *Chañarcito, chañarcito* son inconfundibles y fueron percibidas por el público argentino e internacional, desde la época del *boom* del folklore, como música “popular”. En algunos casos como el de la zamba *Chañarcito*, el intérprete realiza un característico *rubato* con la finalidad de otorgar realce al texto, dando prioridad al mensaje literario por encima de la exigencia rítmica. En otros, *Romance de la Delfina* por ejemplo, el acompañamiento es más que nada una sucesión de arpeggios con los bajos muy marcados en tiempo ternario, que se ejecutan al calor de la improvisación.

No obstante, lo que destaca a las versiones de Falú de la generalidad del repertorio de raíz folklórica, es el elaborado acompañamiento que realiza en simultaneidad con el canto -sin otros músicos que lo acompañen como era lo

---

Paesky. Los dos discos editados reproducen la totalidad del concierto (International Musical Editions. STEREO OAS-033).

<sup>572</sup> Las transcripciones del autor fueron de las *Cantilenas N° 1: Santa Fe para llorar*, *N° 8: Santa Fe Antiguo*, *N° 9: Trébol* y *N° 10: La casa*. La primera fue revisada por María Luisa Anido, mientras que los N° 8, 9 y 10 fueron revisados por Roberto Lara. Editadas todas por Ricordi entre 1953-1960.

<sup>573</sup> Revisado por Lara, fue editado por Ricordi en 1967. Está en *Los grandes éxitos de Eduardo Falú*. (Pl Philips 82.152) y en el disco de la OEA. Se retoma en capítulo 5.

<sup>574</sup> Es el N° 6 de las *Indianas 1*, terminadas en diciembre de 1967 y publicadas por Ricordi en 1968.

habitual- y la ductilidad que demuestra con su guitarra, asumiendo una condición “doblemente” solística.<sup>575</sup>

Al publicar las versiones originales con piano, Guastavino, captando las convenciones de las partituras de música popular, se limitó a escribir el esqueleto armónico durante el canto, elaborando la escritura sólo en los fragmentos iniciales. Dejó pues tácitamente un cierto margen de libertad a cargo del intérprete.



Ejemplo N° 35. 'La tempranera'.<sup>576</sup> (Benarós-Guastavino) Introducción instrumental que realiza Eduardo Falú. Transcripción de la autora

En *La tempranera*, la opción de Falú como se ha dicho se inclina hacia un respeto casi textual del fragmento introductorio (ej. 35) haciendo oír el rasguído criollo en los compases 10 y 12. Durante el transcurso de las secciones cantadas resulta atrayente la manera en que se conjuga su voz con la entramada combinación de arpegios y melodías en contracanto (ej. 36), que inventa sobre todo utilizando las cuerdas graves de la guitarra. Sus arreglos están lejos de ser sencillos. Los rasguídos aparecen casi siempre en el momento de cambiar de la primera a la segunda estrofa y al pasar al estribillo, mientras que para los momentos de enlazar la repetición de los versos tercero y cuarto, Falú prefiere una melodía secundaria en terceras paralelas (ej. 37) o un complicado compás de nexo utilizando semicorcheas que dibujan un arpeggio ascendente y una escala descendente (ej. 38).

<sup>575</sup> Esto es notable en *Mi viña de Chapanay*, que tiene un tiempo muy vivaz sobre la rítmica de cueca (LP *Simplemente Falú*, Epic 20.327, 1982)

<sup>576</sup> Por autorización de Warner Chappell Music.



Ejemplo N° 36. 'La tempranera'. Melodía que realiza la guitarra durante la entonación del estribillo. Transcripción de la autora



Ejemplo N° 37. 'La tempranera'. Pasaje en terceras paralelas que realiza la guitarra durante la repetición de tercero y cuarto verso de la primera estrofa. Transcripción de la autora



Ejemplo N° 38. 'La tempranera'. Pasaje que realiza la guitarra durante la repetición del tercero y cuarto verso de la segunda estrofa. Transcripción de la autora

Con respecto de las piezas en guitarra sola, las versiones de Falú están más cercanas de las versiones originales. Transportadas en función de encontrar tonalidades accesibles en la guitarra, respetan sin embargo casi todo lo pensado por Guastavino. Así, en el *Bailecito* –de por sí una obra que suena cercana a una estilización folklórica- encontramos característicos pasajes en terceras y en sextas paralelas –propios del lenguaje de la guitarra criolla también– más las claras melodías en contracanto en los bajos. El clima *folklórico* no es difícil de recrear, apenas está subrayado por el énfasis en algunos acordes que atacan en los tiempos fuertes arpegiados –en vez del sonido *plaqué* del piano– o por algunos pasajes en terceras paralelas, que Falú ejecuta espontáneamente en arpeggio en vez de simultáneos.

Las mismas generalidades sirven para calificar la versión suya de *Pueblito, mi pueblo*, donde la rítmica del *estilo* es adornada con frecuentes *glissandi* y acordes arpegiados que trasladados a la guitarra –sin el canto a dos voces original–

producen una recreación del ambiente campesino nostálgico bien representativo de la inspiración y la nostalgia guastavinianas, como se analizará en el capítulo siguiente.

Como se ha podido apreciar, la figura de Eduardo Falú constituyó un elemento clave en las infinitas *mediaciones* producidas entre el compositor santafesino y su público. Una nueva *comunidad interpretativa* (integrada por editores, empresarios, críticos, conductores, periodistas, escritores) favoreció su acercamiento a un tipo de público hasta entonces poco asiduo a la audición de su música. Ese público, conformado mayormente por integrantes de la clase media urbana encontró en la música de Guastavino interpretada por Falú, un modelo de música que vino a coincidir exactamente con la reformulación que se estaba produciendo en su *horizonte de expectativas*. Asimismo, el sello propio que el guitarrista imprimió a las interpretaciones aquí comentadas, su formación simultáneamente académica y criolla, la diversidad de ámbitos en los que actuó con total fluidez (circulando tanto en festivales y medios masivos como en salas de concierto), implicaron una instancia que superó la mera *difusión* del repertorio transformándose en una efectiva *fusión*, en la que la frontera entre autor-intérprete llegó a diluirse casi completamente.

Factores como el deseo expreso del compositor por extender y ampliar los márgenes sociales y etarios de su público, su flexibilidad para considerar válidas diferentes versiones de una misma obra al producir él mismo una extensa lista de transcripciones y la economía de recursos pianísticos al editar las canciones destinadas al ámbito popular dejando un margen de creación a cargo del intérprete, acusan su voluntad de priorizar el sentido público de las composiciones, apelando a un tipo de *oyente implícito* cuyo perfil socio-cultural coincide con el del *boom del folklore*.<sup>577</sup>

---

<sup>577</sup> Un hecho que escapa a los límites de esta tesis, consistiría en estudiar la vigencia actual de todo el repertorio aquí estudiado y el resurgimiento de la música de raíz folklórica que está teniendo lugar como contrapartida, creemos, al fenómeno de la globalización. Recientemente el sello independiente PRETAL, bajo la producción ejecutiva de Hilde Fischer, ha reeditado en un CD, toda la música de Guastavino que interpretó Eduardo Falú (PRCD 112, Pretal, 2003). En

#### 4.5.- La colección “Canción Estampa”

Se estudian aquí las conexiones artísticas entre música, plástica y literatura, en torno a algunas *Canciones populares* de Guastavino publicadas como parte de la colección “Canción Estampa” de la editorial Lagos. Se trata de partituras de obras vocales, basadas en diferentes poetas populares argentinos, que estuvieron ilustradas en sus ediciones por obras pictóricas de artistas argentinos. Se asociaban en esta colección tres diferentes disciplinas artísticas enfocadas dentro de la tendencia del nacionalismo cultural, que reunieron a Guastavino con Atahualpa Yupanqui, León Benarós, Ricardo Supisiche, Hamlet Lima Quintana, Raúl Schurjin, Juan Carlos Castagnino, Primaldo Mónaco y otros artistas.

La “Canción Estampa” fue una colección muy numerosa de partituras ilustradas que llegó a presentarse en las salas de exposición de la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, en mayo de 1973. En el catálogo que acompañó a la muestra, Lagos y Barbará explicaban con referencia al auge de la canción folklórica argentina que:

“El público en impresionante número es el principal protagonista. Este hecho [...] da al folklore en Argentina una categoría de arte de masas, donde la música y la poesía encuentran un cauce propicio para su desarrollo. Es ante el sentimiento cierto de este hecho donde nace nuestra inquietud de incorporar el lenguaje plástico a la portada de las obras que salen de nuestros talleres. Ellas van destinadas por su costo y obviamente por su contenido, al hombre de la calle y de todas las latitudes del país”.<sup>578</sup>

---

noviembre de 2006, el último concierto realizado en el Teatro Colón hasta su re-apertura que tendrá lugar en el 2008, estuvo a cargo de Mercedes Sosa quien, entre otras interpretó la zamba *La tempranera*, con el acompañamiento de la Orquesta Estable del teatro dirigida por Pedro Ignacio Calderón (*La Nación*, 3-11-2006; *Clarín*, 2-11-2006).

<sup>578</sup> Rómulo Lagos y Juan José Barbará, “La Canción Estampa, origen y sentido de una experiencia de arte popular”, prólogo de *Canción Estampa*, Buenos Aires, Lagos, 1973, p. 5.

El sentido de la colección era el de ser “un vehículo de comunicación de los artistas plásticos con grandes sectores de público a los que el resplandor de sus obras mayores no llega”.<sup>579</sup> A los artistas arriba mencionados que se reunieron con Guastavino, se sumaban Carlos Alonso, Martiniano Arce, Antonio Berni, Luis Barragán, Norah Borges, Rodolfo Campodónico, Raúl Soldi y Luis Seoane, entre otros, cuyas obras plásticas ilustraron otras canciones de la colección.<sup>580</sup>

Doce de las *Canciones populares* de Guastavino fueron agrupadas en un álbum, en 1968. Pero ello no implica que conformen un ciclo con algún tipo de unidad temática, sino que la reunión de todas se debe a su común inspiración en elementos del folklore argentino. En realidad, cada una tuvo, por separado, su propia difusión y varias de ellas fueron publicadas sueltas, antes de integrar el álbum. Existen asimismo otras canciones de Guastavino, también sueltas, que figuran como “Canciones Populares” pero que no integraron este álbum de 1968.<sup>581</sup> También otras, infantiles o de otro tipo, que sin llevar el subtítulo de “populares” pertenecen sí a la Colección Estampa. Sería evidente por tanto, que en el álbum de doce, se habrían querido agrupar las que para esa época habían ya tenido mayor acogida de ventas o las que a juicio del compositor resultaron más logradas.

En la siguiente tabla se presenta un listado con títulos, fecha de composición y poeta musicalizado de ese álbum de 1968, que ilustró Juan Carlos Castagnino:

Nº	Título	Año	Texto
1	Bonita rama de sauce	1964	Arturo Vázquez
2	El sampedrino	1963	León Benarós
3	Los desencuentros	1964	Isaac (Guiche) Aizenberg
4	Quisiera ser por un rato	1964	León Benarós
5	Vidala del secadal	1965	León Benarós

<sup>579</sup> *Ibid.*

<sup>580</sup> *Ibid.*

<sup>581</sup> Es el caso de *Noches de Santa Fe* (poema de Guiche Aizenberg, portada de Ricardo Supisiche) o *Romance de la Delfina* (mismo poeta y portada del pintor Fernando Espino), ambas publicadas en 1964, que figuran en su tapa como “canciones populares”, pero que no integran el álbum.



6	Pampamapa	1965	Hamlet Lima Quintana
7	Abismo de sed	1964	Alma García
8	Pampa sola	1964	Isaac (Guiche) Aizenberg
9	El forastero	1963	Atahualpa Yupanqui
10	La siempreviva	1965	Arturo Vázquez
11	Hermano	1963	Hamlet Lima Quintana
12	Mi viña de Chanapay	1968	León Benarós

Figura N° 16. Contenido del álbum 'Doce Canciones Populares' (Lagos, 1968)

Aunque la difusión de estas canciones fue disímil, dependiendo de los intérpretes que la tomaran y los medios a través de los cuales se difundieran, algunas de ellas circulan desde los años 90 como canciones “de cámara”. Guastavino en casi todos los casos, resume el acompañamiento pianístico a un estilo sintético tal como suele realizarse en las partituras editadas de música popular, que sobreentienden la realización de diversos arreglos en los acompañamientos. Asimismo, el compositor continuó con su costumbre de realizar transcripciones que permitieran una mayor difusión de su producción: cambió el orgánico en algunos de estos casos, sea antes o después de esta edición con piano, como se verá en el capítulo siguiente.

#### 4.5.1.- Guastavino y la “Canción Estampa”

Se presentan en esta sección algunas canciones que integraron la colección Estampa, intentando profundizar en la manera en que se conjugan las tres artes y brindando algunos datos sobre los otros artistas convocados.

*Bonita Rama de sauce* está dedicada al tenor uruguayo Juan Carlos Taborda y fue primeramente difundida por este cantante quien grabó la versión “cultura” con el propio compositor al piano.<sup>582</sup> Circuló también, aunque en copias manuscritas, una versión para coro femenino o infantil que grabó el Coro Nacional de Niños, dirigido por Vilma Gorini de Teseo.

<sup>582</sup> En el disco del sello AN-TAR SRL, ya mencionado.

Publicada en 1964 la partitura de esta canción contiene una obra de Raúl Schurjin (1907-1983), un artista mendocino que estudió en Buenos Aires y se radicó luego en Santa Fe, desempeñándose como docente en escuelas de artes oficiales de esa provincia.<sup>583</sup> No por casualidad se decidió elegir a este pintor, cuyos retratos y representaciones de tipos y costumbres santafesinas, son reconocidos entre los pintores regionalistas y cuyas obras se encuentran en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Fe y en el Provincial “Rosa Galisteo de Rodríguez”. Su muy típica serie de *Costeritas* está inspirada en motivos del Litoral argentino, como puede verse en esta portada. La temática de los sauces, típicos árboles litoraleños, tan recurrentes también en las poesías elegidas por Guastavino,<sup>584</sup> está aludida tanto en el poema como en la obra pictórica que presenta una ingenua imagen femenina a la vera de un río, bajo un sauce, trabajada en colores primarios y secundarios.<sup>585</sup> (fig. 17 y 18)

*Bonita rama de sauce  
Bonita rama de amor,  
Nunca floreció, que siempre  
Se quedó diciendo adiós.  
(...)  
El viento pasa y la besa,  
El talle le hace cimbrar.  
Toda la ramita canta.  
El viento miente y se va.  
(...)  
Cantar, cantar  
Las verdes coplas del sauce  
Altas por el cielo van.*

Figura N° 17. *Bonita rama de sauce* (Arturo Vázquez-Guastavino). Texto.<sup>586</sup>

<sup>583</sup> Canción Estampa, Buenos Aires, Lagos, 1973, p. 53. La primera edición de la partitura tiene una indicación en la tapa: “Edición especial en adhesión al Día Mundial del Folklore, 22 de agosto de 1964”.

<sup>584</sup> Recuérdese la segunda estrofa de *Pueblito, mi pueblo*: “ay...! si pudiera otra vez/ bajo tus sauces soñar/ viendo las nubes que pasan...”, poema de Francisco Silva. También, *La rosa y el sauce* y *El sauce*, N° 2 de la suite *La siesta*, para piano.

<sup>585</sup> Schurjin también ilustró *Elegía para un gorrión* y *Ojos de tiempo*, de Guastavino, con texto de Alma García.

<sup>586</sup> Por autorización de Warner Chappell Music.

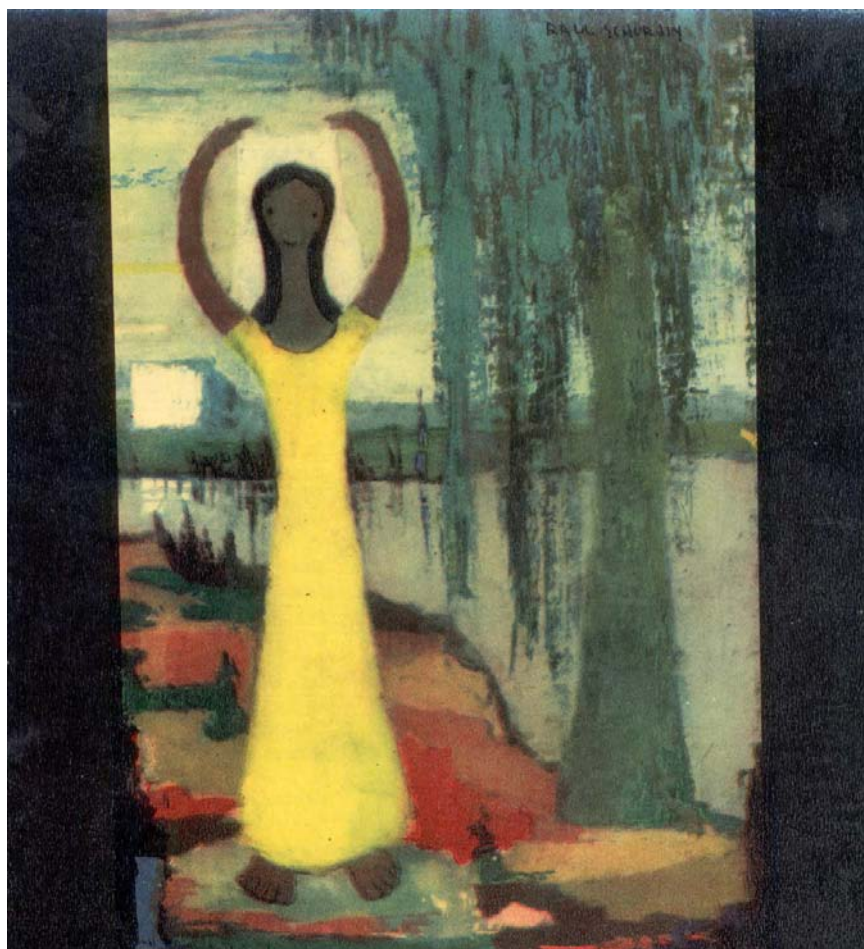


Figura N° 16. Portada de 'Bonita Rama de Sauce', por Raúl Schurjin.<sup>587</sup>

*El Sampedrino* es una canción que hizo merecedor a Guastavino del título de “ciudadano ilustre” de la localidad bonaerense de San Pedro en 1992.<sup>588</sup> El compositor hizo dos transcripciones de la obra: una para canto y guitarra (editada por Lagos en 1965) y otra para coro mixto *a cappella* (también Lagos, 1964).

Se trata de una milonga campera escrita por León Benarós, que narra las tristezas de un resero, a quien su amada lo ha abandonado. Las estrofas, musicalizadas en modo menor, tienen un tono marcadamente melancólico en contraposición con el estribillo en modo mayor en el cual el sampedrino le pide al paisaje, las plantas, las margaritas, los trebolares, que no cuenten nada de sus penas, de su profunda

<sup>587</sup> Por autorización de Warner Chappell Music.

<sup>588</sup> En la placa entregada al compositor dice “El Honorable Consejo Deliberante al maestro Carlos Guastavino, ciudadano sampedrino”, junio 1992 (mostrada en entrevista con la autora, 23-11-1992).

soledad. (fig. 19) El protagonista añora a su pueblo, pero no puede superar la tristeza que le produciría regresar y no reencontrarse con la mujer amada.<sup>589</sup>

*Soy nacido en San Pedro  
Pa' que lo sepan  
Unos vientos me traen  
Y otros me llevan.  
Es triste, amigo,  
Trajinarse en la buella  
Sin un cariño.  
Tal vez algún cariño  
En que ir pensando  
Por esos campos solos.  
Al ir arreando...*

*Trebolares fresquitos,  
Gramilla tierna,  
Margaritas silvestres  
Que fueron de ella...:  
No digan, flores,  
Que ha pasado un resero  
Llorando amores...*

*San Pedro de mi vida,  
Quisiera verte  
Antes de que me piale  
Por ábi la muerte...  
Pero, aparvero,  
Si ella no está en el pago  
Y a nadie tengo...  
A nadie tengo, amigo,  
Como decía.  
Ni me espera la prenda  
Que yo quería...*

*Trebolares fresquitos...*

---

<sup>589</sup> Kulp ha imaginado (no puede emplearse otro verbo) que la mujer amada es de un clase social alta, a diferencia del Sampedrino, que es un resero. En su interpretación, publicada en *Latin America Music Review*, dice que la escritura pianística de esta canción rememora el estilo de las canciones del siglo XIX apropiadas para la interpretación pianística de las mujeres jóvenes y que quizá el protagonista cantando, pensara que quien lo acompaña al piano es su amada. (Véase Kulp, "Carlos Guastavino: The Intersection...", p. 51-52).

La primera edición, como canción suelta, data de 1963 y lleva ilustración de tapa de un artista porteño que en ese momento contaba con 33 años de edad: Aníbal Carreño. El comentario que escribe Córdova Iturburu –uno de los más autorizados críticos de arte de la época– en la contratapa de la partitura, lo declara, con términos encomiásticos, “poseedor de un vasto dominio técnico”, presentándolo como un artista que “recoge en el ámbito de su percepción las resonancias de la época, pero sus delicadas alquimias interiores nos las devuelven transfiguradas en los perfiles de su mundo [...], de fuerza y delicadeza, de fluyente poesía realizada en formas y colores en que se armonizan la audacia, la contención y la sutileza.”<sup>591</sup> En esta descripción puede verse la reunión de las artes que se intenta realizar, empleando vocablos musicales (“resonancias” de la época), poéticos (“fluyente poesía”) y visuales (“formas, colores”), así como cierta forma algo elusiva de aludir al hecho de que se trata de un arte no figurativo, influido por las vanguardias de la época. (fig. 20).

---

<sup>590</sup> Por autorización de Warner Chappell Music.

<sup>591</sup> Contratapa de la partitura. Lagos 1963.



Figura N° 20. Portada de 'El Sampedrino', por Aníbal Carreño.<sup>592</sup>

*Vidala del secadal*, como se dijo, tuvo una primera versión de 1965 para canto y guitarra, parte que revisó y digitó Roberto Lara. La inclusión con piano en el álbum de *Doce canciones populares*. sería una transcripción del autor. Con un característico ritmo de vidala, caracterizado por un tempo moderado en el que predominan blancas seguidas de negras en cada compás ternario, o bien negra con puntillo, seguida de corchea y otra negra, dos ritmos típicos, el clima creado en modo menor, con ritmo pausado, enmarca una historia triste de un hombre solo, que debe seguir su camino y dejar a quien ama puramente, cuando cae la noche en los secadales (fig. 21).

<sup>592</sup> Por autorización de Warner Chappell Music.

*Ya más no ha de importunarte  
El que tanto te adoraba  
A los desiertos se va  
El que te amaba.*

*Que digan los manantiales  
De mi puro sentimiento  
Que lo repita la flor  
Lo diga el viento.*

*Solo me iré  
Solo me voy  
Solita mi alma  
Conmigo estoy....*

*Ya nadie me reconoce  
Por mi nombre de costumbre  
Soy el que suele habitar  
La soledumbre.*

*Amores que me alumbraron  
De su gloria me despido  
Los secadales me ven  
Anohecido.*

*Solo me iré...*

*Figura N° 21. 'Vidala del secadal' (Benarós- Guastavino). Texto.<sup>593</sup>*

El estar siempre andando hace que el protagonista sienta que ha perdido su identidad: en el estribillo donde refleja su mayor lamento por su soledad, Guastavino elige las notas más agudas que entonadas en dinámica *pianissimo* colaboran en esa descripción. Ello se logra por la economía de medios que lo hace emplear casi solamente las notas del arpegio de tónica por ese momento, resultando el recuerdo de ciertas reminiscencias del cancionero tritónico del noroeste argentino (ej. 39).

---

<sup>593</sup> Por autorización de Warner Chappell Music.

so - lo mei - ré so - lo me voy so -  
li - ta mi al - ma con mi - goes - toy

Ejemplo N° 39. 'Vidala del secadal'. Benarós- Guastavino. C. 43-50.<sup>594</sup>

También colabora en el estilo de lamento una apoyatura a distancia de quinta justa descendente, que rememora los requiebros vocales propios de la externación del canto folklórico de esa región (ej. 40).<sup>595</sup>

el que tea - ma - - - - - ba

Ejemplo N° 40. 'Vidala del secadal'. Benarós-Guastavino. C. 22-26.<sup>596</sup>

La ilustración de tapa juega con una guitarra y un gaucho, sobreimpresos. Es importante señalar que para las obras con este instrumento, la editorial Lagos parece haber tenido una imagen prototípica, que siempre se repetía.<sup>597</sup> Un dibujo de un gaucho en plena acción, revoleando sus boleadoras y galopando con gran dinamismo tras unas avestruces, puede adivinarse dentro de la silueta inconfundible de una guitarra. El pintor o dibujante no aparece mencionado (fig. 22).

Dedicada a Román Varela, Guastavino realizó dos transcripciones de *Pampamapa*: una para coro mixto a cappella (editada por Lagos en 1965) y otra para coro masculino a cuatro partes (inédita, de 1988). Esta versión tardía estuvo dedicada al

<sup>594</sup> Por autorización de Warner Chappell Music.

<sup>595</sup> Especialmente frecuente en la baguala y a veces también en la vidala.

<sup>596</sup> Por autorización de Warner Chappell Music.

<sup>597</sup> La misma guitarra y gaucho aparecen en las portadas de *La siempre viva* y *El sampedrino*, en las versiones con acompañamiento de guitarra. (ambas de 1965).



director Carlos Vilo y su Orfeón, que tuvo a cargo el re-estreno. El poema corresponde a Hamlet Lima Quintana, como se ha dicho, un militante comunista e integrante del Nuevo Cancionero.

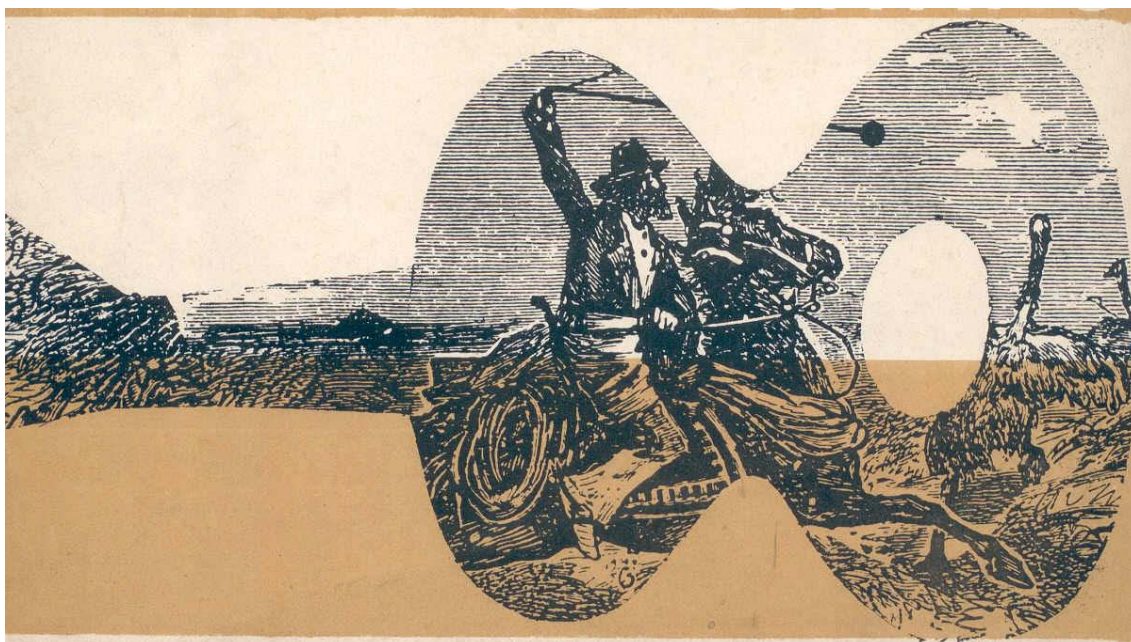


Figura N° 22. Portada prototípica para canciones con acompañamiento de guitarra.  
En este caso, 'El Sampedrino' (Benarós-Guastavino).<sup>598</sup>

La canción viene subtitulada “aire de huella” y su primera edición de 1965, llevó una ilustración en color rosado y negro, firmada por “O. Díaz 1963.”<sup>599</sup> La pintura es un retrato femenino sobre un horizonte negro que podría reflejar la pampa. La canción tiene un ritmo movedido en pies ternarios con intervenciones muy sugerentes en el piano de la armonía de esa especie folklórica, presentes en la introducción, interludio y final. Escrita en modo menor, reserva el característico cambio a modo mayor para la estrofa que obra como estribillo externo, donde en *tempo* más moderado, el texto comenta algo diferente al contenido de las otras estrofas.

<sup>598</sup> Por autorización de Warner Chappell Music.

<sup>599</sup> No se pudo establecer de qué pintor se trata. No figura en el catálogo de la colección.

El estribillo no duda en emplear el texto popular característico (“a la huella”), en este caso seguido de “mi tierra”, en vez de repetir “a la huella”. La melodía también recae en un giro típicamente popular. El protagonista, una vez más un hombre herido por causa de una incompreensión amorosa, pide consuelo a su tierra e intenta seguir adelante. La metáfora del día y la luz como instancias positivas que le traerán alivio expresan el sentido positivo del texto a pesar de las contrariedades. (fig. 23) Es coincidente este tono optimista del texto con la elección de una especie folklórica en *tempo* movido y un ritmo que, además de la huella, podría por momentos referir también al malambo.

<i>Yo no soy de estos pagos Pero es lo mismo, He robado la magia De los caminos.</i>	<i>Como el pájaro antiguo Conozco el rastro, Sé cuándo el trigo es verde, Cuándo hay que amarlo.</i>
<i>Esta cruz que me mata Me da la vida, Una copla me sangra Que canta herida.</i>	<i>Por eso es que, mi vida, No te confundas, El agua que yo busco Es más profunda.</i>
<i>No me pidas que deje Mis pensamientos, No encontrarás la forma De atar al viento.</i>	<i>Para que fueras cierta Te alcé en un canto, Ahora te dejo sola, Me voy llorando.</i>
<i>Si mi nombre te duele échaló al agua. No quiero que tu boca Se ponga amarga.</i>	<i>Pero nunca, mi cielo, De pena muero, Junto a la luz del día Nací de nuevo.</i>
<i>A la huella, mi tierra, Tan trasnochada, Yo te daré mis sueños, Dame tu calma.</i>	<i>A la huella, mi tierra, Tan trasnochada, Yo te daré mis sueños, Dame tu calma.</i>

Figura N° 23. 'Pampamapa'. Texto de Hamlet Lima Quintana

La obra pictórica, como puede observarse, es figurativa (fig. 24). Los rasgos de la figura femenina están exageradamente trabajados. Los ojos, sin detalles, marcan

con su tamaño agrandado la situación de alguien que mira como cosa principal, que espera.



Figura N° 24. Portada de 'Pampamapa', por O. Díaz.<sup>600</sup>

De *Pampa sola*, dedicada a Eduardo Gilardone y editada en 1964, el compositor realizó un arreglo para coro masculino a cuatro partes, también dedicado a Carlos Vilo. La canción es una de las menos difundidas. El poema, que pertenece a Guiche Aizenberg, alude a la soledad de la pampa que Ricardo Supisiche, pintor santafesino, ha querido captar en su imagen de la portada.<sup>601</sup> (fig. 25). Dice una de las estrofas:

*Qué soledad en la tierra,  
Mi pampa tan solitaria!  
Parece que en la llanura  
Muriendo está mi esperanza...*

Figura N° 25. 'Pampasola', de Guiche Aizenberg. Fragmento.<sup>602</sup>

<sup>600</sup> Por autorización de Warner Chappell Music.

<sup>601</sup> Supisiche también ilustró *Noches de Santa Fe*, de Guastavino e Isaac Aizenberg.

<sup>602</sup> Por autorización de Warner Chappell Music.

Eduardo Baliari comenta brevemente la producción pictórica de Ricardo Supisiche, comparando su creación artística, algo marginal, con mensajes sin itinerario que son lanzados como “botellas al mar”. (fig. 26) Situándose claramente por fuera de la vanguardia plástica de los sesenta, Baliari reivindica la pintura sencilla y el estilo de un pintor “regional”. Dice: “...Sin alharacas técnicas y sin arpilleras sucias. Mensaje al mar, al aire, a la tierra, la pintura de Supisiche es la forma de saber que finalmente hay un destino: el hombre”.<sup>603</sup>

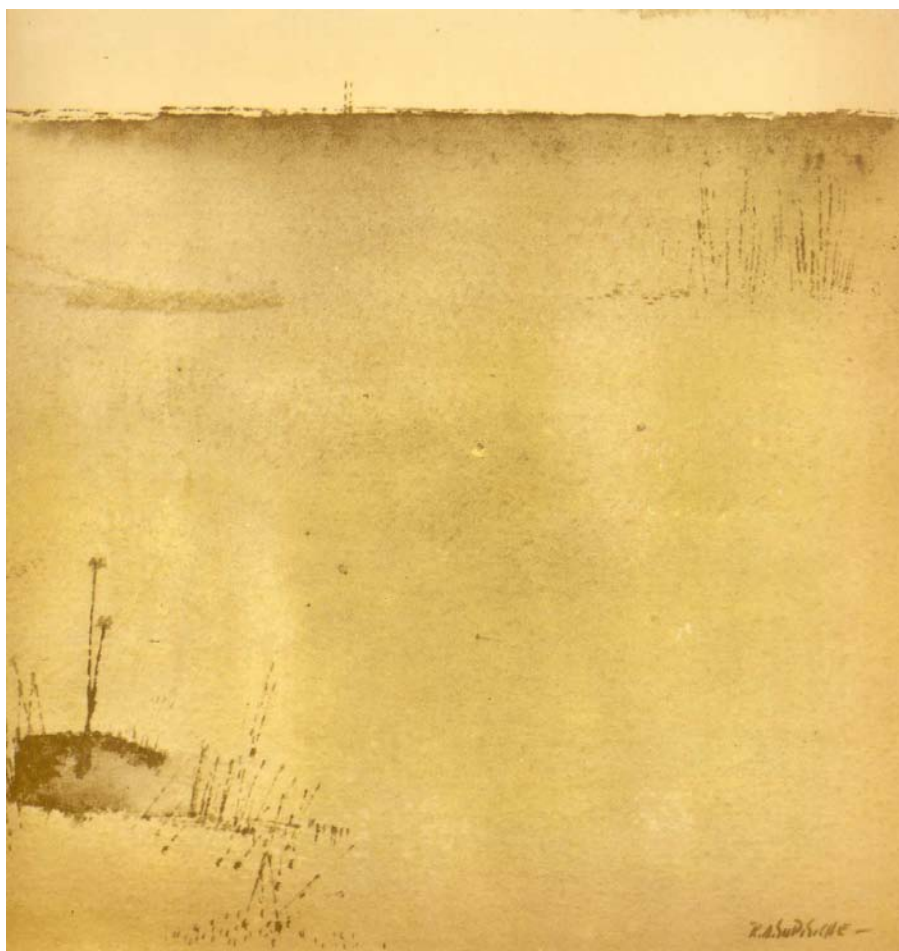


Figura N° 26. Portada de 'Pampasola', por Ricardo Supisiche.<sup>604</sup>

<sup>603</sup> Nota incluida en la misma partitura, editada en 1964. Aunque Berni colaboró también en la Canción Estampa ilustrando una canción de Iván Cosentino y Hamlet Lima Quintana, referida a Juanito Laguna, las arpilleras parecen estar aludiendo a él. Recuérdese que la serie *Juanito Laguna* de Berni (transformada en obra musical por el binomio Ferrer-Piazzolla) presenta retratos de niños marginales, trabajados varios de ellos con la técnica del *collage*, empleando deshechos, restos de arpilleras, papel de diario, etc.

<sup>604</sup> Por autorización de Warner Chappell Music.

*En la mañana rubia* se basa en un poema que pertenece a Atahualpa Yupanqui y está subtitulada como una “ronda infantil”.<sup>605</sup> (fig. 27) La edición es de 1965 y la ilustración corresponde a Primaldo Mónaco. No ha sido tan difundida, a pesar de los artistas que reunió.<sup>606</sup>

*Los niños rondan en el monte,  
Y en su aventura, cada cual,  
uno es el Rey de los pastores.  
Otro es un bravo capitán.*

*La niña sueña con un príncipe.  
Es su castillo, el robledal,  
Con un ejército de pinos  
Y un cielo de Jacaranda....*

*Por una ronda de inocencia,  
Por una flauta musical,  
Ya no hay leones en el monte,  
Ya no hay piratas en el mar.*

*Sobre la ronda de los niños  
La fantasía rondará.  
Mañana rubia del verano.  
Y un cielo de jacarandá.*

Figura N° 27. ‘*En la mañana rubia*’, de Atahualpa Yupanqui.<sup>607</sup>

Pensada como canción infantil, la música tiene una melodía de ámbito reducido, que se mueve por escalas en modo mayor y en compás de seis octavos.

---

<sup>605</sup> Sólo tres obras reunieron a Guastavino con Atahualpa Yupanqui. Esta ronda, *El forastero* (que integró el álbum *Doce canciones populares*) y *Adiós, quebrachito blanco*. El poema de esta última es muy anterior, data de marzo de 1954, cuando estaba en construcción “Agua escondida”, la residencia de Yupanqui en Cerro Colorado, provincia de Córdoba. Inspirado en un árbol que debieron sacrificar para apoyar los cimientos de la casa, escribió ese poema que Guastavino musicalizó años más tarde (Atahualpa Yupanqui, *Cartas a Nenetle*, Compiladas por Víctor Pintos, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, p. 75). *El forastero* y *Adiós, quebrachito blanco* fueron llevadas al disco por Odeón, según consta en el *Libro de Oro* de A. Yupanqui (Buenos Aires, Hangar, 1968, pp. 7-8).

<sup>606</sup> La reunión entre Guastavino y Yupanqui no tuvo demasiado dominio público. Para 1967, Yupanqui estaba silenciado en Argentina, a causa de la dictadura. Desde Japón, durante una exitosa gira, escribe a su esposa Nenetle: “Lo que me dices del silencio de mi obra en radios oficiales, es cosa sin importancia ya. Los asesores, los ordenadores de programas, han contraído un compromiso con la decadencia, y lo van a cumplir. Mejor para mí, si me excluyen del tobogán. Yo creo que mis canciones tienen futuro, pero en un campo donde la cultura mantenga sus valores, lejos de la propaganda y las ‘promociones’...” (Yupanqui, op. cit., 2001, p. 157)

<sup>607</sup> Por autorización de Warner Chappell Music.

En la segunda parte aparece una segunda voz opcional en terceras paralelas, un elemento frecuente en el repertorio didáctico de Guastavino.<sup>608</sup>

El texto, dedicado a los niños, no deja de tener algún sentido metafórico al aludir a la inocencia y la flauta que impiden la existencia de “leones en el monte” y “piratas en el mar”.

Primaldo Mónaco, un artista italiano emigrado a la Argentina, nacido en Bagnoli del Trigno en 1921, ilustró esta partitura. Argentino naturalizado, obtuvo el premio “Cecilia Grierson” en el Salón Nacional de 1956, el premio Adquisición en el Salón de Mar del Plata en 1961 y el premio de honor del Ministerio de Educación y Justicia, en 1964.<sup>609</sup> La obra incluida representa a tres niños, en actitud distendida, en el campo, uno de ellos tocando una flauta. (fig. 28) El estilo, buscadamente “rústico”, da idea de un arte popular, “para el pueblo”, alejado de las tendencias modernas de la época.



Figura N° 28. Portada de 'En la mañana rubia', por Primaldo Mónaco.<sup>610</sup>

<sup>608</sup> Como en *Arroyito serrano* y *Pueblito, mi pueblo*, canciones escolares de principios de la década de 1940.

<sup>609</sup> Canción Estampa. Buenos Aires, Lagos, 1973, p. 42.

<sup>610</sup> Por autorización de Warner Chappell Music.

También ilustró Primaldo Mónaco, la canción-himno *Yo, maestra*, de Guastavino y Alma García.<sup>611</sup> En este caso, la obra pictórica empleada es rectangular y abarca la portada y la contratapa. En un estilo de reminiscencias *naïf*, la escena representa unos edificios delante de los cuales seis niños están jugando, uno de ellos, montado en un caballito blanco (fig. 29). Sobresalen los verdes oscuros, casi musgo, combinados con tonalidades amarillas aplicadas al cabello y a la vestimenta de algunos de los niños. La manera en que está tratado el cielo con las pinceladas muy notables y el reborde renegrido con el cual Primaldo Mónaco delinea cada figura parecen ser una característica propia del artista.<sup>612</sup>

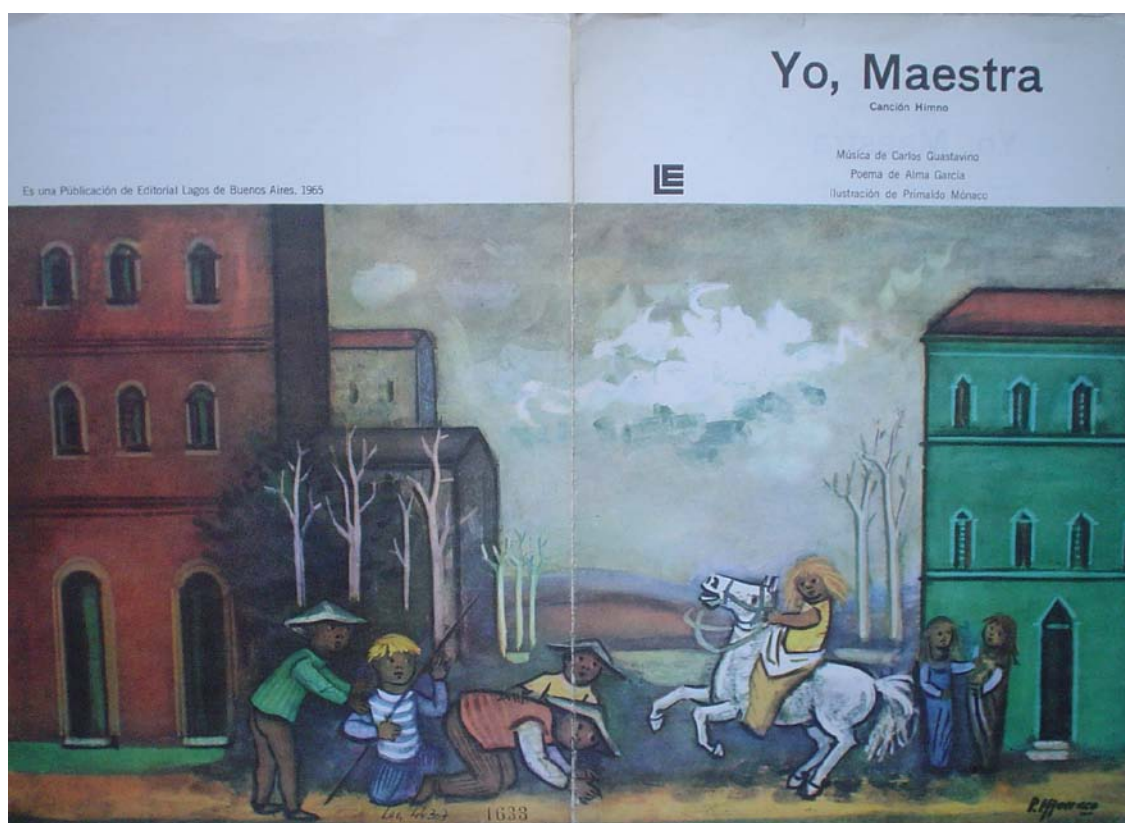


Figura N° 29. Portada y contratapa de 'Yo, maestra', por Primaldo Mónaco.<sup>613</sup>

<sup>611</sup> Según el autor, aunque esta canción no fue pensada para las escuelas, obtuvo –gracias a la mediación de la Inspectora General de Música de la provincia de Buenos Aires, Prof. Tortonese– la aprobación del Ministerio de Educación (*Clarín*, 23-6-1966).

<sup>612</sup> Otra colaboración de Mónaco en la colección Canción Estampa fue la portada del ciclo *La edad del asombro*, de Guastavino y Lima Quintana.

<sup>613</sup> Por autorización de Warner Chappell Music.

Alma García, a quien ya se ha nombrado por su colaboración en la revista *Folklore*, fue una cantante y poeta tucumana formada en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Tucumán, que después fue becaria del Fondo Nacional de las Artes, bajo la guía de Augusto Cortazar y Carlos Vega.<sup>614</sup> Conoció a Guastavino por la intermediación de Lagos y colaboraron juntos en varias canciones.<sup>615</sup>

Unas líneas especiales merece la presentación del destacado pintor argentino Juan Carlos Castagnino (1908-1972), a quien se ha aludido al comentar un artículo de la revista *Folklore*. Marplatense, vivió hasta los seis años en las tierras de Camet, donde su padre tenía una herrería. En 1928 ingresó a la Universidad de Buenos Aires en la carrera de Arquitectura. Al mismo tiempo, ingresó en el taller de croquis de la “Mutualidad de Bellas Artes” de Buenos Aires. En 1938 fue uno de los ayudantes del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros y enseguida uno de los pintores del equipo de muralistas integrado por Spilimbergo, Berni, Colmeiro y Urruchúa, que tuvo a su cargo las pinturas de la *Galería Pacífico*, primera obra mural realizada en un sitio público en la Capital Federal. Un año después viajó a Europa, instalándose en París para estudiar en el taller de André Lothe. En 1942 viajó por Italia, España y Francia, en 1960 estuvo en México y en 1962 en los países del Lejano Oriente.<sup>616</sup>

Ese mismo año, para la Editorial Universitaria de Buenos Aires, realizó una serie de ilustraciones en torno a la edición del poema *Martín Fierro*, de José Hernández, lo cual lo consagró masivamente, pues logró dar un rostro definido al más popular de los personajes de la literatura argentina. La estampa del caballo, la imagen de la

---

<sup>614</sup> Portorrico, op. cit, p. 175.

<sup>615</sup> Según referencias de la escritora, *Yo maestra* le fue pedida por Lagos, en fecha cercana al día del maestro. Con el poema y una ilustración del pintor mendocino Carlos Alonso, realizan primero una plaqueta. Guastavino, que circunstancialmente conoce a Alma García en Lagos, lee en la plaqueta el poema y decide ponerle música. “Me sentí orgullosísima y muy feliz” (entrevista de Alma García con Marcela González. Véase González, “Carlos Guastavino. La poesía...”, p. 77)

<sup>616</sup> Canción Estampa. Buenos Aires, Lagos, 1973, p. 20.



llanura, la figura de los paisanos sureños que había visto en su niñez, son sus temas predilectos.<sup>617</sup>

Precisamente, una imagen de un gaucho a caballo y una mujer que lo espera es el dibujo elegido para ilustrar la tapa del álbum de *Doce canciones populares*, de 1968 (fig. 30). Derivada de esa serie de dibujos en torno al *Martín Fierro*, la selección de esa tapa para las canciones que hablan de historias de gauchos, soledades, paisajes pampeanos, amores truncados, actividades rurales en torno a la producción vitivinícola, resulta una clara metáfora de “lo argentino”. El espíritu algo crudo de Castagnino en la representación de los motivos, sus caballos, interpretados en la esencialidad de su dinamismo, nuevamente obran aquí como el marco ideal para un grupo de canciones “argentinas”.<sup>618</sup>



Figura N° 30. Portada de 'Doce canciones populares', por Juan Carlos Castagnino.<sup>619</sup>

<sup>617</sup> María Angélica Correa, “Castagnino”, Hernández, José, *Martín Fierro con dibujos de Juan Carlos Castagnino*, Buenos Aires, Eudeba, 8ª ed., 1977, p. 7.

<sup>618</sup> Véase la típica cualidad de dibujante y los elementos ineludiblemente criollos: gaucho, guitarra, caballo, “china”.

<sup>619</sup> Por autorización de Warner Chappell Music.

Lo expuesto hasta aquí nos permite concluir que la Editorial Lagos constituyó una suerte de epicentro desde el cual se irradiaban, en los años 60, los quehaceres de diferentes artistas ocupados en diversas disciplinas pero dedicados todos al rescate de los elementos locales, propios de la cultura argentina. El caso constituyó a nuestro modo de ver un *mundo del arte* en el que el editor, más allá de producir partituras a costo accesible que fueran compradas por los intérpretes para su ejecución, se constituyó en un *propiciador cultural*, asumiendo un rol decisivo, no de mero intermediario, entre el público y la producción artística. Fue Rómulo Lagos por tanto, un *agente activo* de esas relaciones encadenadas: captó con inteligencia las demandas culturales de la sociedad y tuvo el suficiente poder de convicción para que los artistas produjeran en respuesta a ellas.

\*\*\*

La inserción de Guastavino en el ambiente de la canción de “raíz folklórica” implicó como se ha visto, cambios a nivel de su estilo musical y novedades en lo referido a la circulación de su música, a la franja etaria que constituyó su nuevo público y a sus variantes de recepción, canalizadas a través del disco, la radio y la televisión. Las innumerables redes interpersonales que se tejieron en torno a este *mundo del arte* prolongaron hacia horizontes insospechados los alcances de su obra, permitiendo que su figura trascendiese las fronteras de los géneros culto y popular.

A algunos intérpretes del *boom* folklórico les cupo un rol clave en ese efecto de extensión y de intermediación ante diversos públicos. El análisis detallado que se ha realizado de algunas obras y versiones demuestra que en la segunda mitad de la década del 60 se habría producido una reformulación en el *horizonte de expectativas* del público de clase media urbana seguidor de esos artistas, en el cual se incluyeron ciertos elementos nuevos. La presencia de textos denunciarios, “de protesta”, o de reflexión profunda sobre la condición humana; el empleo de la armonía romántica, con sus grados relativamente desarrollados, sus modulaciones

no tan clásicas y sus ornamentaciones, serían algunos de esos elementos que empezaron a ser considerados válidos en ese sector social.

La Colección *Canción Estampa*, como lo expresaba en la contratapa el pie de imprenta,<sup>620</sup> pretendió (y podría decirse que lo logró) ser una expresión “popular”, continuadora del nacionalismo en las artes “cultas” propio de la primera mitad del siglo XX. Desde circuitos novedosos para la época, como lo fueron los medios de comunicación masiva, los festivales folklóricos periódicos, los concursos, el nacionalismo artístico encontró en estos deliberados “cruces genéricos”, todavía, una época de expansión en una coyuntura marcada por gobiernos dictatoriales, vanguardias y gestos “rebeldes”.

Guastavino, en contra de la extendida noción que lo ha presentado como un caso “aislado”, “atípico”, “solitario” y hasta “anacrónico”, se integró a este grupo de intelectuales y artistas sin el más mínimo dilema estético, esperando que el contexto lo incluyera más que incluyéndose él, convencido de que su arte debía (y nos consta que esto lo vivía como algo imperativo) ante todo, ser fruto de una actitud de máxima sinceridad y convencimiento.

---

<sup>620</sup> “Con este trabajo Editorial Lagos se enorgullece de brindar a los artistas de nuestro país, otra oportunidad de expresión, cimentando y enriqueciendo en conjunto el patrimonio cultural de nuestra nación”. Tal era la frase incluida en la contratapa.

**Capítulo 5:**

**La transcripción en Guastavino: travesías en la recepción  
estética de su música**

## 5.1.- Obras múltiples y ampliación de la audiencia

En la música de Guastavino, la transcripción es una realidad muy frecuente. En un sentido general, por transcripción se entiende el cambio de soporte de la materia con que está hecha una música, esto es, el pasaje de esa música a otros timbres instrumentales y/o voces. En el caso que nos ocupa, fue harto frecuente que el compositor, a pedido de los intérpretes, volviera a escribir una obra, a veces con mínimas variantes, con el objeto de ofrecerla para su difusión ante un nuevo sector del público. Hubo entonces una buscada ampliación de la audiencia que accedió a esa música, que se potenció por esta suerte de producción “múltiple” de una misma obra. Desde variantes mínimas como puede implicar transformar una obra para violín y piano en una para viola y piano,<sup>621</sup> pasando por la ampliación o reducción del orgánico –reducir a piano una parte orquestal u orquestar un trozo a partir de una escritura pianística-, hubo un abanico de posibilidades que el autor desplegó en el cual intervinieron incluso procedimientos como la variación y la paráfrasis.

Habría que hablar entonces de ciertas diferencias entre los conceptos de *transcripción* y *arreglo*, puesto que transcripción generalmente alude a la mera transferencia de una composición de un medio a otro, mientras que arreglo se aplica a una obra basada en materiales musicales pre-existentes, lo que implica que la composición original aparece filtrada por la imaginación musical del arreglador o en este caso, del mismo compositor en otro momento creador.<sup>622</sup> Así, una canción para una voz y piano de Guastavino se transformó en un fragmento sinfónico de ballet donde los protagonistas danzan un romántico y virtuoso *pas de deux*; una obra pianística relativamente sencilla pasó a ser una obra guitarrística difícil; unas cuantas canciones con acompañamiento de piano se trocaron en polifónicas

---

<sup>621</sup> Donde se puede recurrir apenas a una transposición y a una reescritura casi matemática, pasando la parte del violín a clave de do en tercera (el caso de *Llanura*, original para violín y piano).

<sup>622</sup> Malcolm Boyd, “Arrangement”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York-London, Macmillan Publishers Limited, vol. 2, 2001, p. 66.

partituras corales *a cappella*; y siguiendo, un considerable número de otras posibilidades, que en un buen número tuvieron que ver con el propio compositor y en otros, con diferentes músicos.<sup>623</sup>

Pero intervinieron también otros factores. Quizá por esta concepción dinámica que tenía el mismo Guastavino de la actividad creadora, por su actitud casi siempre impulsiva en su forma de crear –como se ha dicho, era frecuente que escribiera rápidamente–, su música se volvió también factible de ser parafraseada. Así, tempranamente ocurrieron adecuaciones de algunas obras en función de diferentes *horizontes de expectativas*. Traducidas en obras abiertas, las travesías que tuvieron lugar en los procesos de recepción artística de este caso, superaron en mucho las iniciativas del compositor que en oportunidades aprobó las versiones y en otras las juzgó con severidad.

Por otra parte, a la luz del proceso de globalización cultural, desde mediados de los años 90 algunas de sus partituras circulan resignificadas como se ha estudiado, con un sentido mucho más complejo que el alentar a la mera aglutinación identitaria de un grupo humano en torno a un símbolo, tal como había sucedido en otras épocas y hemos explicado en el capítulo dos. La participación de algunos intérpretes con su estilo personal y su sello distintivo y otros temas conexos, como el arreglo y la re-escritura, son los puntos tratados en el presente capítulo.

La aproximación teórica de la que nos valemos aquí resulta bastante deudora de aquella tendencia disciplinar de la musicología latinoamericana que considera a la música popular como una música “mediatizada, masiva y moderna”, como lo expresa el investigador chileno Juan Pablo González.<sup>624</sup> Nuestras herramientas metodológicas coinciden sobre todo, en el énfasis puesto en el análisis del texto

---

<sup>623</sup> Entre las transcripciones realizadas por otros compositores e intérpretes pueden citarse a José Bragato, Jorge Martínez Zárata, Roberto García Morillo, Mariano Drago y otros.

<sup>624</sup> Juan Pablo González, “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”, *Revista Musical Chilena*, LV, N° 195, Santiago de Chile, Universidad de Chile, enero-junio 2001, p. 38.

performativo grabado, atendiendo más a “lo que se escucha, que a lo que se lee”,<sup>625</sup> además de compartir un intento de enfoque crítico que “deje atrás el positivismo empírico de la musicología tradicional”, con el cual se ha estudiado a Guastavino hasta el presente.<sup>626</sup>

### 5.1.1.- La *Suite argentina*, danza hispana.

Integrada por cuatro números para orquesta, solista vocal y coro, abarca *Gato*, *Se equivocó la paloma...*, *Zamba* y *Malambo*. Los dos primeros títulos, ya nos sugieren su procedencia; el tercero en cambio, oculta una versión instrumental de *Arroyito serrano* siendo el cuarto, un fragmento original. La *Suite Argentina* de Guastavino es por tanto, en un alto porcentaje, transcripción de obras anteriores a un terreno sinfónico coral.

La partitura surgió ante el requerimiento de la bailarina española Pilar López, que en 1952 la puso en escena con su compañía en el teatro Avenida, en el afán de “pagar un poco la deuda de gratitud con este país amigo”.<sup>627</sup>

El ballet de Pilar López estaba muy en boga entonces y era el continuador de aquella otra famosa compañía española dirigida por su hermana, Encarnación López, conocida artísticamente como “La Argentinita”.<sup>628</sup> Recuérdese que esta bailarina había estado muy ligada a la Generación del 27 y en especial a Federico García Lorca, constituyendo sin dudas una de las más importantes figuras de la historia de la danza escénica española. Al desaparecer prematuramente en 1945,

---

<sup>625</sup> González (op. cit., pp. 48-49) señala que este énfasis aparece ya en los estudios británicos de música popular, desde mediados de la década de los 80. Entre otros, en los de Simon Frith y Richard Middleton.

<sup>626</sup> González, op. cit., p. 58. Esta decisión metodológica puede notarse en la ausencia de ejemplos musicales en este capítulo.

<sup>627</sup> *La Prensa*, 8-12-1952. Aunque subyacía también la obligación de interpretar al menos una obra argentina en cada función, como se ha dicho.

<sup>628</sup> Esta manera de llamarla radicó en el hecho de que circunstancialmente Encarnación López había nacido en Buenos Aires, al igual que Antonia Mercé, también bailarina, conocida como “La Argentina” (Véase Cristina Marinero, “Argentina, La” y “Argentinita, La”, *DMEH*, Madrid, SGAE, vol 1, pp. 663-666).

Pilar pasó a estar al frente de la compañía, manteniendo viva una parte del repertorio y del estilo de su hermana mayor y mentora artística.<sup>629</sup>

Resulta de la máxima importancia explicar que la *Suite argentina* de Guastavino se sumó al estreno de la versión de Pilar López, de dos ballets españoles dados a conocer en esa misma sesión: *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla, que ella había presentado en España en 1948,<sup>630</sup> y *El Café de chinitas*, una pieza ideada por La Argentinita en base a un romance de Federico García Lorca.<sup>631</sup> No resulta difícil imaginar entonces el verdadero impacto que esta presentación pudo causar al numeroso conjunto de españoles exiliados que residían en Buenos Aires y que seguían teniendo sus lugares de esparcimiento y encuentro en torno al teatro Avenida y a algunos bares y cafés situados en la Avenida de Mayo. Guastavino agregaría así una circunstancia más a su historial para quedar ligado íntimamente a la cultura española.

Desde la editorial Ricordi, la obra fue presentada en los siguientes términos:

“Basada en el color y el ritmo de canciones y danzas regionales típicamente argentinas, esta *Suite*, creada y realizada coreográficamente por artistas españoles, ofrece un ejemplo que ha de proyectarse auspiciosamente en el tiempo y dice de cuánto puede obtenerse de la utilización de los bailes y cantos criollos elaborados para la expresión del ballet moderno, cuando se confía su realización a artistas que, sin

---

<sup>629</sup> Roger, Salas, “Encarnación López, La Argentinita (del éxito al silencio de la historia)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana N° 1*, Madrid, SGAE, 1996, p. 87.

<sup>630</sup> *El sombrero de tres picos* de Falla había sido estrenado mundialmente por la compañía de Diaghilev en 1919, con coreografía Léonide Massine y escenografía de Pablo Picasso en el teatro de la Alhambra, de Londres (Hess, *Sacred Passions...*, p. 112). En España, durante la década de 1920, la recepción crítica del ballet presentó reacciones divergentes. Durante el régimen de Franco prácticamente no se interpretó hasta la intervención de Pilar López en 1948, que propuso una visión nueva y revisada de la coreografía original presentándola en Madrid en el teatro de la Gran Vía (Carol Hess, *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2001, p. 159). En Buenos Aires la versión completa se estrenó en 1940 en el teatro Politeama Argentino, a cargo del Ballet de Montecarlo (una de las dos compañías herederas de la de Diaghilev, junto al Original Ballet Russe, como se verá en la sección siguiente), con coreografía de Massine y decorados de Picasso (Valenti Ferro, op. cit., p. 236).

<sup>631</sup> *El Café de chinitas* se estrenó en New York en 1943, con decorados de Salvador Dalí. Según Salas, en concordancia con el estilo contenido y medido de La Argentinita, se trató de un “espectáculo estilizado y elegante, de gran empaque y clara lectura, donde no rechinaba ni un zapatazo seudofolklórico de más, ni un olé a destiempo”. (Roger Salas, op. cit., p. 95).



apartarse de los cánones más severos de este difícil arte y sin caer, por otra parte, en el lugar común de la estilización, demostrando su virtud asimilativa traducida en posibilidades plásticas, brindan un espectáculo que es todo un modelo de estilo finamente logrado dentro de un marco de jerarquía y distinción”.<sup>632</sup>

La *Suite* presenta un primer número que es una adaptación del *Gato*. Como se ha dicho, esta danza fue una de las primeras obras concebidas por Guastavino en Santa Fe, estrenada por Ruiz Díaz en 1937, y al poco tiempo presentada en versión de dos pianos por este mismo intérprete y el compositor. Las ediciones de estas versiones, quizá perfeccionadas o con variantes de aquellas interpretadas en Santa Fe, corresponden como se vio, a los primeros años en que Guastavino se relacionara con Ricordi Americana, saliendo a la venta en 1941 la versión para piano solo y en 1946, la versión para dos pianos. Para 1953, luego de su orquestación como número de esta *Suite* y pensando en una partitura “de ensayo,” el *Gato* vuelve a ser reducido al piano por el autor, editándolo nuevamente Ricordi.

Curioso camino entonces el de esta pieza canónica del repertorio nacionalista argentino para piano, empleadísima como final de concierto por su efecto enérgico, e interpretada también con esta misma función en conciertos de dos pianos. No pudo dejar de valorarse su condición cercana a una “estilización” folklórica plausible de ser llevada al terreno coreográfico. La orquestación, que incluyó dos flautas, un oboe, dos clarinetes, un fagot, dos trompas, una trompeta, cuerdas y timbales, estuvo al servicio de una danza enérgica que fue interpretada de dos maneras según relatan las crónicas: primero “a la andaluza,” esto es, como un “tanguillo de Cádiz” y luego “a la manera argentina” y ante decorados alusivos, como carretas y fogones. Luego, ambas parejas, ataviadas cada una a su manera más ortodoxa, se unieron produciendo lo que *La Prensa* denominó una “identificación simbólica que arrancó estruendosos aplausos”.<sup>633</sup>

---

<sup>632</sup> *Ricordiana*, nov-dic. 1952, p. 1.

<sup>633</sup> *La Prensa*, 8-12-1952.

El caso del segundo número nos vuelve necesariamente a una recurrencia más en la vida multi-semántica que tiene *Se equivocó la paloma*. Orquestada para solista vocal femenina, coro femenino a tres partes, dos flautas, un oboe, dos clarinetes, un fagot, dos trompas y cuerdas, su ubicación como segundo número de la *Suite*, seguramente constituyó el momento apacible de estas estampas “argentinas”. Sobre este cuadro, Fernando Emery reseñó en *Lyra*:

“Las ha engarzado [a las danzas] para que luzcan. Un ejemplo es la teatralización de la canción *Se equivocó la paloma*, con un sugerente texto de Rafael Alberti. Sobre un fondo de paño recogido [...] con un ombú pintado en forma estilizada [...], las luces destacan los grupos que forman las cuatro criollas, a veces de espaldas y otras de perfil, desplazándose en movimientos circulares o en diagonales. En ese clima de nostalgia y elegía -cuya desolación de pampa, llega íntegra- la voz de la solista, subrayada sucesivamente en tonos más graves por las demás bailarinas, produce una impresión de sutil melancolía”.<sup>634</sup>

Entendemos por ello que Pilar y sus compañeras cantaron la canción de Alberti, lo que nuevamente nos demuestra todo un desplazamiento de sentidos e identificaciones entre lo argentino y lo español, las dos nacionalidades que deben haber estado representadas en aquel público.<sup>635</sup>

El tercer número titulado *Zamba* estuvo armado sobre una versión puramente instrumental de la ya para entonces entronizada canción escolar *Arroyito serrano*, de 1939. Pasada a la orquesta con similar orgánico a los números anteriores, la

<sup>634</sup> *Lyra*, año X, N° 110-112, dic 1952, s/n/p.

<sup>635</sup> En una entrevista realizada por Silvia Calado Olivo a Pilar López en ocasión de cumplir sus noventa años, la bailarina aseguró ser “la primera en cantar *Se equivocó la paloma* [...] mucho antes que Serrat, en una *suite* estrenada en Buenos Aires a principios de los cincuenta”. Respecto de la exigencia de colocar música argentina, recordó algo confusamente: “...a mí me parecía una falta de respeto, pero si no, no se podía actuar. Hice una *Suite Argentina* que arrancaba con una chacarera, que es como un tanguillo de Cádiz [...] arrancaba bailando tanguillos por derecho y después salía una carreta con un gaucho con el mismo ritmo. Después [hicimos] una samba (sic) y después se cantaba *Se equivocó la paloma* y se bailaba el malambo, que es un zapateado, sólo que con espuelas.” Continúa la extensa nota diciendo que además de esta suerte de picardía pergeñada para salvar el escollo burocrático, cuando la obra se presentó en Madrid en 1952, fue colocado a manera de desafío un visible cartel en la Gran Vía con el anuncio “*Suite argentina. Se equivocó la paloma*. Letra: Rafael Alberti.” El poeta estaba en el exilio. (*Revista Flamenco*, Madrid, 19-12-2002).

partitura presenta las mismas secciones que la canción y el diseño melódico en terceras paralelas trabajado por momentos en las maderas, empleando timbres puros. Aún cuando la melodía se halla ornamentada y en la repetición del motivo más característico se modula de Re Mayor a Fa Mayor mediante una cadencia auténtica, el público debió reconocer perfectamente la obra, por su condición “popular” a ese momento.<sup>636</sup>

El *Malambo* final es en cambio una obra original de Guastavino,<sup>637</sup> aunque denota una escritura apurada y cercana a una estilización de la danza folklórica. La alternancia entre ritmos de pies ternarios en compás de 6/8 y los acordes que suceden en el pulso periódicamente, además de la sencillez armónica, hacen de este fragmento, una obra visiblemente pensada para la circunstancia. Sin embargo, este cierre fue bien recibido y la cercanía musical con el folklore parece no haber sido tomada en cuenta como algo negativo, si tenemos en cuenta lo que nuevamente manifestó el comentarista de *Lyra*:

“Roberto Ximénez se luce prodigiosamente en las mudanzas del malambo y apropiándose sin exageraciones ni efectismos de nuestro estilo, es un modelo de observación y de figura criolla.”

“Pilar López [...] nos da un ejemplo rotundo de lo que se puede hacer con los bailes criollos, esta vez sin variar un acento, sin modificar un movimiento y sin volcar sobre ellos la discutible cornucopia de las estilizaciones”.<sup>638</sup>

Desde fines de diciembre de 1952, a raíz del “delirio” con que fue recibida la *Suite* –tal calificación fue dada por Pilar López–<sup>639</sup> se decidió sacar la obra del país e incluirla en representaciones realizadas en España, México, Cuba, Venezuela,

---

<sup>636</sup> En *La Nación* (8-12-1952) se llega al punto de no reconocer casi la autoría de Guastavino cuando se escribe: “La *Suite argentina* de Guastavino, fue una sucesión de danzas de nuestro folklore...”

<sup>637</sup> Deseo aclarar que no empleo el término “original” como sinónimo de “auténtico”, sino de “nuevo”. Denomino “original” a la primera versión de cada obra escrita por el compositor, en la formación que haya sido. Esto no invalida la autenticidad que tienen las transcripciones hechas por él mismo.

<sup>638</sup> *Lyra*, nov-dic. 1952.

<sup>639</sup> *La Prensa*, 8-12-1952.

Puerto Rico y Estados Unidos.<sup>640</sup> En Argentina, la *Suite*, aunque fue grabada por RCA Víctor y publicitada enérgicamente,<sup>641</sup> no corrió la misma suerte: no encontró demasiado eco ya ni como pieza sinfónica, ni tampoco como ballet, quedando su difusión limitada a las radios mientras duraron las imposiciones oficiales propias de este periodo histórico.<sup>642</sup>

### 5.1.2.- *Pueblito, mi pueblo. Otra vez*

Dada la masiva difusión que adquirió *Pueblito, mi pueblo* por vía de la institucionalización escolar, hecho ya señalado en el capítulo tercero, no resulta atípico que Guastavino haya realizado también varias transcripciones. Existe una para coro a cuatro voces *a cappella* (Ricordi, 1953), otra para piano solo (Ricordi, 1957) y otra para canto y guitarra, que coincide con los inicios de la relación artística con Roberto Lara, el guitarrista que la revisó (Ricordi, 1965).

De estas transcripciones, sin duda la que más frecuentación obtuvo fue la de voces mixtas, en coincidencia de un auge de coros vocacionales, especialmente universitarios, durante el *boom* folklórico de los años 60. La transcripción tuvo sin embargo una importante instancia de legitimación al ser estrenada por el coro Trapp en el teatro Colón, en 1950. Este conjunto, que para entonces había adquirido un franco reconcimiento en los Estados Unidos, era un grupo vocal e

---

<sup>640</sup> Un programa conservado en AF corresponde a una representación realizada en La Habana en marzo de 1953 y organizada por la Sociedad Pro Arte Musical. En su portada tiene escrito lo siguiente: “Un recuerdo mío y de Pilar desde Cuba, donde tuvo un gran éxito la *Suite argentina*. A Carlos Guastavino con amor. Bibi Zogbe.” Véase también *Ricordiana*, nov-dic. 1952.

<sup>641</sup> La publicidad del sello decía: “Como dato ilustrativo, diremos que fue interpretada con singular éxito por el ballet de Pilar López, haciendo posible un milagro de entendimiento y amor a la raza. Es este un mensaje de nuestra cultura musical, dotado de un sutil modernismo y con la universalidad que lo adapta inmediatamente a cualquier sensibilidad de público. [...] Nuestras más sinceras felicitaciones por la venta record que realizará usted con este disco 68-8033 y un cordialísimo saludo.” A. Dennin, Jefe de Propaganda de RCA Víctor Argentina SAIC.” (en AF).

<sup>642</sup> La partitura original se conserva en el archivo de Ricordi, que la cuenta como “material en alquiler”. En 2004 la obra fue interpretada por la Orquesta Filarmónica de Mendoza.

instrumental integrado por miembros de una noble familia austríaca, que actuaban dirigidos por un religioso, el padre Franz Wasner.<sup>643</sup>

Existen también tres versiones con orquesta, realizadas por otros músicos. Una de ellas fue escrita por Mariano Drago y no incluye la voz sino que es puramente instrumental, con un orgánico que consta de dos flautas, dos oboes, dos clarinetes y dos fagotes, más cuatro trompas y cuerdas.<sup>644</sup> La segunda, escrita en la década del 90, pertenece a Roberto García Morillo y contiene la melodía en registro de soprano acompañada por una orquesta de cuerdas, arpa, violín solista e instrumentos de viento.<sup>645</sup> Resulta de interés considerar esta versión, procedente de alguien que, como se verá más adelante, mantuvo una actitud indiferente hacia la música de Guastavino en décadas anteriores.<sup>646</sup> La amplia orquestación empleada, por momentos “se ensancha” produciendo una dinámica con sorprendentes *crescendi* de mucho efecto, distantes de la homogeneidad, el tono íntimo y el matiz suave pensado por el autor. La tercera es una versión reciente, encargada por Ricordi al arreglador Guillo Espel, para voz solista y orquesta sinfónica. La instrumentación es similar a la de Drago: maderas a dos, cuatro cornos y cuerdas.<sup>647</sup>

Una versión que requiere especial comentario es la de Eduardo Falú, grabada en 1967. Es curioso que si bien él interpretó en canto y guitarra unas cuantas obras de Guastavino, en el caso de *Pueblito, mi pueblo* prefiriera realizar una interpretación puramente instrumental. Debe recordarse que sus versiones guitarrísticas están casi

---

<sup>643</sup> *La Nación*, 21-5-1950, p. 9. Programa en AF. Ver apéndice 2. Es sintomático que en este mismo año surge en Argentina el Conjunto Vocal Gómez Carrillo, también compuesto por integrantes de una misma familia. Más de dos décadas después, el 6 y 7 de agosto de 1973, el Coro de niños de Hannover dirigido por Heinz Henning, volvió a interpretarla en el teatro Coliseo, para el ciclo 61° de la Wagneriana (Dillon, op. cit., p. 357).

<sup>644</sup> La partitura fue consultada en el archivo de RIa.

<sup>645</sup> Grabada por la cantante Mónica Philibert junto a la orquesta de cámara del Colegio Nacional Buenos Aires dirigida por Alberto Devoto (CD *Intérpretes argentinos en vivo*, s/d). En esta versión resulta notoria la intervención adelantada de la cantante en las anacrusas de cada frase que, como se ha dicho, servirían para marcar las cesuras, las respiraciones del canto.

<sup>646</sup> García Morillo, como se analiza más adelante, ignoró abiertamente a Guastavino en su libro *Estudios sobre música argentina*. Pero hacia principios de los 90, cambió su enfoque sobre la producción de su colega. Kulp cita una entrevista en la cual García Morillo comenta las causas de este significativo cambio (Kulp, *Carlos Guastavino. A Study...*, p. 36).

<sup>647</sup> Las orquestaciones mencionadas se encuentran como parte del material en alquiler de RIa.

siempre considerablemente cercanas a las versiones originales, permitiéndose mayores libertades rítmico-melódicas cuando de entonar las canciones se trata. La rítmica del *estilo* está ornamentada en este caso con frecuentes *glissandi* y la melodía principal, que en la pieza original realizan las voces en terceras paralelas, está trasladada y resuelta en la guitarra. Falú ejecuta la obra en la misma tonalidad original de Mi Mayor (de por sí una armadura de clave característica de la guitarra) y en el aspecto formal se toma la libertad de repetir la sección B y el estribillo, resultando una estructura más extensa (A-B-A-B-A) que en el original (A-B-A).

En el aspecto melódico, la versión respeta la sección A en su primera presentación pero realiza ligeras modificaciones en las alturas al llegar a la segunda y a la tercera presentación. El guitarrista retoma de la sección B a la A, en las dos oportunidades, omitiendo un tiempo y realizando un *rubato* un poco exagerado al tomar el motivo característico, lo cual interrumpe el patrón del *estilo* que en la versión original aparece como rítmica constante y subyacente a lo largo de toda la pieza. La voz grave (o “segunda voz”) de la parte B (con gran interés melódico cuando se la canta en forma coral)<sup>648</sup> no está presente, intercalándose en cambio algunas otras breves ideas melódicas propias de Falú, que actúan como contra-melodías enriqueciendo el conjunto. El guitarrista no descuida la inclusión de recursos idiomáticos que conoce y maneja a fondo: cambia algunas frases hacia la octava aguda cuando la conducción melódica lo dirige inevitablemente hacia un registro guitarrístico muy grave y casi inaudible por sobre el acompañamiento, explota su inconfundible toque *vibrato* trabajado en especial en las cuerdas graves en la décima o undécima posición del diapason y concluye con armónicos para el último compás, lo cual da un marco delicado al minúsculo postludio.<sup>649</sup>

Resta por analizar la versión de Liliana Herrero y Juan Falú, que ha circulado en los últimos años como una re-interpretación libre de la partitura original, grabada para el sello Warner. Acordando con Omar Corrado en que todo acto creativo “se

---

<sup>648</sup> Recuérdese el ejemplo N° 1, citado en cap. 3, p. 121.

<sup>649</sup> Puede escucharse en PRCD 112, Pretal, 2003.

comprende en la dinámica de las lecturas, las recepciones, las traducciones”,<sup>650</sup> puede estudiarse el trabajo de estos artistas como una intención clara de “desarticular consensos”.<sup>651</sup> Integrada en el disco *Recuerdos de provincia*, producido en 1999, la versión presentada continúa en la línea estética de Herrero, algo paradójica, de cultivar una suerte de “folklore de vanguardia”. Tomando esta canción, profundamente inserta en la historia y en la cultura musical argentinas, la intérprete intenta ponerlas en crisis, en jaque.<sup>652</sup> La intervención de Juan Falú, que aporta su propia versión de guitarra,<sup>653</sup> se funde en la modalidad vocal afín al folklore del noroeste argentino que cultiva Herrero.<sup>654</sup> Sobre el final, aparecen sonidos electrónicos con efectos de lejanía o eco, que parecen llamados a brindar un contexto musical “actualizado”.

Desde el punto de vista musical, la versión propone pasajes guitarrísticos solísticos que truecan la economía de medios pensada por Guastavino para las partes instrumentales (introducción sobre todo), a fragmentos improvisados, libres, donde Juan Falú se explaya según su propio estilo interpretativo.<sup>655</sup> Las estrofas originales se han mantenido, aunque la segunda ha querido destacarse pues se la entona dos veces. Los medios vocales de Herrero son, como en la mayoría de sus canciones, económicos y sobrios. Este estilo, ya muy alejado de la *(di) fusión* practicada por Eduardo Falú, es definido por la propia cantante como una *contra fusión*. Consiste en “desarmar el legado para recomponerlo de otro modo”, “desarmar [las canciones] y reponerlas como movimientos inevitables de la crítica”,

---

<sup>650</sup> Omar Corrado, “Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero”, *Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM, International Association for the Study of Popular Music*, Santiago de Chile, Fondart, 1999, p. 411.

<sup>651</sup> *Ibid.*

<sup>652</sup> Corrado, “Estrategias...”, p. 414.

<sup>653</sup> Su propia versión había sido grabada en *Encuentros y soledades*, junto a Ricardo Moyano (Epsa Music, 1998) y después regrabada en *A mi niño* (Epsa Music, 2002).

<sup>654</sup> Corrado, “Estrategias...”, p. 413.

<sup>655</sup> En la versión junto a Ricardo Moyano referida, para dúo de guitarras, aparecen frecuentes gestos del jazz y los típicos acordes *bluseros* empleados con frecuencia en las improvisaciones guitarrísticas de ese estilo.

aunando “lo antiguo y lo moderno, no a manera de mezcla, sino de choque”.<sup>656</sup> *Pueblito, mi pueblo*, elegida en función de sus recuerdos y vivencias personales (de allí extrae la analogía sarmientina *Recuerdos de provincia* que da nombre al disco), renueva la insistencia en “palabras, secretos, rumores y comarcas” que ella percibe tanto en su propia historia de vida como en la historia cultural del país.<sup>657</sup> La canción vendría a ser para ella una parte de aquel legado cultural argentino a recomponer, una especie de ícono cultural “antiguo”, que ella pone en contraposición con elementos actuales y propios de su estilo, para ofrecerlo luego a su público. Todo ello demuestra entonces, que la versión escolar de los 40, 50 y 60 ha realizado, sobradamente, su “trabajo” cultural.

### 5.1.3.- Nuevamente *Se equivocó la paloma...*

Otra canción que en simultaneidad con una extensa divulgación como canción de cámara y como balada popular, fue transcrita por el compositor de variadas maneras, es *Se equivocó la paloma*. Además de la ya señalada versión coreográfica argentino-española, se registraron otras versiones, con texto y sin texto. De 1950 data una transcripción para coro mixto a cuatro voces a cappella y de 1952, en fecha cercana pero anterior a las puestas de Pilar López, proceden los *Arabescos sobre Se equivocó la paloma*, para dos pianos. Posteriormente, en 1968, un arreglo más, seguramente por requerimiento de algún grupo coral femenino, colocó a Guastavino por última vez ante la reescritura de esta canción: realizó en ese año un arreglo para tres voces iguales, por mucho tiempo inédito.

Sobre estas variadas transcripciones podría realizarse un seguimiento minucioso y particularizado. En razón de la extensión que requeriría, marcaremos aquí sólo algunos puntos sobresalientes de su circulación y elementos característicos.

---

<sup>656</sup> Liliana Herrero, “Interpretación y legado”, *La Grieta N° 3*, La Plata, 1996. (Citado por Corrado, “Estrategias...”, p. 417).

<sup>657</sup> *Ibid.*



La versión para dos pianos es la más alejada de la canción original, pues el autor conserva la melodía y armonía originales, pero realiza -como lo sugiere el título- una serie de ornamentaciones. Fue ejecutada por varios dúos de piano, entre ellos por el mismo Guastavino con Francisco Javier Ocampo,<sup>658</sup> y en otras ocasiones con Haydé Giordano, con quien la grabó en 1958.<sup>659</sup>

Un aspecto en el cual no insistimos en esta tesis, no por su escasa importancia sino por la carencia de estudios previos que puedan brindarnos un marco adecuado para contextualizar los datos guastavinianos, es el la circulación de numeroso repertorio vocal *a cappella* por la vía de coros vocacionales y universitarios durante el auge folklórico de la década del 60.<sup>660</sup> Se estima que tanto *Se equivocó la paloma* como *Pueblito, mi pueblo* fueron canciones muy difundidas en sus versiones *a cappella*, pues existe una suerte de tradición oral consensuada con referencia a su condición de repertorio “básico” para la práctica comunitaria del canto.<sup>661</sup> La versión para

---

<sup>658</sup> Guastavino y el pianista catamarqueño Francisco Javier Ocampo actuaron juntos en la capital de esa provincia en julio de 1954. Programa en AF. (Véase además *La Unión*, 23-7-1954 y 26-7-1954).

<sup>659</sup> El disco con Haydé Giordano incluye también otras obras de Guastavino (RCA Víctor, AVL- 3058). En fechas más recientes, *Arabescos...* fue grabada también por los dúos de: Héctor Moreno y Norberto Capelli (Marco Polo 8.223462, 1992) Noel Lester y Nancy Roldán (Centaur Records, CRC 2171, 1993) y más recientemente por Elena Dabul y Dora de Marinis (Fundación Ostinato OST-101, 2001).

<sup>660</sup> Sólo el movimiento coral en las universidades ha sido incipientemente indagado en una investigación de Iliana Hoffer, referida específicamente a los coros de la Universidad de Buenos Aires en la década de los 60. Pero la amplitud del tema escapa a los alcances de esta investigación, pues requeriría una recolección infinita de datos, hasta hoy dispersos, sobre coros, festivales, instituciones organizadoras, encuentros nacionales y provinciales y ámbitos de circulación. Reconstruyendo su historia a través de la memoria de sus protagonistas, la autora nos anoticia tangencialmente de Festivales que tuvieron lugar en diferentes provincias y de la incidencia de situaciones políticas en la continuidad o discontinuidad de la actividad de algunos coros, entre otros temas. No insiste demasiado en indagar qué repertorio argentino se cantaba, pero nos deja entrever cuánto queda por hacer aún en esta materia. (Iliana Hoffer, op. cit.) Algunos otros estudios sobre el movimiento coral en Mendoza están encauzándose en la Universidad Nacional de Cuyo, pero aún se encuentran en etapas iniciales.

<sup>661</sup> De *La paloma* se conoce que en los comienzos de la década del 50, un grupo clave en el impulso de su difusión fue el Cuarteto Vocal “Gómez Carrillo”, integrado por los hijos del músico santiagueño: Manuel (h), Carmen Rosa, Julio Alberto y Jorge Rubén. Podría decirse que este grupo fue uno de los pioneros del estilo vocal a varias voces a cappella, muy cultivado después por numerosos conjuntos durante la época del auge “folklórico”. Hacia fines de los 50, sobresalió la versión que realizaba el Pequeño Coro de Buenos Aires, que dirigía Francisco Javier Ocampo y ya en las décadas de 1980 y 1990 las diferentes agrupaciones, más o menos numerosas, que estuvieron a cargo de Carlos Vilo. *Pueblito, mi pueblo*, por su parte, fue bastante

voces femeninas de *Se equivocó la paloma*, por lo que se sabe, circuló en forma manuscrita o fotocopiada hasta no hace mucho tiempo, en que fue editada en la revista Coralía.<sup>662</sup>

Otra versión instrumental de la famosa canción de Alberti es la que hizo circular en charango Jaime Torres desde principios de los 90.<sup>663</sup> Dándole espacio para una suerte de “cadenza” en la que se explaya en todo tipo de rasgueos e improvisaciones virtuosísticas, la versión está marcada por dos secciones muy vivaces que apelan a un ritmo de cueca, realizado con los instrumentos típicos de un conjunto de música andina.

#### 5.1.4.- Algunas *Cantilenas argentinas*

El ciclo *Diez Cantilenas argentinas* es una serie de obras programáticas para piano que Guastavino fue creando por separado entre 1956 y 1958 y luego las reunió y presentó bajo ese título.<sup>664</sup> Sobre la inspiración de cada una se expresó en su momento Emiliano Aguirre, un profesor de canto que, a partir de conversaciones con el compositor, redactó el comentario para la tapa del disco en el cual el mismo compositor grabó su propia versión.<sup>665</sup>

En cuanto al lenguaje de las *Cantilenas*, no importa explayarnos aquí pues a este tema está referida la exhaustiva tesis DMA de Nancy Roldán ya mencionada.

---

difundida –y grabada-, entre otros, por el Coro de la Universidad Nacional de La Plata, dirigido por Oscar Escalada.

<sup>662</sup> Véase Carmen García Muñoz, “Carlos Guastavino, compositor coral”, *Coralía*, año 3 N° 2, Buenos Aires, Fundación Coral Argentina, oct-1997, pp. 4-14.

<sup>663</sup> Jaime Torres, *Charango soukko América* (Philips, 1991).

<sup>664</sup> De esta obra como de toda la producción para piano de Guastavino, realizó una grabación comercial el sello Cosentino, en Argentina. Distribuida en tres discos compactos, esta integral estuvo a cargo del Grupo de Estudios Pianísticos “Alberto Ginastera”, conjunto de pianistas que dirigía la pianista mendocina Dora de Marinis. El Equipo, ligado a la Universidad Nacional de Cuyo, conformó después la Fundación Ostinato, destinada en la actualidad a la difusión de la producción de compositores argentinos y latinoamericanos. (IRCO 234-235-236, 1997).

<sup>665</sup> Este disco es el único testimonio comercial que tenemos de Guastavino interpretando obras suyas para piano solo (LP Serie DM. Repertorio Caravelle 70.155, monofónico. Lo reeditó el sello independiente Pretal PRCD 111, 2003).

Importa sí referir cuáles de estos diez trozos viraron hacia otras formaciones instrumentales, adquiriendo mayor difusión entre intérpretes y públicos.

Hacia fines de la década de 1950 Guastavino, por la intermediación de la editorial Ricordi, presentó versiones guitarrísticas de *Santa Fe para llorar*, *El ceibo*, *Santa Fe antiguo* y *Trébol*. Dos guitarristas argentinas tuvieron a su cargo las revisiones y digitaciones: María Luisa Anido la primera y Matilde de Calandra, las otras tres. Con esto, se produjo una primera circulación de las obras que se prolongó aproximadamente una década. Para 1966, cuando Guastavino comenzó a estar en contacto con Roberto Lara, Ricordi re-editó las tres *Cantilenas* digitadas por Matilde de Calandra en un único álbum, pero revisadas y digitadas entonces por Lara.

La difusión que alcanzaron estas transcripciones para guitarra no fue homogénea. Sin duda, la que más se interpretó en vivo y se grabó fue *Santa Fe para llorar*, que es la *Cantilena N° 1*. Nuevamente fue gracias a la mediación de Eduardo Falú que esta composición alcanzó públicos remotos y salas repletas de personas de diferentes idiosincrasias, lenguajes y costumbres.<sup>666</sup> *Trébol* y *Santa Fe antiguo* fueron estrenadas en Londres, en 1960, por el guitarrista J. D. Roberts, en la *Burgh House*.<sup>667</sup> A diferencia de las *Sonatas*, las *Cantilenas*, muy probablemente por su condición de transcripciones, no se incorporaron a los programas oficiales de guitarra del Conservatorio Nacional de Música.

Las otras *Cantilenas* cambiadas de soporte fueron tres: *La casa*, *Juanita* y *El ceibo*, llevadas por Guastavino a orquesta de cuerdas, en 1966. Estas piezas, que estrenó la orquesta de LRA Radio Nacional, fueron seguidas de una obra original que el compositor creó para el final con el nombre de *Romance en Colastiné*. De esta manera integró todo bajo el título general *Tres Cantilenas y Final*. Aludiendo a uno de los ríos que atraviesa la provincia santafesina, el final tuvo un ritmo de esa

---

<sup>666</sup> Como se ha dicho, Falú la integró en sus discos. María Isabel Siewers la incluyó en su disco íntegramente dedicado a Guastavino, ya citado.

<sup>667</sup> Programa en AF.

región litoraleña. El ciclo, como buena parte del repertorio orquestal de Guastavino, tuvo una recepción crítica algo conflictiva.<sup>668</sup>

### 5.1.5.- Transcripciones para conjuntos de cámara diversos

En esta sección se dedica atención a varias obras que, transcritas a conjuntos para diferentes instrumentos, vinieron a enriquecer el repertorio de cámara argentino. En la mayoría de las transcripciones para instrumentos de viento o de cuerda frotada, el estudio de la documentación conservada lleva a pensar que el mecanismo de re-escritura de obras anteriores iba surgiendo como respuesta a encargos o solicitudes de los mismos instrumentistas, varios de ellos colegas de Guastavino en alguna de las dos instituciones donde ejercía la docencia.<sup>669</sup>

El caso de *Llanura*, una obra con un comienzo y final apacibles, a los que se intercala una sección de tiempo vivaz con acentuaciones asimétricas en el estilo de un *scherzo*, resulta de interés.<sup>670</sup> La obra es original para violín y piano y fue estrenada en 1950, en el ciclo de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires realizado en el teatro Astral, por Henry Szering junto al pianista Leo Schwarz.<sup>671</sup> Al año siguiente pasó al teatro Colón, donde fue interpretada por Ida Haendel en

---

<sup>668</sup> A la recepción crítica se refiere la segunda parte de este capítulo. Anticipamos ahora un fragmento tomado de *La Prensa*, donde se publicó: “El estreno de *Tres cantilenas y Final* [...] hace creer en la actitud genuina de un músico que parece hallarse muy firmemente instalado dentro de un mundo expresivo al que las exigencias estéticas actuales han radiado, o al menos relegado a un plano secundario y que, por lo mismo, dice de la osadía de un convencimiento que no teme afrontar la contracorriente del movimiento musical contemporáneo. En realidad se trata de obras para piano anteriores, llevadas al conjunto de cuerdas, sin mayores pretensiones en la búsqueda de lo nuevo instrumental, sino manteniendo a la orquesta en el limitado nivel del trabajo original. Por esto su interés es relativo, si es que tiene alguno. Al notó y directo estilo del compositor, poco agrega la transcripción escuchada, que el director tradujo con cuidado” (23-7-1966, p. 24).

<sup>669</sup> Esto es, en el Conservatorio Nacional de Música o en el Conservatorio Municipal Manuel de Falla.

<sup>670</sup> En su versión original con violín *Llanura* ha sido grabada por Pablo Saraví y Alicia Belleville, junto a Rosita Iglesias y obras de otros compositores argentinos (*Llanuras*, CDC 0018, Radio Clásica, 1998). En EEUU Nancy Roldán y José Cueto la difundieron ampliamente.

<sup>671</sup> Breve referencia en *La Nación*, que la describe como una “página de inspiración autóctona.” 30-5-1950.

violín y Alfredo Rossi, en piano.<sup>672</sup> En los años siguientes Guastavino realizó una transcripción para dos pianos que interpretó junto a Francisco Javier Ocampo en varias oportunidades y que llevó a Rusia donde la presentó junto a la pianista Vera Maximova.<sup>673</sup> A su regreso en 1957 la grabó junto a Haydée Giordano, dejando uno de los escasos testimonios grabados que lo cuentan como intérprete.<sup>674</sup> En la década siguiente, la interpretó con Susana Ridilenir en Rosario para la Asociación Juventudes Musicales Argentinas.<sup>675</sup>

Otra transcripción instrumental que seguramente se debió a un encuentro circunstancial fue la versión de violonchelo y piano de *La rosa y el sauce*, revisada y digitada por Aurora Nátola en 1954. Existió además de esta canción una adaptación orquestal que el autor reescribió para el trozo central del ballet *Fue una vez*, en 1942, de la cual no tenemos noticias como se explicará más adelante.

Guastavino parece haberse inclinado hacia los instrumentos de viento desde fines de la década de 1960 y principios de los 70. Su catálogo de obras originales muestra casi una actitud de haber ido estudiándolos uno a uno. De 1971 data la *Sonata* para clarinete y piano, de 1972 *Introducción y Allegro* para flauta y piano y la inédita *Presencia N° 9*, para corno inglés y piano y de 1973, la *Sonata* para trombón, o trompa, y piano.<sup>676</sup> Previamente, en 1966, había transcripto para clarinete y piano y dedicado al entonces joven estudiante Luis Rossi, la *Presencia N° 4 Mariana* para piano junto a la canción *Mi Viña de Chapanay*, produciendo una combinación de ambas que tituló *Tonada y Cueca*.<sup>677</sup>

---

<sup>672</sup> Se conservan programas de ambos conciertos en AF.

<sup>673</sup> También hay programas en AF de estas actuaciones. El estreno de la versión de dos pianos se realizó en Catamarca, junto a Ocampo.

<sup>674</sup> El disco de dos pianos, con Haydée Giordano, contiene como se ha dicho, los *Arabescos sobre Se equivocó la paloma*, pero también los *Tres romances argentinos*, el *Bailecito*, el *Gato* y *Llanura*. (RCA Víctor AVL- 3058).

<sup>675</sup> Programa del 17-5-1964 en AF. También la grabó el dúo Capelli-Moreno, ya mencionado.

<sup>676</sup> *Introducción y Allegro* fue grabada en Alemania por Cecilia Francesconi en flauta y Friedemann Rieger en piano. (Ars Produktion, 1988).

<sup>677</sup> Otras obras donde Guastavino ya se aventura a conjuntos de cámara con instrumentos de vientos datan de estos años y han quedado inéditas. Entre ellas, la *Presencia N° 8 Luis Alberto* (para oboe, clarinete, trompa, fagot y piano) el *Scherzino* (para oboe, clarinete, fagot y corno) y la *Música para cuatro trombones o cornos*. Ver apéndice 2. También hay una versión para flauta, violín, clarinete y trompa de la fuga *Arroz con leche*.

Dichas *Tonada y Cueca* fueron estrenadas al poco tiempo por Luis Rossi en un ciclo de conciertos de alumnos del Conservatorio Nacional de Música.<sup>678</sup> También fue “funcional” a la cotidianeidad de su cátedra “Práctica de Dirección Coral”, ejercida en el Conservatorio Nacional, una versión de *Jazmín del país, qué lindo...!*, de las *Flores argentinas*, para voces femeninas y trompeta, inédita, escrita durante un año lectivo en que contaba con un numeroso grupo de señoritas y apenas un tenor muy incipiente, al que prefirió conferirle el papel de trompetista, que era su instrumento en estudio.

Un grupo de canciones con piano fue también transcrito a canto y guitarra durante los años 60 y puesto a andar en el terreno de la música de raíz folklórica. En algunos casos, las versiones con guitarra siguen apenas en meses o días a las originales resultando embarazoso establecer cuál formación habría sido la primera. En este grupo tenemos *El sampedrino*, *Pueblito, mi pueblo*, *Severa Villafañe*, *Ay, que el alma...!* y *La siempre viva*. En un solo caso, la *Vidala del secadal*, la documentación demostró hasta el momento el camino inverso, esto es, la existencia de la canción con guitarra antes de la versión con piano.<sup>679</sup> Hubo también una adaptación para canto y guitarra de *Chañarcito, chañarcito*, original para cuatro voces mixtas y piano, que realizó y grabó Eduardo Falú, aunque no se editara la partitura. También hubo una transcripción puramente instrumental de *La tempranera*, que como se explicó, realizó Domingo Báez y publicó Lagos.

En cuanto a la *Presencia N° 7 Rosita Iglesias*, la obra, original para violín y piano, fue llevada a viola y también a clarinete.<sup>680</sup> En el caso de la versión para clarinete y piano, la transcripción inédita que circula corresponde a Luis Rossi, quien la grabó

---

<sup>678</sup> Entrevista con la autora, 8-2-2007. La obra está grabada en su disco *Fantasia sul América*, junto con la *Sonata* para clarinete y piano (NR 1104). Lo acompaña Diana Schneider. El clarinetista manifestó que “la obra fue muy bien recibida y que años después la presentó “con gran éxito en un Congreso Internacional, en Chicago” (Entrevista con la autora, 8-2-2007).

<sup>679</sup> La documentación no es otra que las fechas de ediciones impresas por Lagos. Como en muchos casos, no se cuenta con los manuscritos exactamente fechados por el autor para establecer con detalle las fechas de composición y de transcripción (Véase Apéndice 2).

<sup>680</sup> A diferencia de las otras *Presencias* (*Loduvina*, *Mariana*, *Ortega*, *Horacio Lavalle*, todos nombres “de fantasía”), *Rosita Iglesias* es un retrato musical de una violinista argentina a quien Guastavino conoció en el ámbito del Conservatorio Nacional.

junto a la pianista Diana Schneider.<sup>681</sup> En la versión de viola, la transcripción, realizada por el mismo compositor, se estrenó en el salón dorado del Teatro Colón a cargo de Tomas Tichauer y Viviana Lazzarin.

#### 5.1.6.- Obras de Guastavino para conjuntos de guitarras

En Argentina, hablar de conjuntos de guitarras en la segunda mitad del siglo XX remite inmediatamente a las figuras del matrimonio integrado por Jorge Martínez Zárate (1923-1993) y Graciela Pomponio (1926-2007). Larguísima fue su trayectoria como instrumentistas y como profesores, tarea que desempeñaron tanto en el ámbito oficial como en su estudio privado.<sup>682</sup> Merecedores de varios reconocimientos y distinciones, conformaron primero un dúo de guitarras y en 1970, junto a Eduardo Frassón y Horacio Ceballos, el conocido Cuarteto Martínez Zárate. Posteriormente el conjunto fue experimentando algunos cambios de integrantes quedando con el fallecimiento del creador, integrado por su esposa y tres discípulos, renombrados y profesionales ya, Jorge Labanca, Claudio Magnano y Hugo Zamora.<sup>683</sup> Tanto el dúo como el cuarteto, realizaron numerosas presentaciones en Europa y América teniendo a su cargo estrenos y grabaciones y una serie de composiciones a ellos dedicadas.

En nuestro caso, dos son las obras de Guastavino muy difundidas por Jorge Martínez Zárate y sus discípulos. La primera es una transcripción suya del preludeo

---

<sup>681</sup> *Rapsodia*, CD Radio Clásica, CDC 0032, 1999. También la grabó en otro cd, en vivo, llamado *Live in Boston* (Entrevista con la autora, 8-2-2007).

<sup>682</sup> Martínez Zárate fue profesor fundador del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, desde 1949. También ejerció la docencia en el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo” y en el Conservatorio de Música “Juan José Castro” (La Lucila, provincia de Buenos Aires). Entre sus discípulos se cuentan a Roberto Aussel, Ernesto Bitetti, Osvaldo Parisi, Raúl Maldonado y Pablo Márquez, entre otros. (Véase Melanie Plesch, “Martínez Zárate, Jorge” y “Pomponio, Graciela”, *DMEH*, Madrid, SGAE, vols. 7 y 8, 2000-2001, p. 314 y pp. 880-881).

<sup>683</sup> Eduardo Frassón se retiró en 1973, siendo reemplazado por Miguel Ángel Girollet. Girollet estuvo hasta 1987 en que, a raíz de su traslado de residencia, fue reemplazado por Jorge Labanca. En 1990, Horacio Ceballos decide dejar su lugar a Claudio Magnano. Luego de la muerte de Martínez Zárate ocurrida en 1993, su lugar es ocupado por Hugo Zamora. De esa manera, la conformación queda entonces estable hasta la reciente muerte de Graciela Pomponio, ocurrida el 9 de febrero de 2007. (Entrevista de Jorge Labanca con la autora, 19-2-2007).

*El Patio* (N° 1 del ciclo *La siesta*), original para piano, que fue realizada en 1977 para dos guitarras y publicada por Ricordi Americana como parte de la colección denominada “Biblioteca Martínez Zárata”. La otra, fue la fuga vocal a cuatro partes que Guastavino realizara sobre la canción infantil *Arroz con leche* y que transcribió en 1970 para cuatro guitarras, dedicándola a este cuarteto.<sup>684</sup> El conjunto la difundió ampliamente y la grabó para el sello Pauta.<sup>685</sup>

Hacia mediados de los años 90, un trío de guitarristas argentinos grabó transcripciones del *Bailecito* y de *El Patio*, para el sello *Harmonia Mundi*.<sup>686</sup> El “Trío de Guitarras de Buenos Aires” se integra por Jorge Labanca, Marcelo Cosentino y Carlos Groisman, correspondiendo la transcripción del *Bailecito* a Cosentino y la de *El patio*, a Groisman, quien se basó en la versión para dos guitarras arriba mencionada.<sup>687</sup>

Finalmente, agreguemos que *Bailecito* también fue llevado a una guitarra por Roberto Lara y por Miguel Ángel Girolet y que se difundió además, una versión puramente vocal de esta música.<sup>688</sup>

## 5.2.- Algunas fracturas y controversias en la recepción crítica de obras con orquesta

“Yo no tengo significación en la orquesta... si quiere se lo digo ahí...! [mira el grabador] las obras esas no son interesantes... yo [enfático] *no he sentido* la orquesta”.<sup>689</sup>

Estas frases, que aún resuenan en nuestra memoria desde principios de los años 90, motivaron nuevas preguntas en torno a las investigaciones sobre el compositor.

---

<sup>684</sup> Pola Suárez Urtubey comenta en la tapa del disco que el manuscrito dedicado al Cuarteto Martínez Zárata, lleva fecha del 26-7-1970 y está firmado por Guastavino.

<sup>685</sup> El sello Pauta lo grabó en los estudios ION, en 1972. Agradezco esta información al guitarrista Jorge Labanca, uno de los principales depositarios actuales de la tradición del matrimonio Pomponio-Martínez Zárata y probablemente, depositario también del manuscrito en el futuro, por voluntad expresa de Graciela Pomponio.

<sup>686</sup> Como parte de la colección *Guitare plus*, vol 14, de la productora Mandala. Grabado en julio de 1995 y editado en Francia en 1996.

<sup>687</sup> Entrevista de Jorge Labanca con la autora, 19-2-2007.

<sup>688</sup> La grabó el conjunto “Buenos Aires 8”, durante los años 60.

<sup>689</sup> Entrevista con la autora, 12-3-1992.



¿Qué llevó al propio autor a opinar así de sí mismo para esos años? ¿Por qué intentó varias veces a lo largo de su carrera abordar obras en el terreno sinfónico, si no se encontraba cómodo en él? Intentando elaborar una historia de la recepción a partir de la crítica periodística, nos encontramos con desfasajes, faltas de coincidencia, ambigüedades y cuestiones ajenas al campo musical que pudieron colaborar a invalidar o a desmerecer su producción.

Esta sección está dedicada pues a alguna producción del compositor santafesino que tuvo una recepción difícil, fracturada, controvertida. Integrada principalmente por transcripciones al terreno orquestal (ballet *Fue una vez*, *Sinfonietta argentina* y *Tres romances argentinos*), resulta de interés discernir a qué conjunto de causas pudo obedecer el grupo de opiniones dispares sobre esas músicas, vertidas hacia mediados del siglo XX en la prensa periódica.<sup>690</sup> Sin duda, hubo mediaciones donde incidieron el marco político y social, la imposición obligatoria de difundir el repertorio argentino y hasta también cuestiones personales que pueden haber colaborado en esparcir una suerte de actitud de descalificación tácita de la obra guastaviniana. Se quiere demostrar que debido a la indiferencia, los juicios irónicos, el silencio o la crítica lapidaria –procedente sobre todo del campo de la composición académica–, Guastavino decidió virar en la orientación hacia otro público.

Analizando algunos fragmentos de textos periodísticos de las décadas de 1940 y 1950, publicados en diferentes diarios y revistas de Buenos Aires y con la ayuda de algunas herramientas teóricas que nos provee el análisis del discurso, se ofrece una evaluación de ese *corpus* (se asume que ninguna selección de materiales es ingenua) y de su probable incidencia en el medio cultural y artístico (en el público, en los otros compositores, en los profesores especializados) y en el mismo compositor. El *Romance de Santa Fe*, aunque es obra original para piano y orquesta, se incluye en esta sección, por encuadrarse en esta coyuntura.

---

<sup>690</sup> Acordamos con Juan Pablo González en que es necesaria una aproximación a las publicaciones periódicas, que mantenga una relación crítica con las fuentes, leyendo discursos más que historias. (J. P. González, op. cit., p. 54).

Luego de revisar las circunstancias de composición y la crítica periodística en torno al ballet *Fue una vez*, para el cual Guastavino hizo la música en 1942, se muestra cómo un artículo publicado en 1944 produjo un *acontecimiento discursivo*, esto es, significó un quiebre en la historia de la recepción de la producción guastaviniana que influiría después en la repercusión alcanzada por el resto de su producción y conduciría en la segunda mitad del siglo XX a la bifurcación de caminos que se ha estudiado en los capítulos anteriores.<sup>691</sup> Se observa, mediante el análisis de su incidencia en cierto sector del público y del resto de la crítica, que significó un comienzo de la progresiva conformación de un sector adverso a la música del compositor.

Hicimos un seguimiento desde esa fecha hasta aproximadamente fines de la década de 1980 y encontramos una sección de la crítica de música “culta” que estaba formada mayormente por compositores entusiastas de las estéticas vanguardistas, ubicados en el polo opuesto a Guastavino. Este grupo de críticos-compositores conformó, como se verá luego, una *formación discursiva* para la cual Guastavino era un creador anacrónico,<sup>692</sup> fuera de época, anclado a viejas tradiciones musicales decimonónicas y con escasos méritos artísticos.

Es cierto que el compositor santafesino dedicó escasa atención a la composición de obras para orquesta. Como se ha analizado, su interés estuvo centrado mayoritariamente en el repertorio vocal de cámara. También son de indudable relevancia, las composiciones dedicadas a la guitarra —que lo volvieron desde los años 70 un autor ineludible dentro del panorama latinoamericano del

---

<sup>691</sup> Por *acontecimiento discursivo* se entiende, según Michel Pêcheux, uno de los creadores de la escuela francesa de análisis del discurso, un elemento histórico discontinuo y exterior que en algún punto del proceso histórico produce una ruptura o interrupción en las prácticas discursivas, afectando a la memoria discursiva y produciendo un dislocamiento. (citado por Mónica Zoppi Fontana, “Acontecimiento, archivo, memoria: às margens da lei”, *Revista Leitura*, N° 29, Maceró, UFAL, 2004, p. 5).

<sup>692</sup> El concepto de *formación discursiva* designa todo sistema de reglas que fundamenta la unidad de un conjunto de enunciados socio-históricamente circunscriptos. Las formaciones discursivas son parte integrante del interdiscurso. Representan regiones de estabilización de la *memoria discursiva* que se organizan por procesos de reformulación parafrástica en movimiento continuo de reconfiguración. (Dominique Maingueneau, *Términos clave del análisis del discurso*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, pp. 51-52.)

siglo XX de ese instrumento— y al piano —el instrumento primario en su formación musical y en su actividad concertística—.

Además, en la formación musical de Guastavino, recordemos, primó una manera casi autodidacta de aprendizaje de los aspectos técnicos.<sup>693</sup> Su única guía pedagógica sistemática en la composición musical fue Athos Palma, quien lo instruyó intensamente y en poco tiempo en todas las disciplinas inherentes a la creación, en una suerte de visión que hoy llamaríamos “holística”.<sup>694</sup>

El catálogo puramente sinfónico implica un porcentaje ínfimo de obras originales. Muestra apenas una única obra pensada exclusivamente para una orquesta de cuerdas, como se dijo, el *Romance en Colastiné*.<sup>695</sup> El resto de lo que habitualmente se cita como obras sinfónicas está compuesto por transcripciones o adaptaciones de canciones u obras originales para piano o para grupos instrumentales. En esa línea se sitúan las ya referidas *Tres cantilenas*, los *Tres romances argentinos*, la *Suite argentina* y una obra retirada de catálogo por el autor, titulada *Sinfonietta argentina*.<sup>696</sup>

### 5.2.1.- Los debates en torno al ballet *Fue una vez*

---

<sup>693</sup> Sobre su manera de aprender, Guastavino nos refirió la siguiente anécdota: “...yo era chiquito... y sacaba de oído los tangos de moda, sabe? ...y había uno que se llamaba *Maldito*, que lo había traído Lola Membrives, sabe? ... era una tonadillera fantástica! ... y yo luchaba con un acorde que no me salía... y me cruzaba a preguntarle a mi prima [Dominga Iaffei Guastavino. Vivía en frente de su casa y estudiaba piano. Tenía unos diez años más que él y en algunas reseñas biográficas aparece como su maestra durante la niñez y adolescencia]... y ella ¡no lo sabía tampoco! ... y decía mi mamá, que me largué a llorar... y que decía: ‘no me quieren enseñar, no encuentro el acorde...’ en fin, [risas] el sufrimiento de no encontrarlo...” (Entrevista con la autora, 12-3-1992).

<sup>694</sup> Con Palma recibió nociones de contrapunto, toda la visión “clásica” de la armonía y la morfología y estimamos, de forma somera, algunos rudimentos de orquestación.

<sup>695</sup> El número con que cierra *Tres cantilenas y Final*, para orquesta de cuerdas, de 1966.

<sup>696</sup> En realidad hay otra obra original, sinfónico-coral: *Despedida*, para barítono solista, coro mixto a seis voces y orquesta. A ella no se dedica atención, por ser posterior. Suerte de cantata, basada en un poema de León Benarós, su estreno estuvo a cargo del Coro Polifónico Nacional y la Orquesta Sinfónica de LRA Radio Nacional en Buenos Aires, el 20 de mayo de 1973 en el teatro San Martín.

El ballet *Fue una vez*, compuesto en 1942, se presenta al día de hoy, como uno de los aportes más difíciles de dilucidar dentro de esta producción por cuanto el manuscrito original hasta este momento, no se conserva. Contamos sin embargo, con numerosas crónicas periodísticas aparecidas hacia fines de 1942 y principios de 1943 en relación con su estreno, primeras ejecuciones en Buenos Aires y en otros países de América Latina. De la lectura de las informaciones, juicios, opiniones y críticas vertidos en diversas publicaciones, puede sugerirse que dichas fuentes documentales deben manejarse con precaución, dado el complejo entorno político, social y cultural en el cual se enmarcaron.

### 5.2.1.1.- El Original Ballet Russe

En 1942 arribó a Buenos Aires una reconocida compañía de ballet: el Original Ballet Russe dirigido por el Coronel Wasilly de Basil. Integrada por bailarines rusos disidentes, esta compañía -junto al Ballet de Montecarlo- era considerada la continuadora del legado artístico de Sergei Diaghilev (1872-1929), creador de los ballets rusos en París. Gozaba de una notoriedad internacional y realizó su temporada en el Teatro Politeama, al cabo de la cual pasó al Teatro Colón, en los meses de primavera, ofreciendo allí veintiuna funciones entre el 15 de octubre y el 28 de noviembre, junto al cuerpo estable de ese teatro.<sup>697</sup>

La corta temporada debió ser muy satisfactoria y de mutuo enriquecimiento entre ambos grupos de artistas pues al año siguiente se reiteró la contratación de la compañía rusa, pero entonces por siete meses,<sup>698</sup> lo cual significó ya un afianzamiento de aquel primer intercambio. Inés Malinow alude a los aportes novedosos del Original Ballet Russe describiéndolo como “una especie de maravillosa galera de mago” de cuyas “temporadas en el Politeama, en el Teatro

---

<sup>697</sup> Roberto Caamaño, *Historia del Teatro Colón*, Buenos Aires, Cinetea, 1969, tomo 3, p. 295.

<sup>698</sup> El contrato abarcó desde el 22 de abril al 28 de noviembre de 1943 (Carlos Manso, *María Ruanova (la verdad de la danza)*. Buenos Aires, Tres tiempos, 1987, p. 374).

Colón y en el Teatro Avenida surgieron coreografías que hasta entonces no se habían conocido”.<sup>699</sup>

Al parecer la compañía gravitó en los artistas argentinos, muchos de los cuales, los jóvenes especialmente, se anexaron a sus filas. Por su parte, algunos integrantes del grupo ruso decidieron permanecer en Buenos Aires y más tarde establecerse en esta ciudad, uniendo de esa manera su destino a la historia de la danza argentina en forma definitiva.<sup>700</sup>

### 5.2.1.2.- El encargo, el argumento, la música

Según las fuentes oficiales, la idea de la creación de un ballet con ambientación argentina para ser incluido en la función de despedida del Original Ballet Russe en el Teatro Colón en 1942, habría procedido del director de dicha compañía. Según se comenta en los programas recordatorios de aquella temporada, Wasilly De Basil quiso “manifestar su gratitud al público y al teatro Colón por la hospitalidad recibida” decidiendo, a manera de símbolo que expresara su amistad y cercanía espiritual con Argentina, la creación “a su iniciativa y a su cargo” de una pieza coreográfica con “colaboradores” locales.<sup>701</sup>

---

<sup>699</sup> Inés Malinow, *Desarrollo del ballet en Argentina. Platea sentimental*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, p. 31. El equilibrio que poseían las bailarinas rusas era paradigmático. Según la autora, impusieron en sus colegas de Buenos Aires el uso de un tipo de zapatillas de punta hasta entonces no habitual: suela cuadrada, muy reforzada y más corta, lo que obligaba al pie a mantener el equilibrio en una forma distinta. La manera en que apoyaban esas zapatillas influía sobre la tensión de la rodilla y la pierna en general, exigiendo un esfuerzo técnico mayor, pero permitiendo un resultado mucho más armonioso y etéreo de la bailarina (Malinow, op. cit., p. 29).

<sup>700</sup> Malinow (op. cit., p. 30) menciona a Carlota Pereira, Ángel Eleta, April Oebrich y Elsa Gálvez entre los bailarines argentinos por entonces muy jóvenes, que se acercaron a la compañía rusa. Menciona también a Vladimir Irman, Sava Andreiev, Narcisse Matouchak, Vasil Toupine y Tamara Grigorieva como los artistas rusos que se establecieron en Argentina. Valenti Ferro cita también a Yurek Shabelevsky (op. cit., p. 242).

<sup>701</sup> Así aparece expresado en el álbum recordatorio de la temporada de ballet de 1942 del teatro Colón. Este álbum contiene también buenas ilustraciones (fotografías de los bailarines, de los ensayos, de las litografías de Bacle y de la acuarela de Buenos Aires en 1830, de Carlos Pellegrini) y somera información acerca del Original Ballet Russe.

Esta fundamentación es repetida por la mayoría de las fuentes que hemos consultado, tanto bibliográficas como hemerográficas. Se coincidió en recalcar que “gracias a la experiencia y la supervisión de él”,<sup>702</sup> los tres jóvenes artistas argentinos convocados -Carlos Guastavino para la música, Silvia Pueyrredón de Elizalde en la composición coreográfica e Ignacio Pirovano en escenografía y vestuario- dieron forma acabada a toda la obra.

Sin embargo, hubo cierta prensa combativa que no encontró feliz la concreción de esta pieza coreográfica. *La Argentina*, *El Pampero*, *La Vanguardia*, *Libre Palabra* y *Crítica* destacan como las publicaciones de la época que se inclinaron hacia esta tendencia.<sup>703</sup> *La Argentina* recalca, el día del estreno, que el responsabilizar a De Basil, “un simple contratado”, por la creación de la obra, constituía una “píldora imposible de tragar”, un ardid del directorio del Teatro Colón para evadir la responsabilidad del montaje de la obra.<sup>704</sup>

Lo cierto es que se encargó a Carlos Guastavino la concreción de la música, para lo cual previamente hubo de acordarse el argumento y la ambientación de la obra: una sencilla trama sentimental que evocaba las costumbres y la sociedad de Buenos Aires en 1830. Inspirado en litografías contenidas en los cuadernos *Trajes y costumbres de Buenos Aires*, realizados entre 1828 y 1838 por César Hipólito Bacle, y en acuarelas de Carlos Pellegrini referidas al paisaje de la misma época, el argumento estaba referido a una historia romántica y sentimental.<sup>705</sup>

La trama ayudó a la recreación de las escenas casi arquetípicas de 1830. La hora crepuscular permitió presentar los pintorescos “faroleros” dando luz a la ciudad en

---

<sup>702</sup> *Ibid.*

<sup>703</sup> Véase: *La Argentina*, 30-11-1942; *La Vanguardia*, 29-11-1942, *El Pampero*, 7-11-1942, 8-11-1942, 22-11-1942, 25-11-1942, 26-11-1942 y 1-12-1942, *Libre Palabra*, 25-11-1942 y *Crítica*, 28-11-1942.

<sup>704</sup> *La Argentina*, 27-11-1942.

<sup>705</sup> El asunto, muy simple, se inicia al atardecer en el hogar de una familia típica de esa época y alude a una joven doncella que está enamorada de su Arlequín. Los jóvenes son sorprendidos juntos por el padre de la niña, quien regresa en forma inesperada de un viaje en busca de una maleta que ha olvidado llevar. Al encontrarlos, ataca y aparentemente, da muerte al galán, provocando un desconsuelo general. Pero de improviso el supuesto cadáver resucita en forma milagrosa, finalizando la obra con la bendición de los enamorados por parte del padre y el regocijo de todos.

cada esquina; el padre regresado súbitamente de un viaje, sirvió para mostrar al cochero y la alegría final, con la presencia de todos los personajes en escena, fue el motivo ineludible para una solemne danza de salón.<sup>706</sup>

Sobre la música, que como se ha dicho no ha llegado a nuestras manos aún, pueden inferirse algunas características a través de las diferentes informaciones rescatadas de las publicaciones de la época.<sup>707</sup> Puede imaginarse que debió ser una obra bastante breve por la simplicidad del argumento (constó de un único acto) y por el hecho de que integraba las funciones junto a otros tres ballets. Hemos encontrado dos menciones concretas acerca de la duración que difieren en diez minutos entre sí. Una es la que aparece en el catálogo de Guastavino publicado por la Organización de los Estados Americanos, que indica una duración aproximada de veinte minutos.<sup>708</sup> La otra, que proviene del diario *La Vanguardia*, en forma peyorativa y firmada con seudónimo, habla de “las audaces innovaciones que pueden caber en menos de diez minutos de espectáculo”.<sup>709</sup> La brevedad es referida también por *Crítica* en forma negativa,<sup>710</sup> mientras que *El Mundo* y *Sintonía* la aceptan como una característica más.<sup>711</sup>

En cuanto a las características formales, resultan muy claramente descriptas a través del cronista de *La Razón*, que escribió: “una *romanza* sin palabras, precedida por una fuga y completada por una gavota”,<sup>712</sup> lo cual aludiría a una probable estructura tripartita. La *romanza*, ubicada en el trozo central, al parecer el momento

---

<sup>706</sup> El argumento puede leerse más detallado en Giovannini-Foglia, op. cit., p. 150.

<sup>707</sup> No se descarta la posibilidad de encontrar en algún momento la partitura, pues debió quedar algún tipo de archivo del Original Ballet Russe en alguna institución. Victoria García Victorica en su testimonio fotográfico publicado en 1948 describe los viajes como “verdaderas aventuras colmadas de contratiempos que sólo el genio organizador del Coronel de Basil y el entusiasmo de los bailarines lograron vencer” y describe los desplazamientos como caravanas donde en diversos vehículos “se transportaban a los bailarines, el vestuario, los decorados y *los archivos*”.(Victoria García Victorica, *El Original Ballet Russe en América Latina*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1948, p. 29. Énfasis mío).

<sup>708</sup> “Carlos Guastavino”, *Compositores de América*, OEA, N° 1, 1955, p. 50.

<sup>709</sup> *La Vanguardia*, 29-11-1942.

<sup>710</sup> *Crítica*, 28-12-1942.

<sup>711</sup> *El Mundo*, 28-11-1942: “... breve, sobria y de buen gusto”; *Sintonía*, 27-1-43: “...una serie de imágenes fugaces características de nuestro pasado.”

<sup>712</sup> *La Razón*, 28-11-1942.

de mayor lucimiento coreográfico para la pareja protagónica, y la *gavotta* final, donde intervenían todos los personajes, son también referidas en el diario *La Prensa*: “la escena entre los enamorados está impregnada de grato lirismo y la gavota final evoca con acierto, la elegancia del mundo social en el que actúan los protagonistas.”<sup>713</sup>

Con respecto al estilo, todas las fuentes consultadas indican una no-adhesión a los ritmos folklóricos argentinos, ni a la recreación de canciones y danzas criollas. Por un artículo de la revista *Lyra* publicado en 1945, sabemos que el fragmento central reproducía la música de la canción *La rosa y el sauce*, por entonces apenas dada a conocer.<sup>714</sup> Se podría entonces, aún sin evaluar la partitura del ballet, imaginar el clima de ese trozo en el cual la melodía de esta canción se encuadraría dentro de la estética romántica europea.

La ausencia de elementos “nacionales” en la música resultó inadmisibles para un grupo de críticos que aguardaba la obra “íntegramente argentina” que se había anunciado. Que no mostrara rasgos inherentes al folklore musical y coreográfico, fue motivo de ataque terminante y casi virulento, en *El Pampero* y en *Crítica*. Se ofrecen tres fragmentos:

“...llegamos a la conclusión que la música seguía y seguirá siendo mala. Carlos Guastavino [...] posee todos los atributos como para llegar a ser una de las primeras figuras de nuestro medio musical. Tiene inspiración, vuelo poético, amplia cultura: le falta plasmar su verdadera personalidad. La influencia de los clásicos, en este caso, es pernicioso por cuanto se antepone a la propia creación y la dota de una falsa fisonomía [...] Podríamos decir que hay materia, pero falta disciplina creadora.”<sup>715</sup>

“...Por tratarse de Carlos Guastavino, autor de quien nos ocupamos elogiosamente al comentar sus composiciones de puro sabor local y continental, es lamentable que en su ensayo inicial, después de entrar al

---

<sup>713</sup> *La Prensa*, 28-11-1942.

<sup>714</sup> Recuérdese que fue el barítono norteamericano Aubrey Pankey quien tuvo a su cargo el estreno el 1-9-1942, fuera de programa. El artículo, confiable a nuestro criterio por provenir de una entrevista personal realizada al compositor, fue escrito por Conrado Finzi y expresa que para esa fecha el Ballet Russe seguía presentando *Fue una vez* en diversos países latinoamericanos. (*Lyra*, año III, N° 27, noviembre 1945).

<sup>715</sup> *El Pampero*, 1-12-1942.



teatro por la puerta grande, haya caído en el error de hacerlo con una producción que no refleja su auténtica personalidad de músico original, lo que le perjudica seriamente”.<sup>716</sup>

“Intrascendente por completo y sumamente breve (por suerte, pues ya que es malo, que sea poco) este ballet es, indudablemente [...] un cuadro sentimental del año 1830 en el cual no se ha querido presentar una obra de gran vuelo”.<sup>717</sup>

Pero el distanciamiento de los elementos afines al nacionalismo, se justifica sencillamente: la ambientación lo requería. Pensemos que Buenos Aires en 1830 era apenas la capital de una nación incipiente, que en todo vivía mirando al continente europeo, con un repertorio de música de salón en el que todavía no se bailaban danzas propias -salvo algún *cielito* patriótico- sino más bien las importadas: mazurka, vals, *gavotta*, contradanza, *minuet*, entre otras. Por lo tanto, es lógico que para la recreación de ese contexto, Guastavino no recurriera a ritmos populares argentinos, aún cuando le resultaran afines a su estilo y los estuviera trabajando en obras de otros géneros, contemporáneas de este ballet.

Otros periódicos expresaron con menos rigor su evaluación de la música de *Fue una vez*, señalando la tendencia romántica del estilo en otros términos:

“... dice de una musicalidad amable, indiferente a las distintas ‘revoluciones’ de este siglo...”<sup>718</sup>

“...una partitura liberada de los límites que impone la utilización preferente de nuestro acervo musical...”<sup>719</sup>

“... una partitura que nada tiene de argentina, pero que se impuso por su emoción y su elegancia. Desde luego, el autor dio a conocer anteriormente numerosas canciones de fino sabor indoamericano, más originales...”<sup>720</sup>

---

<sup>716</sup> *Crítica*, 28-11-1942.

<sup>717</sup> *Crítica*, 28-11-1942.

<sup>718</sup> *La Razón*, 28-11-1942.

<sup>719</sup> *El Mundo*, 28-11-1942.

<sup>720</sup> *La Prensa*, 28-11-1942.

“... es tal vez un poco prematura la representación de un ballet de este compositor en la sala del Colón, pues se trata de una forma musical que exige un mayor dominio del material sonoro”.<sup>721</sup>

“...Guastavino optó por imprimir a los motivos orquestales un estilo lleno de claridad y concisión, apto para reflejar emociones que fueron simples y bondadosas, como el alma de nuestros abuelos”.<sup>722</sup>

Se observa entonces que la crítica muestra un panorama heterogéneo en cuanto a la valoración del ballet. Respecto de la orquestación, las opiniones circularon por diversos matices: desde la valoración positiva, como los comentarios vertidos en *La Prensa* y *La Razón*,<sup>723</sup> la descalificación, como se lee en el periódico *La Argentina*,<sup>724</sup> hasta opiniones ligeramente despectivas, como la expresada en *La Nación*.<sup>725</sup>

### 5.2.1.3.- El estreno y algunas puestas en Latinoamérica

La primera puesta en escena de este ballet se realizó el 28 de noviembre de 1942. El reparto, que muestra la presencia de los bailarines rusos en la totalidad de los roles, fue también otro factor criticado por un sector de la prensa. Se ventilaban temas internos de la conducción del teatro en los periódicos adversos: comparación de los honorarios de los bailarines rusos con los de los locales, acusaciones de irregularidades financieras, nepotismo y otros tipos de corrupción, en suma, toda una serie de cuestiones ajenas a lo artístico, que reflejaron el malestar que generaba la presencia de la compañía rusa en ciertos medios.

Pero para la obra, el resultado final fue el de una amplia divulgación pues la compañía, aunque no la puso en escena en todas las ciudades ni en todas las funciones, estuvo casi en permanente gira por varios países de Latinoamérica hasta

---

<sup>721</sup> *La Nación*, 28-11-1942.

<sup>722</sup> *Sintonía*, 27-1-1943.

<sup>723</sup> “Ha usado con bastante pericia de una orquesta equilibrada y brillante que ‘suena’ bien, sin pretender intimidar a nadie...” (*La Prensa*, 28-11-1942); “...la orquestación, si no es original, suena bien y acredita en el compositor serias condiciones en la materia...” (*La Razón*, 28-11-1942)

<sup>724</sup> “la orquestación tampoco acusa originalidad y gran dominio de sus diferentes e intrincados resortes” (*La Argentina*, 30-11-1942)

<sup>725</sup> “La realización orquestal es poco acabada...” (*La Nación*, 28-11-1942).

finés de 1946.<sup>726</sup> Aunque nuestra indagación en publicaciones periódicas extranjeras no es exhaustiva, hemos encontrado datos positivos de la repercusión que tuvo el Original Ballet Russe y el ballet con música de Guastavino, en Chile, Perú y Brasil. También se sabe, a través de crónicas de Buenos Aires, que a fines de 1942 actuó en la ciudad de Córdoba y en Montevideo (Uruguay).<sup>727</sup> En Chile, el ballet de Carlos Guastavino fue presentado en Santiago y en Viña del Mar, en febrero de 1943. Pueden leerse significativas adhesiones en *El Mercurio* y en *El Imparcial*:

“[...] de un joven y talentoso compositor argentino, autor de muy bellas canciones. Se trata de una encantadora obra, fresca y de un ambiente que lo sentimos muy nuestro. Sus personajes son caricaturescos y el estilo de la coreografía tiende al ballet clásico. La principal cualidad de la “mise en scene” es la limpidez de colorido y lo claro de la coreografía. [...] la orquesta ejecutó con entusiasmo y cariño la encantadora partitura de Guastavino y logró por momentos sonoridades verdaderamente bellas”.<sup>728</sup>

“Carlos Guastavino se presenta como uno de los más destacados (por no decir el más destacado) entre los compositores argentinos. Así lo hacen pensar sus composiciones [...] en especial, su ballet *Fue una vez...*, que hemos tenido la oportunidad de oír a través del Original Ballet Russe [...] en Santiago como en Viña del Mar”.<sup>729</sup>

---

<sup>726</sup> Hasta septiembre de 1946 en que arribó al Metropolitan Opera House de New York, la compañía –salvo en el periodo que permanece siete meses en Buenos Aires, en 1943– viajó permanentemente. García Victorica brinda un mapa sudamericano muy elocuente del sinnúmero de movimientos que el ballet hizo en esos años. En Brasil estuvieron en 1944 y en 1946, en San Pablo, Recife y Río de Janeiro. En Chile en 1943 y 1944 en Viña del Mar y Santiago. En Perú y Bolivia estuvieron en los primeros meses de 1943 y a comienzos de 1945. En Uruguay, en los primeros meses y después hacia mediados de 1944. En Ecuador, a comienzos de 1945. En Colombia (Bogotá, Medellín, Barranquilla y Cartagena) entre marzo y junio de 1945. En Venezuela, en julio de 1945. En Panamá y Costa Rica hacia los meses de septiembre a noviembre de 1945. En Guatemala, hacia fines de 1945. En México (Laredo, Monterrey, Guadalajara, Vera Cruz y México DF) entre enero a abril de 1946. En Cuba, en mayo de 1946. En Quito por ejemplo, el éxito fue tal que de cuatro funciones que tenían planeadas, pasaron a dar veintiséis (Véase García Victoria, op.cit).

<sup>727</sup> “Actuará en Córdoba del 5 al 20 del mes próximo, pasando luego a Montevideo y Viña del Mar.” (*El Mundo*, 28-11-1942).

<sup>728</sup> *El Mercurio*, 6-2-1943.

<sup>729</sup> *El Imparcial*, 27-2-1943.

*Peruvian Times*, por su parte, relata las funciones del Ballet Russe como algo realmente fuera de lo común para Lima.<sup>730</sup> Habla de mega-funciones realizadas en el Campo de Marte, al aire libre, a las cuales asistieron entre veinte y treinta mil personas. Compara el éxito del ballet con el de la compañía de Ana Pavlova que había visitado Perú durante la Primera Guerra Mundial, informa brevemente acerca de la ejecución del ballet de Guastavino y aplaude los acuerdos llevados a cabo entre el director del ballet y varios gobiernos latinoamericanos, que pretendían llevar adelante una tarea de divulgación de las historias nacionales a través del arte coreográfico.<sup>731</sup>

Para finalizar esta sección, resulta difícil apreciar, a la distancia, un único aspecto de una obra que es integral y que, como dice Howard Becker en *Art Worlds*, implica la cooperación de un número grande de personas. Parece aconsejable tomar con suma cautela los conceptos opuestos y contradictorios que aquí hemos referido, pues algunos de ellos excedían el marco artístico y la intención de una valoración realizada desde un punto de vista técnico. Acordamos en este sentido con la tesis que brinda Roberto Caamaño, el principal historiador de la actividad del Teatro Colón quien opina que, si bien en este período los repertorios eran elegidos de una manera más criteriosa que en los anteriores, fueron “la situación internacional y la tirantez política local” los dos factores negativos que obstaculizaron la labor de las autoridades del teatro.<sup>732</sup>

### 5.2.2.- Una obra destruida. *La Sinfonietta argentina*

Tuvimos noticia de esta obra y de su estreno al realizar el primer catálogo del compositor en 1989, por un libro en el que se la cita.<sup>733</sup> Ante nuestra solicitud por el manuscrito, la respuesta de Guastavino fue que la “dejó de lado”, la “descartó”,

---

<sup>730</sup> *Peruvian Times*, 2-4-1943.

<sup>731</sup> La extensa nota menciona a *Fue una vez* como una obra breve y exitosa que corresponde a artistas argentinos jóvenes que han ganado aplausos en sus respectivos campos bajo la guía personal del Cnel. W. de Basil. (*ibid*).

<sup>732</sup> Roberto Caamaño, op. cit., vol. III, pp. 323-24.

<sup>733</sup> Giovannini-Foglia de Ruiz, op. cit., p. 257.

utilizando los materiales “para otra composición”.<sup>734</sup> En aquel momento no dijo más, ni supimos indagar de alguna otra manera. Hasta no hace mucho tiempo desconocíamos las opiniones periodísticas que había generado, que quizá motivaran la parquedad del músico en aquella entrevista. Estrenada en el Teatro Gran Rex de Buenos Aires el domingo 9 de julio de 1944, en un ciclo de conciertos dominicales, la obra compartió la sesión con dos conciertos pianísticos de sumo virtuosismo, con Alexander Borovsky en la parte solista.<sup>735</sup> El director fue Herman Ludwig y la obra se ejecutó al comienzo del programa.

Los comentarios por parte de los diarios fueron desparejos. La crítica que consideramos más positiva, aparecida en *El Federal*, a los pocos días del estreno, decía:

“Carlos Guastavino, conocido y estimado hasta el momento como creador de canciones argentinas y una pequeña suite para piano, se atrevió de instrumentar una sonata, escrita para piano. Se trata del primer ensayo orquestal del joven artista que comprueba sin embargo su mano hábil, su inventiva personal y su sentido moderno de compositor en este trabajo.

Guastavino designa su sonata transcrita a la orquesta *Sinfonietta Argentina* y la inicia con un tema acelerado de índole rítmica confiado al clarinete y a los *pizzicati* de las cuerdas, al que sigue una línea melódica más concisa, especie de vidala, extraída del folklore argentino. La combinación de los dos temas resulta halagüeña. El desarrollo de ambas figuras, que llena el primer tiempo, demuestra claramente una estructura sólida.

En los demás movimientos alterna canciones y danzas argentinas, siempre compensadas por figuras de la propia inventiva del compositor que observa estrictamente la forma tradicional de la sonata clásica, sin sentirse obstruido o frenado en el libre vuelo de la fuerza melódica o rítmica de su lenguaje. Es difícil de juzgar el uso de la paleta orquestal por parte del compositor pues la dirección musical de Herman Ludwig fue floja e insegura y el cuerpo sonoro al quien fue confiado el estreno carecía de homogeneidad. Pese a todo se ha podido establecer que Guastavino posee condiciones para dedicarse a la orquesta. Hasta la fuga, breve pero eficaz, en la última parte de la *Sinfonietta* aprueba el

---

<sup>734</sup> Entrevista con la autora, 23-8-1989.

<sup>735</sup> Los *Conciertos* fueron el n° 5, *opus 73*, ‘*El Emperador*’, de Beethoven y el n° 1, en *Mi bemol mayor*, de Franz Liszt.

saber de los ‘misterios’ de la profesión. El final mismo nos parece, por el sonido abrupto de los instrumentos metálicos, la parte menos lograda de esa obra que fue recibida con cordial aplauso por el público”.<sup>736</sup>

Aparte de revelarnos que la obra no es original sino que es una transcripción de su *Sonata* para piano,<sup>737</sup> el escrito comienza aludiendo a lo que constituye la *memoria discursiva*:<sup>738</sup> a esa altura, 1944, con sólo seis años de estar el autor integrado al medio como compositor, ya parece prevalecer su imagen pública de “cancionista”. A pesar de ser un “joven” artista y de tratarse de su primer ensayo en la escritura orquestal, para quien escribe hay pruebas suficientes de habilidad técnica y creatividad artística. Las adjetivaciones empleadas en la descripción técnica (estructura “sólida”, combinación de temas “halagüeña”, parte final “breve pero eficaz”) corresponden al estilo típico de las críticas periodísticas de la época. Sin embargo, hay un tema crucial: el de la ejecución. Según el crítico la obra no pudo ser apreciada cabalmente debido a algunos desajustes en quienes tuvieron la responsabilidad de la interpretación musical. ¿Excusas del crítico? ¿Causa verdadera? Volveremos sobre este tema.

Una segunda opinión sobre el mismo concierto es la que sigue, publicada en *La Prensa*. Dice:

---

<sup>736</sup> *El Federal*, 15-7-1944. El artículo se titula *Crónicas de Conciertos* (por el Filósofo Musical). No se sabe hasta el momento quien escribía con este seudónimo.

<sup>737</sup> Por lo que se lee en *El Federal*, debió haber una versión preliminar de la *Sonata en do sostenido menor* para piano, anterior a este año 1944. En el catálogo OEA la fecha de composición que Guastavino brinda para esa obra es 1946, siendo la edición y difusión desde luego posterior a este año. Aunque el compositor nos aseguró que empleó los materiales para otra composición (lo cual puede ser en parte cierto pues bien puede haber habido una re-escritura), por la descripción general que resulta coincidente con la *Sonata* y por la mención de un *fugato* en el final (cuyo sujeto bien puede haber sido la melodía popular *Viniendo de Chilecito*), estimamos que se trata de la misma obra.

<sup>738</sup> Esto es, “el espacio ideológico estructurante/estructurado en que se realiza la interpretación”. Allí se producen “los efectos de sentido que constituyen para el sujeto *su realidad*, en cuanto representación imaginaria (y necesaria) de su relación con lo real histórico.” La memoria discursiva se apoya sobre la repetición formal y la reformulación parafrástica de textos a través del tiempo, caracterizándose por tanto por contener sentidos sedimentados históricamente. (Mónica Zoppi Fontana, op. cit., p. 3).

“Ante numerosa concurrencia se inició ayer por la mañana en el Gran Rex una temporada de conciertos sinfónicos dominicales [...] Después del Himno Nacional, que parte del auditorio cantó espontáneamente, se escuchó en primera audición *Sinfonietta Argentina* del joven compositor Carlos Guastavino. Se trata de una obra simpática, de cierto sabor popular y cuya orquesta suena bien, de cuyos tres tiempos nos agradó sobre todo el presto final. La correcta versión del director mereció nutridos aplausos debiendo presentarse varias veces el autor para agradecerlos”.<sup>739</sup>

Aquí estamos típicamente ante la nota que luce casi escrita “por compromiso”. La obra es “simpática”, la orquesta suena “bien”, contiene “cierto” sabor popular y la versión fue “correcta”. No más que eso.

Finalmente, pasaremos, a la crítica periodística que consideramos marca un punto de inflexión en el discurso periodístico sobre Guastavino. Es de *La Nación* y, aunque no está firmada, es prácticamente una evidencia que fue escrita por Roberto García Morillo.<sup>740</sup>

---

<sup>739</sup> *La Prensa*, 11-7-1944. La nota no lleva firma.

<sup>740</sup> Aunque no era costumbre en algunos periódicos que las críticas aparecieran firmadas, arriesgamos nuestra opinión a favor de la firma de García Morillo, a partir de varios elementos de juicio. Por un lado, engarzando los datos que aporta García Muñoz, sabemos que García Morillo ejerció la crítica en *La Nación* durante más de cuarenta años, entre 1938 y 1979, ocupándose de la música clásica especialmente y que en los primeros años en que se dedicó a esta actividad había recibido la guía de José André, quien fue crítico de ese mismo diario hasta 1944 (Véase Carmen García Muñoz, “André, José” y “García Morillo, Roberto”, *DMEH*, Madrid, SGAE, vols. 1 y 5, 1999, p. 452 y p. 476 respectivamente). Por otra parte, el compositor en comunicación personal nos refirió en más de una oportunidad que las opiniones adversas sobre su música aparecidas en *La Nación*, procedían de García Morillo. Un tercer elemento es el estudio comparativo del discurso, que arriba a lo siguiente: el crítico, invariablemente, luego de presentar la situación del concierto que iba a comentar brindando el lugar, la fecha, ocasión e intérpretes, destacaba en primera persona del plural, *su* conocimiento previo de los intérpretes, el director o los autores si era el caso, diciendo: “ya nos hemos ocupado en esta misma sección...” (7-9-1948) o bien, “con motivo de crónicas anteriores, nos hemos ocupado en detalle” (10-7-1944) o aún, “intérprete de larga actuación, nos hemos ocupado de su arte en numerosas ocasiones” (24-10-1941). Un elemento más es la recurrencia en el concepto de la insignificancia o superficialidad, que reaparece a lo largo del tiempo, como puede verse en estos dos ejemplos: al juzgar los *Tres romances* en la versión original para dos pianos (“de relativo interés, dado su escaso contenido...”, 7-9-1948. Énfasis mío) y treinta años después, al comentar el Concurso Nacional de Guitarra ya referido en el capítulo tercero, cuando menciona una única vez al compositor al decir que hizo entrega del primer premio, sin referir casi al tema crucial de ese certamen, que era la promoción de su *Sonata N° 1* para guitarra, poniéndola como obra impuesta (26-10-1978). Un término recurrente también en la redacción de García Morillo es el de “subordinados” para referirse a los músicos de una orquesta (“Panizza y sus subordinados

“En la sala del Gran Rex se efectuó ayer el anunciado concierto sinfónico dirigido por Herman Ludwig, con la participación del famoso pianista Alejandro Borovsky que [...] fue secundado en forma discreta por el conjunto orquestal, bastante opaco [...] Ejecutó además *Los preludios* de Liszt y, en primera audición, la *Sinfonietta Argentina* de Carlos Guastavino, página insignificante por su contenido y su realización. El acto fue iniciado con el Himno Nacional, saludado con una calurosa salva de aplausos”.<sup>741</sup>

Aquí puede verse tempranamente un concepto que será recurrente en el discurso sobre Guastavino producido por el referido grupo de compositores vanguardistas (o así auto-denominados), de los años 60 en adelante: el de su insignificancia. En este caso, los recursos literarios de quien escribe son tan concisos como contundentes: la insignificancia alcanza tanto al contenido (no hay mensaje artístico válido) como a su realización (no hay habilidad técnica para expresarse). El enunciado busca que su brevedad sea el mecanismo efectivo de influencia sobre el lector. La *memoria discursiva* y la *actualidad discursiva* coinciden en este punto de encuentro que es el *acontecimiento discursivo*,<sup>742</sup> quedando dislocadas, produciendo una ruptura y una interrupción en las relaciones de continuidad de las prácticas discursivas anteriores.<sup>743</sup>

---

interpretaron...”, por ejemplo). Una última observación que permite cerrar este panorama, es la escasez de reseñas periodísticas referidas a Guastavino publicadas en *La Nación* que hemos detectado en el periodo que va desde aproximadamente 1960 hasta mediados de los 80. Si bien se trata de un período de difusión explosiva de su música, evidente en el panorama hemerográfico que se amplía hacia diarios extranjeros, revistas especializadas y prensa relacionada con el folklore, *La Nación* pasa a ser prácticamente un medio que permanece poco atento a la actividad de nuestro músico. Volvemos sobre esto más adelante.

<sup>741</sup> *La Nación*, 10-7-1944.

<sup>742</sup> Michel Pêcheux, *O discurso: Estrutura ou Acontecimento*, trad.: Eni de Orlandi, Campinas (Brasil), Pontes, 1990, p. 264.

<sup>743</sup> Mónica Zoppi Fontana, op. cit., p. 5.



### 5.2.3.- Los “indefendibles” *Tres romances argentinos*

Estrenados en 1949 en Londres en su versión orquestal,<sup>744</sup> los *Tres romances argentinos* fueron dados a conocer en Buenos Aires, a los pocos meses del regreso de Guastavino del Reino Unido, bajo la dirección de Héctor Panizza.<sup>745</sup>

La obra es original para dos pianos y consta de tres movimientos que llevan títulos alusivos: *Las niñas*, *Muchacho jujeño* y *Baile “El Cuyo”*. La primera pieza también se difundió considerablemente en versión para un solo piano.<sup>746</sup> El autor había hecho conocer esta suite en el teatro Odeón en 1948, justo antes de su partida para Inglaterra y había logrado con ella un franco éxito.<sup>747</sup> Quizá por la dedicatoria de la obra a las mellizas Isabel y Amelia Cavallini (a quienes alude también todo el primer número),<sup>748</sup> unas niñas virtuosas del piano que llamaban la atención del público y la crítica por entonces, la obra logró imponerse enseguida en el repertorio de cámara. Quizá colaboraran además los no pocos méritos que tiene la obra en cuanto a cantabilidad melódica, escritura idiomática que revela la consustanciación de Guastavino con el piano y, en el número final, los elementos rítmicos brillantes derivados del enérgico patrón puntillado de la cueca, asociados a un alto grado de virtuosismo.

No sucedió lo mismo con la versión orquestal. De las cinco críticas encontradas, dos son muy breves y discretas y tres son francamente contrarias.<sup>749</sup>

---

<sup>744</sup> El estreno en Londres estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de la BBC y formó parte del trabajo realizado por Guastavino en su estadía de casi un año, con una beca del British Council.

<sup>745</sup> Se estrenaron en el Teatro Metropolitan, el 22-5-1950, por la Orquesta Sinfónica del Estado dirigida por Héctor Panizza. También se trató de un ciclo de conciertos dominicales gratuitos.

<sup>746</sup> Fue editada por RIA. La pianista Haydeé Giordano y, desde los años 70, Nelly Porter fueron las primeras en difundir la versión de piano solo en numerosos conciertos.

<sup>747</sup> Salvo *La Nación* que como se ha dicho la juzgó de “escaso contenido”, hay críticas muy expresivamente positivas en *El Pueblo*, *Democracia* y *La Prensa* del 7-9-1948, en *La Epoca* del 9-9-1948 y en la revista *Sintonía*, de octubre 1948. Las niñas Cavallini repitieron la obra en Santa Fe a los pocos días de estreno (*El Orden*, 18-9-1948 y *El Litoral*, 17-9-1948)

<sup>748</sup> El compositor nos manifestó sobre este número: “*Las Niñas* describe a las niñas “lindas” de Santa Fe. Las Candiotti... las niñas ricas de principios de siglo, que tocaban el arpa...” (Entrevista con la autora, 23-8-1989).

<sup>749</sup> El manuscrito que se encuentra en Ricordi como material en alquiler presenta indicaciones de orquestación que corresponden a interpretaciones posteriores. Discerní con uno de los copistas

Comentaremos sólo estas últimas, empezando por *Buenos Aires Musical*, un periódico musical mensual fundado en 1946 por el crítico Enzo Valenti Ferro,<sup>750</sup> quien justamente firma esta nota, en la primera página:

"Si tomamos esta obra como ejemplo, hemos de creer que este joven músico nuestro, talentoso e inspirado, carece -o por lo menos no lo ejercita- del sentido de la autocrítica, sentido que infortunadamente no suele acompañar al común de los creadores. Con sus *Tres Romances*, Guastavino se ha propuesto trascender la esfera de la pequeña pieza vocal o pianística, en la que con éxito tan lisonjero se desenvuelve; pero lo ha hecho en una forma muy peculiar: en primer lugar, llevando a la orquesta tres bocetos de inconfundible cuño pianístico y luego, renunciando a los múltiples recursos que la orquesta moderna ofrece al músico preparado, para valerse de procedimientos más que sencillos, ingenuos, en los cuales ha engarzado la consabida temática folklórica de receta. He aquí, pues, una obra innecesaria sobre cuya significación convendría meditar seriamente a su autor".<sup>751</sup>

El estilo literario de Valenti Ferro es bien diferente al de García Morillo, pues no duda en dedicar varias líneas al comentario de la obra y al autor. Intentando torcer la opinión positiva que el público ya tiene sobre el músico, procede en su argumentación en una forma, podría decirse, gradual. Esta manera gradual opera reconociendo algunas cualidades en el músico ("talentoso e inspirado"), admitiendo que es innegable el éxito que ha alcanzado en la música vocal y pianística, pero, *ipso facto*, insistiendo en las cuestiones que invalidan la obra: el no aprovechamiento de las múltiples posibilidades que ofrece la orquesta moderna, la ingenuidad de los procedimientos empleados y la "obvia" recurrencia al folklore -

---

de esa casa cuál era la letra de Guastavino y cuál la de Panizza (que parece haber tenido un típico lápiz rojo con el cual realizó indicaciones propias) y encontré que pasajes octavados en violines estaban después pedidos al unísono y algunos otros cambios. Los retoques sí son del compositor.

<sup>750</sup> Valenti Ferro ocupó el cargo de Director del Teatro Colón de Buenos Aires en dos oportunidades, sumando en total un periodo de doce años. También fue presidente, entre 1989 y 1995, de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, una de las entidades pioneras en la difusión musical y organización de conciertos (Véase Carmen García Muñoz, "Valenti Ferro, Enzo", *DMEH*, Madrid, SGAE, vol. 10, p. 670).

<sup>751</sup> *Buenos Aires Musical*, 1-6-1950.

algo que los críticos adeptos a la corriente estética “universalista” parecen haber considerado intolerable y muestra cabal de falta de oficio e inspiración-.

La segunda crítica negativa lleva la firma de Jorge D’Urbano, un musicógrafo y crítico musical que trabajó en los diarios *Hoy*, *El Mundo*, *Clarín* y *Crítica*. A este último periódico pertenecen los siguientes párrafos:

“Sus versiones [las de Héctor Panizza] son lecturas ni profundas ni equilibradas [...] Su orquesta suena exterior y sin calidad [...] figuraron, en primera audición, *Tres romances argentinos* de Carlos Guastavino que son absolutamente indefendibles. No sólo porque la instrumentación de los mismos es primaria, carente de fuerza y aburrida en extremo, sino porque la misma textura melódica y armónica, con la cual se defiende Guastavino en sus pequeñas composiciones para piano es de una falta de imaginación que sorprende y de una ingenuidad que no tiene límites. Desde esta misma columna, días pasados, hacíamos votos porque Guastavino se aviniera a salir de la pequeña e intrascendente postura en que se encuentra frente a la música, e inclusive se hicieron algunas reflexiones sobre la necesidad de afrontar una equivocación, siempre útil y fructífera cuando se es joven, pero, como dice la tradicional frase, “ni tanto ni tan poco”. La facilidad para utilizar un arte y la falta de profunda reflexión sobre las necesidades expresivas y estilísticas de su propio sentir lo han llevado no a cometer una equivocación sino lo que los franceses llaman “un faux pas”. Y esto sí que es difícil de disculpar, sobre todo cuando hay talento de por medio”.<sup>752</sup>

D’Urbano se muestra claramente molesto y ofendido. Considera, con marcada autosuficiencia, que su idoneidad musical y el poder que sus opiniones tienen por estar escritas en un medio gráfico, deben ejercer influencia efectiva en el compositor. Las críticas no alcanzan solamente a la orquestación pobre sino a toda su concepción de la composición musical, que juzga ingenua, intrascendente, irreflexiva, equivocada. No puede desconocer sin embargo el crítico que el músico “tiene talento”, pero es evidente que lo que le resulta inadmisibles es la actitud

---

<sup>752</sup> *Crítica*, 23-5-1950.

artística que deriva en una producción inspirada en elementos del folklore y “sin mayores pretensiones”.<sup>753</sup>

La tercera nota periodística es sumamente breve y apareció en *La Nación*, repitiendo el tópico de la trivialidad de las obras, a pesar de reconocer el consenso del público presente. No es difícil atribuir estas palabras y concisa mención nuevamente a García Morillo:

“[los *Tres romances*]..., páginas de tendencia folklórica y factura agradable, si bien superficiales y sin unidad de estilo; fueron muy aplaudidos por el auditorio”.<sup>754</sup>

Valenti Ferro, D’Urbano, García Morillo: quedaba todavía una suerte de “golpe final” para instalar la valoración negativa en el público porteño seguidor de las corrientes vanguardísticas, que duraría varias décadas, y que doblegaría definitivamente la intención de Guastavino de insertarse en el campo de la llamada música “cult”, “académica” o “clásica”. Ello ocurriría cuatro años después.

#### 5.2.4.- El *Romance de Santa Fe*

El 18 de julio de 1954, en el marco de un ciclo de conciertos gratuitos en adhesión al Segundo Plan Quinquenal,<sup>755</sup> se estrenó en el Teatro Colón de Buenos Aires *Romance de Santa Fe*, para piano y orquesta, bajo la dirección de Juan Emilio

---

<sup>753</sup> Sobre el efecto de esta crítica en el ánimo del compositor, registramos lo siguiente a través de una entrevista: “...donde publicaron una vez una crítica virulenta fue en *Crítica*. Fue D’Urbano! me laceró... me hirió... me lastimó. Yo presenté los *Tres Romances*.... y fue tanto... que la gente, en la calle, me pedía disculpas.... me decían: “disculpe Guastavino, tanto mal que le han hecho, qué cosa espantosa que han escrito....” eso me decía la gente... mire...! ahora después de 50 años, me doy cuenta que yo he sido muy combatido. Entonces, no lo advertía.” (Entrevista con la autora, 23-8-1989).

<sup>754</sup> *La Nación*, 23-5-1950, p. 7.

<sup>755</sup> Un tema estudiado en otras áreas es el de la inclusión de iconografía, comentarios y alusiones a cuestiones políticas durante las presidencias peronistas. Los programas de mano impresos para cada concierto en el Teatro Colón no escaparon a ello. La referencia aquí al Segundo Plan Quinquenal se relaciona con la gratuidad del concierto, tema que se enfatizaba siempre, en cada sesión, durante esta época.

Martini. Junto a otras obras sinfónicas europeas y compartiendo la actuación solista con la violonchelista Aurora Nátola,<sup>756</sup> el músico santafesino vino a cumplir -en su doble papel de intérprete solista y compositor- con la reglamentación ya comentada que exigía en esos años, la inclusión de una obra de autor argentino en cada concierto o espectáculo público.

Al igual que en el caso anterior, la obra distó de tener una acogida entusiasta. Aunque algunos diarios opinaron de manera muy sumaria, emitiendo algún concepto ligeramente positivo, otros se limitaron a informar sobre el concierto sin verter juicio alguno y otros, directamente no dieron cuenta del estreno llevado a cabo.

Nuevamente *Buenos Aires Musical* publicó una crítica muy severa. La firma Eduardo Jorge Baldasarre, de quien no se tiene otras noticias que sus escritos de tono invariablemente amenazante, en las columnas de este periódico. He aquí el texto:

“*Romance de Santa Fe* de Carlos Guastavino es una de esas obras de voluntad. Es decir, producto del simple deseo de escribir música, aunque no se posean los ingredientes intelectuales y espirituales para hacerlo con fortuna. De un melodismo ingenuo y dulzón, su desarrollo y su instrumentación no manifiestan ni asomo de ingenio o fantasía. Todo es chato y vulgar. Es así que se llega a pensar si merece una orquesta ser distraída en la concertación de tanta incapacidad, disfrazada de nostalgia y melancolía. Como es una obra con piano concertante, el autor abordó la parte solista”.<sup>757</sup>

La nota aparece nuevamente (debe recalcarse) en *Buenos Aires Musical*, el periódico en que escribían algunos de los representantes de la creación musical de vanguardia en la Argentina de mediados del siglo XX (Roberto García Morillo, Rodolfo Arizaga, Juan Carlos Paz) y además, el periódico opositor a las políticas culturales nacionalistas del peronismo. Baldasarre combina en su estilo despectivo adjetivaciones (“dulzón”, “ingenuo”), generalizaciones (“todo” es chato y vulgar) y

---

<sup>756</sup> Esas otras obras fueron la *Sinfonía clásica, opus 25* de Prokofiev, *Schelomo*, rapsodia hebraica para violonchelo y orquesta, de Bloch y *Suite en Fa Mayor*, de Albert Roussel.

<sup>757</sup> *Buenos Aires Musical*, año IX, N° 142, 1-8-54, p. 2.

aumentativos (“tanta” incapacidad). La contundencia del texto se logra en la despersonalización final: disfrazada de nostalgia y melancolía, “hay” en realidad una total incapacidad para componer música.

### 5.2.5.- La proyección del discurso crítico adverso hacia otros campos

La lectura analítica desde la teoría del discurso realizada sobre algunas críticas periodísticas de las décadas del 40 y 50, nos va permitiendo visualizar el entramado que dio origen a una *formación discursiva* adversa a la obra de Guastavino que, según las observaciones que siguen habría pervivido hasta comienzos de la década del ochenta. Partiendo de unos pocos artículos publicados, esa formación se desplazó del campo del periodismo musical al campo de la musicología tradicional y al de la educación.<sup>758</sup> En el campo de la musicología, la adversidad llegó al extremo máximo al cual se puede llevar el concepto de insignificancia de un compositor: la falta de mención de su existencia. Dos son las omisiones totales que se realizan de Guastavino en las fuentes bibliográficas locales, que fueron claves en la formación de los músicos profesionales durante las décadas del 70 y 80 en Argentina. Una tercera omisión, quizá más influyente todavía pues alcanzó el nivel internacional, habría funcionado como una especie de eco de la situación local. A nuestro entender, estas omisiones representan el *efecto discursivo* de lo anteriormente analizado:

---

<sup>758</sup> Como he sostenido en el capítulo uno, aplico el término “tradicional” al referirme al *corpus* bibliográfico anterior a las revisiones del canon y a los nuevos enfoques y avances teóricos que se dieron en Argentina cuando las humanidades y las ciencias sociales comenzaron a incidir y ser tenidas en cuenta por los musicólogos locales, esto es, a comienzos de los 90. Por otro lado, debe tenerse en cuenta que los terrenos de la crítica, la composición y la enseñanza estuvieron difusamente delimitados en tiempos anteriores: con frecuencia compositores vanguardistas ejercían la crítica musical, escribían libros y daban clases, englobando un poco todas las actividades.

- Juan Carlos Paz en su *Introducción a la música de nuestro tiempo* de 1971, en el cual formula agudas críticas a casi todos los compositores argentinos, no menciona ni una sola vez a Guastavino.<sup>759</sup>
- Roberto García Morillo en su libro *Estudios sobre música argentina* de 1982, se refiere a una buena cantidad de compositores del siglo XX de escasa incidencia en el campo musical argentino, pero ignora a Guastavino.<sup>760</sup> De esta manera, llevó hasta el máximo límite el *acontecimiento discursivo*, el quiebre, producido en 1944: para su visión, la insignificancia de Guastavino derivó en inexistencia.<sup>761</sup>
- La edición del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* de 1980 no incluye una entrada léxica “Guastavino”, aunque sí la había incluido como se dijo en el capítulo primero, en la edición anterior de 1953, y sí la incluiría en la de 2001.<sup>762</sup>

Asimismo, debe señalarse la solapadamente despectiva mención que realizó Rodolfo Arizaga en su *Enciclopedia de la música argentina* de 1971, de la cual dimos cuenta en el capítulo uno. No pudo ignorar al músico en una obra escrita con entradas alfabéticas a manera de diccionario, pero lo que hizo fue valorizar su

---

<sup>759</sup> Juan Carlos Paz, quizá el representante más agudo de la vanguardia musical argentina durante el siglo XX, escribió críticas severísimas sobre varios compositores. Imbuido de las tendencias experimentales y vanguardísticas europeas, el recurso a materiales folklóricos o vernáculos, propio de los músicos nacionalistas argentinos, era para él una clara falta de pericia técnica. Véase el capítulo VIII de Juan Carlos Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires, 2ª edición, Sudamericana, 1971 (la primera edición –Nueva Visión, 1955– tampoco lo cita).

<sup>760</sup> Terminado en la primavera de 1982 y publicado en 1984, este libro se constituyó en una especie de “manual” para el dictado de la asignatura Historia de la Música Argentina. Se utilizó en muchos conservatorios e institutos oficiales durante los años 80 y principios de los 90.

<sup>761</sup> Tómese en cuenta la situación hegemónica de García Morillo, siendo crítico del diario con mayor público de música culta de Argentina –como era *La Nación*–, rector del Conservatorio Nacional de Música en la convulsionada década del 70 –entre 1971 y 1978– y asimismo, teniendo a su alcance la posibilidad de publicar en la editorial oficial del Ministerio de Educación y Justicia –Ediciones Culturales Argentinas– en pleno periodo de la última dictadura militar.

<sup>762</sup> No es necesario reiterar que el *New Grove* constituye una suerte de “abc” de la música clásica. Considerada sin duda la obra más completa, legitimante y exhaustiva para muchos temas, es el recurso bibliográfico más frecuente para consultar cualquier tipo de tema en los ámbitos científicos. En la edición de 1953 Guastavino figuró, como se ha dicho, con una breve mención. Calculamos que ello sucedió en función de la difusión alcanzada en Londres (donde se publica esta obra) en sus viajes de 1947, 1948 y 1949. En 2001 (la obra alcanzó en esa edición los veintinueve volúmenes), reapareció, escrita la entrada léxica por el musicólogo norteamericano Jonathan Kulp.

producción vocal relativizando el resto y caracterizándolo con categorías ya hoy inaceptables como las de “provincianismo” y “arcaísmo”.<sup>763</sup>

Algo que falta hilar en esta sección por escapar a los límites de nuestras posibilidades, es la influencia que la “puesta en acto” de las obras pudo haber ejercido en el apreciación de los críticos.<sup>764</sup> El compositor necesariamente depende de un tercero o terceros para mediar con sus oyentes. Si la interpretación es superficial, con poco estudio y casi nada de ensayo (como señalan algunas crónicas aquí examinadas), resultará un claro factor sumatorio para una percepción sesgada de las intenciones originales del compositor. Aunque no se ha podido establecer hasta qué punto pudo ejercer una incidencia negativa, resulta algo que no puede obviarse a la hora de comprender tan complejo panorama.<sup>765</sup>

Para concluir. Estaríamos ante un caso paradójico. Desde la perspectiva actual, la *formación discursiva* que consideró negativamente la producción de Guastavino parecería asentada en la concepción que admite la existencia de géneros “mayores” y “menores” y según la cual, ópera, ballet y género sinfónico son los ámbitos legitimantes “por naturaleza” en la música llamada “cultura”, pues requieren conocimientos “académicos” y formación “escolástica”. Componer canciones logradas (por más género camarístico que se utilice), obras pianísticas algo “didácticas” o piezas para guitarra (instrumento asociado con lo “criollo” y por

---

<sup>763</sup> Como dijimos, todo esto fue arduamente desentrañado por Melanie Plesch y Bernardo Illari en “Las sonatas para guitarra de Carlos Guastavino”, de 1992.

<sup>764</sup> No existe en Argentina un archivo sonoro nacional donde encontrar esas interpretaciones en vivo. Muchas cintas abiertas con las interpretaciones de la Orquesta Sinfónica del Estado (la actual Sinfónica Nacional) como se sabe, fueron descartadas o no preservadas correctamente en las instituciones que se supone debieron haberlas conservado. Cualquier historia de la interpretación musical es materia hartamente ardua en nuestro medio.

<sup>765</sup> La imposición de ejecutar en cada espectáculo una obra de autor argentino (en la época peronista) puede también haber ejercido malestar entre los músicos, que abiertamente retaceaban ensayos y ejecutaban en vivo casi sin estudio, cuando de un compositor argentino se trataba. El redescubrimiento que Guastavino vivió con sus *Tres Cantilenas y Final* para orquesta de cuerdas, grabadas por la Camerata Bariloche en los Estados Unidos (*Impresiones*, DOR-90202, 1995), es una muestra elocuente de esa situación: “...siempre creí que eran un desastre, pero ahora estoy admirado de cómo suenan... [bromea]...estoy en la ‘*Edad del asombro*’...” (Comunicación con la autora, a pocos días de ser trasladado a Santa Fe, en diciembre de 1996).



tanto, con lo “bajo”), todo ello, pertenece al ámbito “menor,” al de la pieza breve, de corto alcance.<sup>766</sup>

Este discurso, que encontró eco durante las décadas del 60 y 70 en ciertas franjas del público porteño burgués, en los compositores enrolados en las tendencias vanguardísticas del momento y en algún sector de los profesores de los conservatorios, especialmente los de la ciudad de Buenos Aires, habla de una época en la cual, para esos sectores, los géneros “culto” y “popular” en música estaban claramente demarcados.<sup>767</sup> Los compositores “debían” enrolarse en uno u otro. Empezar en un ámbito y “derivar” en el otro, como fue el caso aquí estudiado, parece haber significado para esa *formación discursiva*, una muestra de falta de habilidad técnica y capacidad creadora que implicaba exponerse virtualmente a ser “dado de baja”.

La paradoja radica en que, acusándolo de “anacrónico” y “fuera de época”, se creyó estar juzgándolo desde una visión “moderna” y “vanguardística” cuando en verdad, los fundamentos a los que se acudió, como queda visto, corresponden a la perspectiva del más arraigado positivismo decimonónico.

\*\*\*

El recorrido realizado por las transcripciones, adaptaciones y versiones de la música de Carlos Guastavino no pretende ser totalmente exhaustivo, aunque sí una muestra representativa de todo lo que se puede investigar en esta materia. Como se ha podido apreciar se trata de un área delicada, en la que casi siempre han incidido

---

<sup>766</sup> Tanto las tres sonatas para guitarra como la sonata y sonatina para piano, vertidas en el “venerable” molde clásico, adquirieron difusión amplia comenzada la década de los 80, a medida que la influencia de estas opiniones fueron decayendo.

<sup>767</sup> Una excepción en el campo parece haber sido la de Carlos Suffern, cuya mentalidad abierta seguramente se relacionaba con su doble condición de compositor e investigador. Entrevistado en 1983 por Guillermo Zalzman para la revista *Realidad Musical Argentina*, manifestó: “Guastavino es el único compositor argentino que camina solo por el mundo [...] un momentito...! precisemos! El único que camina... sin promoción [...] por el valor de la obra [...] le aseguro por experiencia propia, que sus obras son internacionales”. (*Realidad Musical Argentina*, año 1, N° 3, octubre 1983).

los juicios estéticos avalando o desacreditando a las obras y construyendo permanentemente criterios de valoración. En este sentido, acordamos con Malcolm Boyd en que “cada arreglo crea su propia autenticidad histórica”.<sup>768</sup>

Puede concluirse que, por un lado, la correspondencia entre el estilo musical de raíz folklórica y el estilo nacionalista cultivados por Guastavino nos sitúa en medio de una combinación de elementos “populares” presentados con algunas convenciones propias de la tradición “académica”, que fue juzgada como exitosa. El aporte no menor de las marcas estilísticas propias de los intérpretes y las escalas de valores varias que estuvieron vigentes en simultaneidad, algunas con acusados rasgos de modernidad, permitieron a lo largo de la segunda mitad del siglo XX una convivencia no conflictiva de elementos procedentes de ambas tradiciones, en el heterogéneo *campo musical* argentino.

Por otro lado además, podría concluirse que la adecuación estilística de Guastavino a ese campo híbrido que se produjo durante los años 60, los de la década rebelde, joven y convulsionada, encuentra clara explicación en la recepción crítica negativa anterior a esa época, ocurrida en torno al repertorio orquestal.

---

<sup>768</sup> Malcolm Boyd, op. cit.

## **Conclusiones**

Mediante el énfasis puesto en la observación y el análisis de la circulación, recepción y mediaciones ocurridas en relación a la obra musical de Carlos Guastavino, el presente trabajo ha querido brindar una perspectiva nueva de su obra en el afán de contribuir a un fragmento de una historia socio-cultural de la música argentina.

Sin despreciar el método inmanente centrado en el estudio de la producción misma, sino aunándolo con el análisis sociológico en el que median tanto cuestiones históricas como coyunturales y psicológicas, a lo largo de los diferentes capítulos se ha realizado un recorrido no cronológico por diversas épocas históricas, personas y circunstancias que permiten demostrar cuán compleja fue la red de relaciones entre compositor, intérpretes y oyentes ocurrida en este caso. Dilucidar la dependencia de múltiples y variados elementos, a veces fortuitos o ajenos a lo estrictamente musical, de la ubicación central del compositor en el panorama musical argentino del siglo XX, permite comprender cómo se construyeron ideas recurrentes que se instalaron por algún tiempo en el imaginario social y cómo se siguen construyendo otras, a causa de permanentes procesos de adaptación, reciclado y re-invenición.

En este sentido, se ha evitado plantear cada uno de los cuatro capítulos como entidades temáticas totalmente cerradas en sí mismas pues los asuntos tratados, una y otra vez, se entrecruzan. Tan pronto la mirada sobrevuela por el índice se advierte por ejemplo que un ballet “español” es tratado en el capítulo referido a las transcripciones y no en el primero, referido a la relación de Guastavino con la cultura española o bien, que en algunos casos complejos y múltiples como fueron los de las canciones *Pueblito, mi pueblo* o *Se equivocó la paloma...*, los diversos aspectos aparecen intercalados en diferentes momentos de la tesis, atendiendo a los diferentes enfoques tratados. Creemos sin embargo que la organización de los capítulos resulta coherente y que no se desmerece con tal procedimiento

metodológico sino por el contrario, aporta cierto dinamismo a la necesidad inevitable de exponer, además de la visión analítica, una multitud de datos nuevos.

Heterogeneidad y políticas culturales dieron por resultado la instalación de la figura de Guastavino entre el grupo de compositores más representativos de nuestro país ante el resto del mundo. Procesos de identificación cultural, cruces genéricos y mediaciones de diversa índole alentaron a sectores amplios de población argentina a continuar escuchando y brindando consenso a su música. Ámbitos de circulación, prescripciones y participación de los medios de comunicación colaboraron y sostuvieron a lo largo del tiempo, la permanencia de su obra en los repertorios, en las salas de conciertos, en las bateas de las disquerías y en la memoria anónima.

Estamos conscientes de las limitaciones de este trabajo. Queda por historiar, entre otros asuntos, la recepción de la música de Guastavino en cada uno de los países donde circuló, adaptada a otros idiomas cuando de género vocal se trata y tal vez con mecanismos de legitimación que depararían más de una sorpresa. La documentación con la que se ha contado en esta tesis, principalmente referida a hechos ocurridos en Buenos Aires, Santa Fe y algunas otras provincias argentinas, ha sido conseguida tras años de insistencia en archivos particulares y oficiales realizando un aprendizaje y un entrenamiento metodológico duros, con las no siempre favorables situaciones contextuales.

Debe tenerse en cuenta la escasez, o a veces la carencia total, de trabajos de base previos en una gran parte de las áreas temáticas abordadas, lo que nos hacía pensar por momentos que estábamos historiando una parte del siglo XX en la música argentina, además de la obra musical de Guastavino.

Muchas instituciones y sociedades musicales esperan todavía trabajos de documentación de su actividad –no digamos aún acercamientos de índole hermenéutica–, por mínimos que sean. Escuelas interpretativas y biografías de figuras sobresalientes del siglo XX en la música argentina, culta y popular, aguardan manos y mentes que dediquen esfuerzos a la apasionante tarea de desentrañarlos. Archivos, colecciones y bibliotecas enteras esperan pacientes que organismos oficiales y privados, en sus diferentes instancias, tomen con ellos medidas de acondicionamiento, preservación y catalogación (antes que las condiciones físicas de los materiales se hayan deteriorado demasiado), como primer paso imprescindible para que instancias interpretativas posteriores puedan fructificar en estudios de mayor alcance teórico.

Pero esa tarea a futuro requiere planificación seria, pensamiento político a largo o aunque sea, a mediano plazo y unas condiciones sociales, económicas y culturales diferentes de las que actualmente afronta nuestro país. De lo que aquí se ha podido entrever, a través del cristal guastaviniano, se deduce que la musicología argentina es un fenómeno joven, reciente, fruto de sólo algunas pocas décadas de estudio. De nada vale tener un rico y sustancioso pasado musical si no se cuenta con el conocimiento, con los estudios disciplinares específicos que lo pongan de relieve y lo transmitan al resto de la sociedad.

En este contexto general, creemos que nuestro aporte viene a llenar un vacío que desde hace un tiempo era necesario cubrir. Hemos pasado por muchos estados anímicos y por situaciones cambiantes en nuestra relación más o menos “profesionalizada” con la incipiente musicología histórica argentina. Pero en el último tiempo, la cronología implacable nos ha hecho ver la responsabilidad cada vez mayor para con quienes siguen detrás nuestro. Es por ello también que tendimos a inclinar la balanza hacia la consideración positiva de lo ya realizado, dejando en sombras (pero no en la oscuridad) lo que falta aún por realizar en torno

de la música de Carlos Guastavino y optando por promover con este aporte quizá, la realización de estudios similares sobre compositores cuyos recorridos fueron parangonables al caso aquí estudiado.

De esta manera, alentados por colegas, profesores y alumnos, nos atrevimos a dar forma final y a presentar, con sus limitaciones y precariedades, el fruto de nuestros esfuerzos. Entendemos que los estudios guastavinianos, teñidos quizá por la suerte que corrió esa música y contagiados tal vez de un similar devenir histórico, continúan siendo, asimismo, una obra “en camino”.

**Apéndice 1: Sintética cronología guastaviniana<sup>769</sup>**

---

<sup>769</sup> Esta cronología se basa totalmente en fuentes primarias.



- ❖ **1912.** El 5 de abril nace en la ciudad de Santa Fe (Argentina), Carlos Vicente Guastavino, hijo de Amadeo Eusebio Guastavino y Josefina Porucini.
- ❖ **1916.** Inicia estudios pianísticos con Esperanza Lothringer, entonces una joven profesora que había realizado su perfeccionamiento musical en Alemania.
- ❖ **1917.** El 20 de noviembre debuta como pianista en el teatro Municipal de Santa Fe en una audición de la Academia Lothringer. Acompaña a Armando Baraggiola, en *Comme autrefois, opus 2*, una pequeña obra para violín y piano que su maestra le había dedicado.
- ❖ **1918.** Comienza los estudios primarios en el colegio jesuítico La Inmaculada, de Santa Fe. Esperanza Lothringer abandona esta ciudad y Guastavino queda sin guía pedagógica formal.
- ❖ **1924.** Finaliza sus estudios primarios en La Inmaculada, como alumno externo. Obtiene un Premio Especial por haber alcanzado las mejores clasificaciones en Conducta, Piedad y Aplicación (medalla de Brigadier).
- ❖ **1927.** Egresa del Conservatorio Santafesino, instituto que si bien había sido oficialmente reconocido por el gobierno provincial de Santa Fe entre 1900 y 1923, no estaba adherido a la enseñanza oficial al momento del egreso de Guastavino.
- ❖ **1929.** Egresa del nivel secundario con título de Bachiller, del colegio La Inmaculada, de Santa Fe. Obtiene premio en Química, accésit en Mineralogía y Geología y mención honorífica en Física.
- ❖ **1930.** Ingresa a la carrera de Ingeniería Química en la Universidad Nacional del Litoral.
- ❖ **1933-1937.** Brinda varios conciertos en Santa Fe y otras localidades de esa provincia y también, en Paraná.
- ❖ **1938.** Entre abril y junio brinda conciertos con Héctor Ruiz Díaz, a dos pianos, en Santa Fe y Paraná.
- ❖ **1938.** A fines de agosto se traslada a Buenos Aires, gracias a una beca que obtiene del Ministerio de Instrucción Pública y Fomento de la provincia de Santa Fe, para perfeccionar sus estudios musicales.
- ❖ **1938-1939.** Realiza estudios de composición musical en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico.

- ❖ **1939-1940.** Encara estudios de armonía, contrapunto y orquestación en el estudio privado de Athos Palma.
- ❖ **1939.** Obtiene, junto a Ernesto Galeano, un premio del Ministerio de Cultura e Instrucción Pública por su *Canción del estudiante*. La canción se estrena en el teatro Smart, con la actuación de ambos autores al piano y el coro del Conservatorio Nacional de Música, dirigido por Constantino Gaito.
- ❖ **1939-1940:** Inicia la publicación de su obra a través de la editorial Ricordi Americana.
- ❖ **1940.** Obtiene el Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires por siete canciones, varias de ellas sobre poemas de Gabriela Mistral. El jurado está integrado por los compositores José Gil, Raúl Espoile, José Torre Bertucci, Alfredo Pinto, Manuel Schiuma, Athos Palma y, en representación del Consejo Deliberante, por Adolfo Rubinstein. Las canciones premiadas son: *Hallazgo*, *Rocío*, *El vaso* y *Corderito* (G. Mistral), *Trigo* y *Cantar del tiempo alegre* (F. Schulz de Mantovani) y *Por los campos verdes* (J. de Ibarbourou).
- ❖ **1942.** En julio viaja a Bahía Blanca y Tucumán presentando sus obras para canto y piano junto a María de Pini de Chrestia. En agosto, el barítono norteamericano Autrey Pankey estrena *La rosa y el sauce* en el teatro Odeón.
- ❖ **1942.** En noviembre, su ballet *Fue una vez...* se estrena en el teatro Colón de Buenos Aires, a cargo del Original Ballet Russe, dirigido por W. de Basil. Se interpreta también en Chile, Perú y Brasil, en los meses posteriores.
- ❖ **1943.** En febrero y marzo realiza una gira por Chile, actuando en Santiago, Viña del mar y Valparaíso, con Esther Plotkin y Germán de Elizalde. Luego pasan a Mendoza, brindando un recital en radio Aconcagua.
- ❖ **1944.** En abril y septiembre, actúa en el teatro “El Círculo” de Rosario, y en Santa Fe, en el Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, junto a la cantante española Concepción Badía. En octubre, vuelven a reunirse en obras para canto y piano en el teatro Odeón de Buenos Aires.
- ❖ **1945.** Visita en febrero y mayo a Manuel de Falla, en su chalet “Los espinillos” de Alta Gracia, provincia de Córdoba. En julio el pianista checo Rudolf Firkušny estrena la *Sonatina en sol menor* en el Teatro Colón de Buenos Aires.

- ❖ **1945.** En noviembre viaja a Mendoza, brindando conciertos con Héctor Ruiz Díaz en el Teatro Independencia.
- ❖ **1946.** Ofrece conciertos en Río de Janeiro, Brasil, junto a la cantante argentina Clara Oyuela. En febrero, actúa en Punta del Este, Uruguay. En agosto la cantante brasileña María Sylvia Pinto ofrece sus canciones en el Conservatorio Brasileño de Música de Río de Janeiro y en septiembre la pianista argentina Lydia Negri presenta obras para este instrumento allí mismo.
- ❖ **1947.** En junio se presenta junto a Clara Oyuela en Santa Fe. Luego emprende, entre los meses de junio y septiembre, una gira europea visitando y actuando en Italia, Inglaterra, Bélgica, Suiza, Portugal, España y Francia.
- ❖ **1947.** El barítono norteamericano Aubrey Pankey difunde sus obras vocales en New York y luego en una gira europea que abarca las ciudades de Budapest, Praga y Oslo. En octubre Frederick Fuller hace lo mismo en Londres, mientras que Inés Gómez Carrillo, estrena la *Sonatina* para piano, en el Carnegie Hall de New York.
- ❖ **1947.** En diciembre, su *Canción de Navidad*, con texto de Francisco Silva, obtiene el primer premio en un concurso organizado por la revista *Vosotros*. Se presentan más de doscientas canciones, siendo la de ellos la N° 153, bajo el seudónimo Gabriel de Mayor. El jurado está integrado por José María Castro, Luis Ochoa, Luis Gianneo, Bruno Bandini, Homero Manzi y Edmundo Gulbourg. El premio, de 5000 pesos, es aportado por la empresa “Jabón Federal”.
- ❖ **1948.** En febrero realiza gira por Chile, junto a Clara Oyuela. Actúan en Viña del mar y Santiago.
- ❖ **1948.** Es convocado como subdirector de la entonces recién creada (resolución N° 534 del 13-10-1947) Escuela Superior de Música y Canto, dependiente de la Universidad Nacional del Litoral. Actúa en el concierto inaugural en el mes de abril, pero a los pocos meses decide aceptar una beca para trasladarse a Londres.
- ❖ **1948.** En septiembre las hermanas Cavallini, Isabel y Amelia, estrenan sus *Tres romances argentinos*, para dos pianos, en el teatro Odeón. Repiten la obra en Santa Fe.
- ❖ **1948-1949.** Entre los meses de septiembre y agosto se radica en el Reino Unido en uso de una beca del British Council. Luego de participar de la actividad académica de la Royal Academy of Music, en diciembre de 1948

actúa en el Wigmore Hall y en marzo de 1949 en las galerías RBA, de Londres. En 1949 la orquesta de la BBC dirigida por Walter Goehr, estrena la versión orquestal de sus *Tres romances argentinos*. Graba para la BBC varias obras para piano y algunas canciones con Frederick Fuller y actúa con él en Dublín y Waterford.

- ❖ **1949.** En octubre y noviembre realiza una nueva gira por Brasil, actuando con Maria Sylvia Pinto para la Sociedad Brasileña de Cultura Inglesa y para la Escuela Nacional de Música de la Universidad de Brasil. Luego de regresar de Brasil, pasa a la provincia de Córdoba, dando un concierto en San Francisco y otro en la capital cordobesa.
- ❖ **1950.** Henryk Szering estrena *Llanura* para violín y piano, acompañado de Leo Schwarz, en el ciclo de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires realizado en el teatro Astral. El Coro Trapp interpreta *Pueblito, mi pueblo* en el teatro Colón y Marian Anderson, de regreso por Buenos Aires, interpreta *La rosa y el sauce*, también en el Colón.
- ❖ **1951.** En abril, ofrece dos conciertos en Rosario; uno para la Asociación Pro Cultura Musical y el otro en el teatro El Círculo, con la soprano Lyra Lorenzi. En agosto actúa en Rafaela, provincia de Santa Fe. A fines de junio Wilhelm Backhaus interpreta *La siesta* en el teatro Colón.
- ❖ **1952.** En mayo ofrece un concierto en Reconquista, Santa Fe, para la Asociación Amigos del Arte y otro en Paraná, para la Agrupación Amigos de la Música. Walter Gieseking toca el 12 de septiembre *La siesta*, en el teatro Colón de Buenos Aires. Victoria de los Ángeles canta *La rosa y el sauce* acompañada por Alfredo Rossi el 11 de agosto, para la Wagneriana, en el teatro Broadway.
- ❖ **1952.** Pilar López y su ballet español creado por la Argentinita, presentan la versión coreográfica de la *Suite argentina* en el Teatro Avenida. RCA Víctor Argentina graba dicha *suite*, en versión del conjunto de Radio del Estado.
- ❖ **1953.** Realiza gira por Argentina. En mayo, actúa en Resistencia (Chaco) y en Rosario. En septiembre se presenta en Catamarca. En julio, el barítono Gérard Souzay acompañado por Dalton Baldwin interpretan *La rosa y el sauce*, en el ciclo 41° de la Asociación Wagneriana.
- ❖ **1954.** En mayo y junio, Marian Anderson incluye *Cita*, *Rocío*, *Apegado a mi* y *La rosa y el sauce*, en sus recitales del Teatro Ópera de Buenos Aires. Victoria de los Ángeles canta *Cita* en septiembre, en el teatro Gran Rex. En mayo, Rudolf Firkušny interpreta *Cantilena* en el ciclo de la Asociación Wagneriana.

- ❖ **1954.** Actúa como solista en el estreno de su único concierto para piano y orquesta, *Romance de Santa Fe*, en el teatro Colón de Buenos Aires, dirigido por Juan Emilio Martini. En julio se presenta en Catamarca, en conciertos a dos pianos, con Francisco Javier Ocampo y en septiembre actúa en Mendoza.
- ❖ **1955.** En mayo se presenta en Villa Ángela (Chaco) y en Posadas (Misiones). En septiembre, Victoria de los Ángeles estrena *Dones sencillos* en el ciclo 43° de la Asociación Wagneriana.
- ❖ **1956.** Realiza en los meses de mayo y junio una gira por la URSS y China, actuando en Moscú, Leningrado, Can-ton, Shan-ghai, Hang-Kow, Wu-chang y en Tashkent, capital de Uzbekistán. Presenta obras solistas para piano y obras para canto y piano con la colaboración de pianistas y cantantes orientales. Al regreso se presenta en el teatro Rivera Indarte, de Córdoba y en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional del Litoral.
- ❖ **1957.** Gino Gorini y Sergio Lorenzi interpretan *Se equivocó la paloma..* en versión de dos pianos en mayo, en el ciclo 45° de la Asociación Wagneriana realizado en el teatro Broadway.
- ❖ **1958.** Graba junto a Haydeé Giordano, varias obras para dos pianos de su autoría, para RCA Víctor. En enero se presenta en el casino de Mar del Plata.
- ❖ **1959.** En marzo, ingresa como profesor de Armonía en el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”, siendo director Luis Gianneo. En junio actúa en un ciclo televisivo, que sale al aire en horario de sábados a las 20,00 hs. En julio se presenta en la localidad de Trenque Lauquen (Buenos Aires) y en septiembre, en Olavarría (Buenos Aires).
- ❖ **1960.** En marzo ofrece recitales en Catamarca y Andalgalá. En octubre se presenta un disco comercial en el cual Guastavino interpreta las *Diez cantilenas* para piano. En octubre brinda un concierto en Campana (Buenos Aires).
- ❖ **1961.** Participa en radio y televisión, en un ciclo organizado y patrocinado por YPF y conducido por Julio Marbitz, junto a Los Fronterizos, Eduardo Falú y Horacio Guarany, entre otros.
- ❖ **1962.** El 9 de junio Victoria de los Ángeles canta, acompañada al piano por Alfredo Rossi, *La rosa y el sauce*, en el Teatro Colón de Buenos Aires.

- ❖ **1963.** Toma contacto con el editor Rómulo Lagos y comienza a componer canciones populares.
- ❖ **1963.** En julio preside el jurado en un concurso de composición de zambas en el marco del Primer Festival de Folklore del Noroeste, realizado en Salta. Entre septiembre y diciembre preside el jurado del Festival Odol de la Canción, auspiciado por la Secretaría de Cultura y por SADAIC.
- ❖ **1964.** En el mes de febrero, graba en Montevideo y para el sello Antar doce canciones suyas, acompañando al tenor Juan Carlos Taborda.
- ❖ **1966.** En marzo es convocado como profesor de Armonía en el Conservatorio Municipal de Música “Manuel de Falla”, siendo designado titular en el mes de junio. En septiembre es designado en la cátedra Coro y Práctica de Dirección, en el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”.
- ❖ **1969.** Obtiene por concurso el cargo de profesor de Armonía en el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo” (Decreto N° 5976/69 del Ministro del Interior), en el cual se desempeñaba desde 1959.
- ❖ **1971.** Luego de algunas alternativas e indecisiones, y de varios intercambios epistolares con el Ministro de Educación y Cultura de Uruguay Carlos Fleitas, Guastavino acepta viajar en abril a Montevideo, a un homenaje que se le realiza en el teatro Solís.
- ❖ **1971.** Obtiene la distinción Conquistador de Bronce, del gobierno de la provincia de Santa Fe. La entrega se realiza en el teatro El Círculo, de Rosario, el 18 de noviembre.
- ❖ **1973.** Obtiene su jubilación docente en el Conservatorio Municipal “Manuel de Falla”. El 11 de septiembre, en el día del maestro, se le realiza un concierto-homenaje-despedida de ese instituto, estrenando la cantante Margot Arrillaga el ciclo *Canciones del alba*.
- ❖ **1974.** Obtiene su jubilación docente en el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”.
- ❖ **1978.** La *Sonata N° 1* para guitarra es obra impuesta en el Concurso Nacional de Guitarra organizado por la Fundación “Gillette”. Gana el concurso el entrerriano Eduardo Isaac y graba la obra en un disco.
- ❖ **1982.** John Williams graba, junto al Cuarteto de cuerdas de Londres, la *Presencia N° 6, Jeromita Linares* para guitarra y cuerdas.

- ❖ **1987.** El 3 de mayo, en la sede de la secretaría general de la OEA (Organización de los Estados Americanos), en Washington DC, se le otorga la Máxima Distinción de ese organismo y del CIDEM (Consejo Interamericano de Música), “como testimonio y reconocimiento de la comunidad artística de las Américas por su extraordinaria labor creadora”.
- ❖ **1989.** El 4 y 5 de septiembre en conciertos denominados “Música con Gelber”, Susana Rinaldi canta *La rosa y el sauce* acompañada por el pianista argentino Bruno Gelber. Se realizan en el teatro Coliseo, en el ciclo 77° de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires.
- ❖ **1990.** La *Sonata N° 3* para guitarra es obra impuesta en un Concurso del Círculo Guitarrístico Argentino. Víctor Villadangos se hace acreedor al primer premio, que consiste en la grabación de la obra. Teresa Berganza, acompañada por Juan Antonio Álvarez Parejo en piano, interpreta en septiembre *Bonita rama de sauce*, *Milonga de dos hermanos* y *Mi viña de Chapany* en el teatro Colón, durante el ciclo 78° de la Asociación Wagneriana. Manuel Rego ejecuta *Sonatina en sol menor* para piano, a principios de octubre en el Coliseo, para el mismo ciclo.
- ❖ **1991.** El Café Tortoni de la ciudad de Buenos Aires intenta realizar un homenaje público al compositor al cual él no asiste. La plaqueta recordatoria igualmente le es entregada en forma personal.
- ❖ **1992.** Obtiene el premio “Consagración Nacional”, de la Secretaría de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, que aprovechando su ochenta aniversario realiza un ciclo de conciertos en su homenaje en el Teatro Nacional Cervantes, durante el mes de abril.
- ❖ **1992.** La Asociación de Críticos Musicales de Argentina le otorga un premio a su trayectoria artística. El acto de entrega se realiza en el salón dorado del Teatro Colón, el 13 de abril de 1993.
- ❖ **1992.** El 2 de diciembre en el Teatro Colón de Buenos Aires, Victoria de los Ángeles brinda un homenaje al compositor interpretando cuatro de sus canciones. El concierto coincide con los cuarenta años de su primera visita a Argentina. Incluye *El forastero* de Atahualpa Yupanqui, que por entonces había recientemente fallecido.
- ❖ **1997.** Ante el creciente deterioro que sufre su salud, su familia decide trasladarlo a Santa Fe. Se muda en enero de ese año.

- ❖ **1999.** El 30 de agosto el Presidente de la Nación Carlos Saúl Menem declara a Guastavino “Personalidad Emérita de la Cultura Argentina”, en un acto realizado en el Salón Blanco de la Casa de Gobierno. Dicha distinción es otorgada por la Secretaría de Cultura de la Nación. Por razones de salud no asiste, pero recibe la condecoración un familiar suyo.
  
- ❖ **2000.** El 29 de octubre fallece en Santo Tomé, cerca de su ciudad natal, Santa Fe. Es inhumado en el pequeño cementerio de San José del Rincón, localidad vecina a la capital provincial a la que dedicara su conocido *Pueblito, mi pueblo*.



## **Apéndice 2: Catálogo de obras**

## Acerca de este catálogo

A diferencia de otras modalidades ya empleadas para la presentación de catálogos, se ha procedido en esta ocasión a exponer los títulos de las obras a manera de listado.<sup>770</sup> Agrupándolos por género o formación muy recurrente, siguiendo una organización cronológica dentro de cada listado y con una serie de datos básicos que siempre se repiten en el mismo orden, van apareciendo los títulos correspondientes a las versiones originales.

Por versiones originales se entienden, como quedó explicitado en el capítulo quinto, aquellas en las cuales se presentó cada obra por primera vez y en la primera edición. Más allá de que algunas obras cambiaran de título al ser transcritas o arregladas para otra formación,<sup>771</sup> lo que se ha tomado como base para la existencia de una obra ha sido la primera versión, que en un alto porcentaje coincide con la primera edición. Sólo en muy pocos casos hubo obras que tuvieron un nombre diferente en una versión preliminar después descartada, en cuyo caso se prefirió el más difundido, el de la edición, que permite su rápida identificación.<sup>772</sup>

El resultado final que se presenta desmitifica en parte la idea a veces escuchada de los “más de tres centenares” de obras que Guastavino habría compuesto. Este catálogo suma doscientas sesenta y dos obras, dada la no inclusión de las re-escrituras o transcripciones como obras originales. En cualquier caso, no se trata de una cuestión numérica antojadiza sino de intentar proveer al lector especializado en una primera y única vista, las múltiples sucesiones de obras que a veces se produjeron a partir de un único título.<sup>773</sup>

---

<sup>770</sup> Entre esas otras maneras está desde luego la presentación a manera de tabla, que no preferimos en este caso.

<sup>771</sup> El caso de *Mariana* y *Mi Viña de Chapanay*, transformadas en *Tonada* y *Cueca*.

<sup>772</sup> Es el caso de *Se equivocó la paloma*, que se estrenó como *Canción* o el de *Tierra linda*, que se estrenó como *Romance de Anillaco*. Ambos títulos fueron desechados por el compositor a la hora de editarlas.

<sup>773</sup> Distinto hubiera sido nuestro planteo si se tratara de un ordenamiento destinado a proveer material a instrumentistas, por ejemplo.

Apuntaremos ahora una serie de cuestiones generales que facilitarán la comprensión del catálogo:

- ❖ El rubro “estrenos” amerita un comentario. La documentación con que se cuenta resulta, por varios motivos, heterogénea. Aproximadamente durante los primeros quince años de su carrera artística, Guastavino fue compilando y enviando a su familia santafesina casi todos los programas de conciertos con su música, sea porque él asistía o porque él interpretaba sus obras al piano. Sus parientes, dos de sus hermanas especialmente, fueron armando así un “Album Guastavino”: una especie de carpeta donde colocaron ordenadamente una buena cantidad de materiales, que constituye lo que he llamado “archivo familiar” (AF). Pero desde las épocas posteriores a la gira por la URSS y China, esto es, 1956, el compositor parece no haber tenido ya tanto interés en preservar la documentación o en enviarla sistemáticamente a su familia. Durante la década de 1960, puede notarse que el panorama se vuelve muy escaso en materia de “estrenos”. Las causas son múltiples. Una puede haber sido la imposibilidad de acopiar, ordenar y archivar demasiados materiales en su pequeño departamento de Buenos Aires. Otra quizá fuera la falta de tiempo para realizar un trabajo que el músico consideraría casi administrativo. La más importante sin embargo, es la diferente valoración de la instancia de “estreno mundial” que sin duda existe entre el ámbito de la música de raíz folklórica y el de la música culta.<sup>774</sup> Finalmente, existe la probabilidad grande, sospechada también por su familia ante nuestra solicitud, de que durante esa época la edición precediera al estreno, sobre todo en el caso de las partituras publicadas por Lagos. En los casos en que sí se han encontrado datos de estrenos, la determinación de algunos nos fue fácil pero en otros casos, muy ardua dado

---

<sup>774</sup> Algunas canciones quizá se hayan estrenado en peñas folklóricas, festivales o audiciones radiales, que no dejaban una “constancia escrita”, como el programa de mano de un concierto de música clásica.

que encontrábamos hasta cuatro o cinco programas con la indicación “primera audición”.<sup>775</sup>

- ❖ El tema de las dedicatorias deja huellas en algunos casos que podrían ser tenidas en cuenta en estudios posteriores. En algunos casos el original tiene una dedicatoria y las transcripciones, otras.
- ❖ En cuanto a los títulos, el asunto requiere una aclaración de interés. Salvo los *Sonetos del ruiseñor* (que se interpretan sin solución de continuidad) y los *Cuatro sonetos de Quevedo*, la manera de ingresar los títulos en todos los casos es “por número” y no “por ciclo”, serie o álbum. Optamos por esta manera “unitaria” de presentarlos, en función de las ramificaciones que puede darse en un ciclo y cuya presentación conjunta dificultaría mucho la lectura del catálogo. Por ejemplo: puede suceder que de quince canciones, doce hayan pervivido en su única versión original, pero tres tengan dos o tres transcripciones diferentes, con datos de estreno y ediciones diferentes. Ingresar los datos por ciclo o serie hubiera sido entonces muy engorroso para su comprensión.
- ❖ Las fechas de composición no guardan una total similitud de criterios. En algunos casos contamos con día, mes y año y en otros sólo con año. En algún caso, la fecha se obtiene por aproximación con la fecha del estreno, de la edición o del catálogo OEA.<sup>776</sup> En caso de transcripciones lejanas en el tiempo a la versión original, o de re-escritura de una obra, aparecen más fechas indicadas a continuación de la primera.
- ❖ El lugar de composición ha variado en algunos casos. Allí optamos por dar por sentado que se trata siempre de Buenos Aires, salvo que expresamente se indique otro sitio, en cuyo caso se cita junto con la fecha de composición, tal como aparece consignado en la partitura respectiva.

---

<sup>775</sup> Esto ocurre en algunos casos coincidiendo con interpretaciones realizadas durante una gira: en cada ciudad la obra aparece como primicia.

<sup>776</sup> Recuérdese que para el Catálogo OEA de 1955 [1962], que figura en *Compositores de América*, quien aportaba los datos fue el mismo compositor. Aunque no totalmente exactos, esos datos en ocasiones aproximan fechas de composición.

- ❖ En cuanto a la información consignada en “ediciones”, en los casos en que se trata de obras inéditas, la mayor probabilidad de ubicación de la obra, es el AF o el Archivo de materiales en alquiler, de Ricordi Americana. En las transcripciones inéditas, en ocasiones no se indica la localización por no saberse el paradero. Algunas, podrá verse, se encuentran sin embargo en posesión de intérpretes a quienes fueron dedicadas y que sí pudimos ubicar.
- ❖ En las observaciones aparecen datos conexos que se han documentado de manera aleatoria: aprobaciones oficiales en las canciones escolares, entidades que organizaron un estreno, ejecuciones posteriores al estreno pero que consideramos relevante consignar, transcripciones (con sus datos) realizadas por otros músicos, entre otros aspectos.

## CANTO Y PIANO

### 1.- **Canción del Estudiante.**

Fecha: 1939

Texto: Francisco García Giménez.

Estreno: Buenos Aires. 27-10-1939. Teatro Smart. Coro del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. Director: Constantino Gaito. Pianos: Ernesto Galeano y Carlos Guastavino.

Edición: RIa, 1940

Observaciones: escrita en colaboración con E. Galeano. Ganó el primer premio en un concurso del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.

### 2.- **Canción (Nº 1, de Tres canciones)**

Fecha: 1939

Texto: Frida Schulz de Mantovani

Estreno: Buenos Aires. 23-10-1941. Teatro del Pueblo. Canto: María de Pini de Chrestia.

Piano: Carlos Guastavino.

Edición: inédita, perdida.

### 3.- **Trigo (Nº 2, de Tres canciones)**

Fecha: 1939

Texto: Frida Schulz de Mantovani

Edición: inédita, perdida.

Observaciones: obtuvo el premio municipal de Buenos Aires, en 1940.

### 4.- **Cantar del tiempo alegre (Nº 3, de Tres canciones)**

Fecha: 1939

Texto: Frida Schulz de Mantovani

Estreno: Buenos Aires. 13-11-1941. Salón Amigos del Arte. Canto: María de Pini de Chrestia. Piano: Carlos Guastavino.

Edición: inédita, perdida.

Observaciones: obtuvo el premio municipal de Buenos Aires, en 1940.

#### 5.- **Gratitud**

Fecha: 1939

Texto: Carlos Guastavino

Edición: RIa, 1940.

Observaciones: canción escolar

#### 6.- **Propósito**

Fecha: 1939

Texto: Carlos Guastavino

Edición: RIa, 1940.

Observaciones: canción escolar, aprobada por el Consejo Nacional de Educación en mayo de 1941 (Expediente N° 6263/G/1941).

#### 7.- **Arroyito serrano**

Fecha: 1939

Texto: Carlos Guastavino

Transcripciones: 1) Para Coro SCTB: Ricordi, 1951; 2) Para Orquesta-ballet (como N° 3 de la *Suite Argentina*, titulado como *Zamba*): 2.1.2.1-2.1.1.0 - timb, cuerdas; 3) Para piano: como reducción de *Zamba* (de la *Suite Argentina*).

Estrenos: Orig.: Buenos Aires. 4-12-1940. Sociedad Científica Argentina. Canto: Clarita Souviron. Piano: Carlos Guastavino; 2) Buenos Aires. 7-12-1952. Teatro Avenida. Compañía del Ballet Español de Pilar López.

Edición: Orig.: RIa, 1941. Transc. 1) RIa, 1951. 2) MS en RIa. 3) RIa, 1953.

Dedicatoria: a Athos Palma.

Observaciones: Canción escolar, aprobada por el Consejo Nacional de Educación (Expediente 28742/G/1940). En este carácter (con una segunda voz opcional) se estrenó en el acto de clausura del curso escolar 1941, realizado en el teatro Colón el 23-11-1941. La interpretaron los coros de las escuelas N° 11 y N° 15 del Consejo Escolar N° 18, a cargo de las profesoras Aída Capdevielle y María I. D. de Hilbert.

#### 8.- **Rocío (N° 5, de Seis canciones de cuna)**

Fecha: 1940

Texto: Gabriela Mistral.

Estreno: Buenos Aires. 4-12-1940. Sociedad Científica Argentina. Canto: Clarita Souviron.

Piano: Carlos Guastavino.

Edición: RIa, 1945

Dedicatoria: a Editha Pflischer.

Observaciones: obtuvo el premio municipal de Buenos Aires, en 1940. El texto está traducido al inglés por Frederick Fuller. En la edición de 1961, aparece dedicada a Juan Carlos Legarre.

#### 9.- **Piececitos**

Fecha: 1940

Texto: Gabriela Mistral

Estreno: Buenos Aires. 4-12-1940. Sociedad Científica Argentina. Canto: Clarita Souviron.

Piano: Carlos Guastavino.

Edición: RIa, marzo 1943.

Dedicatoria: a Conchita Badía.

10.- **Por los campos verdes...**

Fecha: 1940

Texto: Juana de Ibarbourou.

Estreno: Buenos Aires. 4-12-1940. Sociedad Científica Argentina. Canto: Clarita Souviron.

Piano: Carlos Guastavino.

Edición: RIa, 1947.

Dedicatoria: a Mercedes Elizalde de Blaquier.

Observaciones: obtuvo el premio municipal de Buenos Aires, en 1940. Texto traducido al inglés por B. Borton y al francés por Germán de Elizalde.

11.- **El vaso**

Fecha: 1940; 1960.

Texto: Gabriela Mistral

Edición: RIa, 1961.

Dedicatoria: a Olga Linne.

Observaciones: obtuvo el premio municipal de Buenos Aires en 1940. La edición corresponde a una revisión de 1960.

12.- **La rosa**

Fecha: 1940; 19-1-1989.

Texto: Gabriela Mistral

Transcripción: Para coro 6 voces y piano: SMCTTB.

Estreno: Orig: Buenos Aires. 13-11-1941. Salón Amigos del Arte. Canto: María de Pini de Chrestia. Piano: Carlos Guastavino. Transc.: 6-4-1989. Museo Larreta. Grupo Vocal de Cámara Carlos Vilo. Canto: María Inés Pereira, Nidia Palacios; Patricia Neme, Jorge Ansorena, Marcos Fink, Edgardo Zecca. Piano: Yung Ju Kim.

Edición: inéditas.

Observaciones: la versión a seis voces y piano integró junto a *Torcacita* y *Jazmín del país* un ciclo denominado *Tríptico*.

13.- **Balada**

Fecha: 1940; 5-7-1989.

Texto: Gabriela Mistral

Estreno: Santa Fe. 4-9-1941. Cine Teatro Colón. Canto: María de Pini de Chrestia. Piano: Carlos Guastavino. Nueva Versión: Buenos Aires, 6-9-1989. Sala Tódor, Conservatorio Nacional de Música. Canto: Patricia Neme. Piano: Carlos Koffman.

Edición: inéditas.

Dedicatoria: la de 1989, a Patricia Neme.

14.- **Encantamiento (N° 3, de Seis canciones de cuna)**

Fecha: 1940

Texto: Gabriela Mistral.

Transcripción: Para coro: SCTB, s/d.; para coro SCTB y piano, s/d.

Estreno: Buenos Aires. 13-10-1941. Teatro del Pueblo. Canto: Antonieta Silveyra de Lenhardson. Piano: Carlos Guastavino.

Edición: RIa, 1945

Dedicatoria: a Elenita Colombo.

Observaciones: El texto está traducido al inglés por Frederick Fuller. En la edición de 1961 aparece dedicada a Juan Carlos Legarre.

**15.- Corderito (N° 4, de Seis canciones de cuna)**

Fecha: 1940; 27-4-1988.

Texto: Gabriela Mistral.

Transcripción: Para coro: SMC.

Estreno: Orig.: Buenos Aires.13-10-1941. Teatro del Pueblo. Canto: Antonieta Silveyra de Lenhardson. Piano: Carlos Guastavino. Transc.: Buenos Aires. 14-11-1988. Iglesia Anglicana de San Juan Bautista. Grupo Vocal Carlos Vilo.

Edición: Orig.: RIa, 1945. Transc.: inédita.

Dedicatorias: Orig.: a Dolores de Parada. Transc.: a Carlos Vilo.

Observaciones: obtuvo el premio municipal en 1940. El texto está traducido al inglés por Frederick Fuller. En la edición de 1961, aparece dedicada a Juan Carlos Legarre.

**16.- Hallazgo (N° 1, de Seis canciones de cuna)**

Fecha: 1940

Texto: Gabriela Mistral.

Estreno: Santa Fe. 4-9-1941. Cine Teatro Colón. Canto: María de Pini de Chrestia. Piano: Carlos Guastavino.

Edición: RIa, 1945.

Dedicatoria: a Clara Oyuela.

Observaciones: obtuvo el premio municipal de Buenos Aires, en 1940. En la edición de 1961, aparece dedicada a Juan Carlos Legarre.

**17.- Riqueza**

Fecha: 1941

Texto: Gabriela Mistral.

Transcripción: Para coro: SCTB, s/d.

Estreno: Santa Fe. 4-9-1941. Cine Teatro Colón. Canto: María de Pini de Chrestia. Piano: Carlos Guastavino.

Ediciones: 1) Fascículo VIII de la Antología de Compositores Argentinos, 1944; 2) RIa, 1956.

Dedicatoria: a Carlos Stettenheimer.

**18.- Apegado a mí (N° 2, de Seis canciones de cuna)**

Fecha: 1941

Texto: Gabriela Mistral.

Estreno: Santa Fe. 4-9-1941. Cine Teatro Colón. Canto: María de Pini de Chrestia. Piano: Carlos Guastavino.

Edición: RIa, 1945.

Dedicatoria: a María Sylvia Pinto.

Observaciones: el texto traducido al inglés corresponde a Frederick Fuller. En la edición de 1961, aparece dedicada a Juan Carlos Legarre.

**19.- Meciendo (N° 6, de Seis canciones de cuna)**

Fecha: 1941

Texto: Gabriela Mistral.

Estreno: Buenos Aires.13-10-1941. Teatro del Pueblo. Canto: Antonieta Silveyra de Lenhardson. Piano: Carlos Guastavino.

Edición: RIa, 1945

Dedicatoria: a Susana Bauthian.

Observaciones: la traducción del texto al inglés corresponde a Frederick Fuller. En la edición de 1961, aparece dedicada a Juan Carlos Legarre.



20.- **La loba**

Fecha: 1941

Texto: Juana de Ibarborou

Estreno: Buenos Aires. 13-10-1941. Teatro del Pueblo. Canto: Antonieta Silveyra de Lenhardson. Piano: Carlos Guastavino.

Edición: inédita.

21.- **Se equivocó la paloma...**

Fecha: 1-9-1941; 1952; 4) 26-10-1968.

Texto: Rafael Alberti

Transcripciones: 1) para dos pianos (versión libre); 2) Para orquesta: como N° 2 de la *Suite Argentina*. 2.1.2.1- 2.0.0.0- cuerdas, mezzosoprano y coro SMC; 3) Para coro SCTB; 4) Para coro SMC; 5) reducción para piano y canto de 2).

Estreno: Orig: Buenos Aires. 13-10-1941. Teatro del Pueblo. Canto: Antonieta Silveyra de Lenhardson. Piano: Carlos Guastavino. 1) La de Orquesta-Ballet: Buenos Aires. 7-12-1952. Teatro Avenida. Compañía del Ballet Español de Pilar López.

Ediciones: Orig.: RIA, 1941; 1) RIA, 1954; 2) MS en RIA; 3) RIA, 1952; 4) Coralía, año 3 N°2, 1997; 5) RIA, 1953.

Dedicatorias: Orig.: a María de Pini de Chrestia; 1) Elda Carella y Xiomara Audino.

22.- **La novia (N° 1, de Siete canciones)**

Fecha: 1941

Texto: Rafael Alberti

Transcripción: Para coro SCTB

Estreno: Buenos Aires. 23-10-1941. Teatro del Pueblo. Canto: María de Pini de Chrestia. Piano: Carlos Guastavino.

Ediciones: Orig: RIA, 1946. Lagos 1975; transc.: RIA, 1953.

Dedicatoria: a Mr. and Mrs. Norman Fraser.

23.- **Primavera**

Fecha: 1941

Texto: Francisco Silva

Estreno: Buenos Aires. 23-10-1941. Teatro del Pueblo. Canto: María de Pini de Chrestia. Piano: Carlos Guastavino.

Edición: inédita.

24.- **Campanas**

Fecha: 1941

Texto: Francisco Silva

Estreno: Buenos Aires. 8-6-1943. Biblioteca del Consejo de Mujeres. Canto: Lydia Kindermann. Piano: Tomas Mayer.

Edición: RIA, octubre 1943.

Dedicatoria: a Lydia Kindermann.

Observaciones: la repitieron los mismos intérpretes el 25-6-1945, en el teatro Presidente Alvear para el ciclo N° 33° de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires.

25.- **Mi garganta (N° 4, de Cuatro canciones argentinas)**

Fecha: 1942; 1960.

Texto: anónimo

Transcripción: para coro SCTB.

Estreno: Buenos Aires. 22-6-1942. Teatro Nacional de Comedia. Canto: María de Pini de Chrestia. Piano. Carlos Guastavino.

Edición: Orig.: RIa, 1950; Transc.: RIa, 1960.

Dedicatoria: Orig.: a Juan José Castro; transc.: a Juan Carlos Legarre.

Observaciones: la melodía fue dictada por Yolanda Pérez de Carengo, en Jujuy, el 16-8-1941.

**26.- Desde que te conocí... (N° 1, de Cuatro canciones argentinas)**

Fecha: 1942; 1960.

Texto: anónimo

Transcripción: para coro SCTB.

Estreno: orig.: Buenos Aires. 22-6-1942. Teatro Nacional de Comedia. Canto: María de Pini de Chrestia. Piano. Carlos Guastavino; transc.: Buenos Aires. 28-7-1961. Colegio Nacional de Buenos Aires. Coro de alumnos. Director: Héctor Zeoli.

Edición: Orig.: RIa, 1950; transc.: RIa, 1960.

Dedicatoria: transc.: a Juan Carlos Legarre.

Observaciones: la melodía fue dictada por Yolanda Pérez de Carengo, en Jujuy, el 16-8-1941.

**27.- Manitas**

Fecha: 1942; 23-6-1989.

Texto: Gabriela Mistral

Estreno: Buenos Aires. 13-10-1941. Teatro del Pueblo. Canto: Antonieta Silveyra de Lendharson. Piano: Carlos Guastavino.

Edición: inédita.

Dedicatoria: la 2ª versión, a María Inés Pereira.

**28.- Anhele**

Fecha: 1942

Texto: Domingo Zerpa.

Transcripción: para coro SCTB.

Estreno: Buenos Aires. 22-6-1942. Teatro Nacional de Comedia. Canto: María de Pini de Chrestia. Piano. Carlos Guastavino; transc.: Buenos Aires. 15-3-1957. Teatro Colón (temporada al aire libre en el Anfiteatro Municipal). Coro estable. Director: Tulio Boni.

Edición: orig.: EAM, 1951; transc.: EAM, 1953.

**29.- Nana del niño malo (N° 4, de Siete canciones)**

Fecha: 1942

Texto: Rafael Alberti

Estreno: Buenos Aires. 11-12-1942. Plaza Hotel. Canto: Esther Plotkin. Piano: Carlos Guastavino.

Edición: RIa, 1946. Lagos 1975

Dedicatoria: a Beatriz de Legarre

**30.- Al puente de la golondrina (N° 5, de Siete canciones)**

Fecha: 1942

Texto: Rafael Alberti

Estreno: Buenos Aires. 11-12-1942. Plaza Hotel. Canto: Esther Plotkin. Piano: Carlos Guastavino.

Edición: RIa, 1946. Lagos 1975

Dedicatoria: a Lolita de Roseda

31.- **Paisaje**

Fecha: 1943

Texto: Francisco Silva

Estreno: Buenos Aires. 11-12-1942. Plaza Hotel. Canto: Esther Plotkin. Piano: Carlos Guastavino.

Edición: RIa, 1943.

Dedicatoria: a Sergio Zouboff.

32.- **La rosa y el sauce**

Fechas: 1942; 1954.

Texto: Francisco Silva

Transcripción: para violonchelo y piano.

Estreno: Buenos Aires. 1-9-1942. Teatro Odeón. Canto: Aubrey Pankey. Piano: Carlos Guastavino.

Ediciones: orig.: RIa, 1943; 1) RIa, 1954.

Observaciones: existen dos transcripciones para orquesta: 1) instrumental: de José Bragato, para cuerdas, en Archivo de SADAIC; 2) voz solista y orquesta: de Guillo Espel: 2.2.2.2.4.0.0.0- cuerdas y voz. En Archivo RIa. La parte de violonchelo de la transcripción fue revisada por Aurora Nátola. Fue empleada en el ballet *Fue una vez*.

33.- **Esta iglesia no tiene...**

Fecha: 1943

Texto: Pablo Neruda

Estreno: Buenos Aires. 19-11-1943. Plaza Hotel. Canto: Esther Plotkin. Piano: Carlos Guastavino.

Edición: RIa, 1949.

Dedicatoria: a Hanna.

34.- **Violetas (Nº 1, de Tres canciones)**

Fecha: 1943

Texto: Luis Cernuda

Edición: RIa, 1954

Dedicatoria: a Donato Oscar Colacelli

35.- **Jardín antiguo (Nº 1, de Las nubes)**

Fecha: 1943

Texto: Luis Cernuda

Estreno: Buenos Aires. 19-11-1943. Plaza Hotel. Canto: Esther Plotkin. Piano: Carlos Guastavino.

Edición: RIa, 1944.

Dedicatoria: a Manuel de Falla

36.- **Deseo (Nº 2, de Las nubes)**

Fecha: 1943

Texto: Luis Cernuda

Estreno: Buenos Aires. 19-11-1943. Plaza Hotel. Canto: Esther Plotkin. Piano: Carlos Guastavino.

Edición: RIa, 1944.

Dedicatoria: a Germán de Elizalde.

**37.- Alegría de la soledad (Nº 3, de Las nubes)**

Fecha: 1943

Texto: Luis Cernuda

Estreno: Buenos Aires. 19-11-1943. Plaza Hotel. Canto: Esther Plotkin. Piano: Carlos Guastavino.

Edición: RIa, 1944.

Dedicatoria: a Carlos López Buchardo

**38.- Donde habite el olvido (Nº 3, de Tres canciones)**

Fecha: 1943

Texto: Luis Cernuda

Estreno: Buenos Aires. 19-11-1943. Plaza Hotel. Canto: Esther Plotkin. Piano: Carlos Guastavino.

Edición: RIa, 1954.

Dedicatoria: a Pedro Sáenz

**39.- Cita**

Fecha: 1943

Texto: Lorenzo Varela

Estreno: Buenos Aires. 19-11-1943. Plaza Hotel. Canto: Esther Plotkin. Piano: Carlos Guastavino.

Edición: RIa, 1943.

Dedicatoria: a Rudolf Firkusny.

Observaciones: Marian Anderson la cantó en Buenos Aires en el Teatro Ópera, el 27-5-1954 y Victoria de los Ángeles en el Gran Rex, el 21-9-1954.

**40.- Cuatro Sonetos del ruiseñor: 1) Donde canta ese pájaro; 2) Qué alta torre; 3) Y sonaban las fuentes... 4) Ya no canta ese pájaro...**

Fecha: 1943; 1952; 1988.

Texto: Lorenzo Varela

Transcripciones: 1952: soprano solista, flauta, clarinete, violonchelo y piano. Revisada en 1988.

Estreno: Orig.: Buenos Aires. 19-11-1943. Plaza Hotel. Canto: Esther Plotkin. Piano: Carlos Guastavino; transc.: Buenos Aires. 26-5-1952. Canto: Marisa Landi. Piano: Francisco J. Ocampo. Vc: Emma Curti. Clar: Efraín Guigui. Fl: Gerardo Levy.

Edición: Transc.: MS en RIa.

Observaciones: el ciclo se ejecuta sin solución de continuidad. La versión original de canto y piano no se editó. Ricordi tiene solamente la de conjunto instrumental y voz.

**41.- Geografía física (Nº 2, de Siete canciones)**

Fecha: 1944

Texto: Rafael Alberti

Edición: RIa, 1946. Lagos 1975.

Dedicatoria: a Stella Bell de Atkinson

**42.- Elegía (Nº 3, de Siete canciones)**

Fecha: 1944

Texto: Rafael Alberti

Edición: RIa, 1946. Lagos 1975

Dedicatoria: a Frederick Fuller

**43.- A volar! (Nº 6 , de Siete canciones)**

Fecha: 1944  
Texto: Rafael Alberti  
Edición: RIA, 1946. Lagos 1975  
Dedicatoria: a Dominga Iaffei Guastavino

**44.- Jardín de amores (Nº 7, de Siete canciones)**

Fecha: 1944  
Texto: Rafael Alberti  
Estreno: Londres: 28-10-1947. Wigmore Hall. Canto: Frederick Fuller. Piano: Daniel Kelly  
Edición: RIA, 1946. Lagos, 1975  
Dedicatoria: a Ricardo D. Oliviera Braga

**45.- Déjame esta voz...**

Fecha: 1944  
Texto: Luis Cernuda  
Edición: RIA, 1956  
Dedicatoria: a Gerard Souzay

**46.- Pájaro muerto (Nº 2, de Tres canciones)**

Fecha: 1945  
Texto: Luis Cernuda  
Edición: RIA, 1954  
Dedicatoria: a Francisco J. Ocampo

**47.- La nube**

Fecha: 1945; 02-8-1989.  
Texto: Manuel Altoaguirre  
Transcripción: para coro SCTB.  
Estreno: Buenos Aires. 10-10-1946. Teatro Nacional de Comedia. Canto: María Sylvia Pinto. Piano: Carlos Guastavino. Segunda Versión: Buenos Aires. 1989. Parque Centenario. Canto: José Luis Sarré. Piano: Carlos Koffman  
Edición: todas las versiones inéditas.

**48.- Paralelo**

Fecha: 1944  
Texto: Francisco Silva  
Edición: inédita

**49.- El prisionero**

Fecha: 1947  
Texto: Anónimo  
Estreno: San Francisco (Córdoba). 28-11-1949. Cine Teatro Gran Rex. Canto: Orlando Tarrío. Piano: Carlos Guastavino  
Edición: EAM, 1952.  
Dedicatoria: a Orlando Tarrío

**50.- Canción de Navidad**

Fecha: 1947  
Texto: Francisco Silva  
Transcripción: para coro SCTB.

Estreno: Buenos Aires. 24-12-1947. Programa Radial en Radio Belgrano, 23,30 hs en Nochebuena. Versión con orquesta. Coro preparado por Fany Day. Director: Alberto Castellanos

Edición: orig.: RIa, 1947; transc.: RIa, 1953

Observaciones: obtuvo el primer premio en un concurso organizado por la revista *Vosotras* y financiado por la empresa *Jabón Federal*. Posee una segunda voz opcional.

**51.- Viniendo de Chilecito (Nº 2, de Cuatro canciones argentinas)**

Fecha: 1949; 1960.

Texto: Anónimo

Transcripción: para coro SCTB

Edición: orig.: RIa, 1950; transc.: RIa, 1960.

Dedicatoria: a Isabel Alonso; transc: a Juan Carlos Legarre

Observaciones: la melodía fue tomada a un grupo de jóvenes, en Anillaco, provincia de La Rioja, en marzo de 1940.

**52.- En los surcos del amor... (Nº 3, de Cuatro canciones argentinas)**

Fecha: ca. 1949; 1960.

Texto: anónimo

Transcripción: para coro SCTB.

Estreno: transc. Cosquín (Córdoba). 1962. Coro Polifónico de Cosquín. Auspiciado por Industrias Kaiser Argentina.

Ediciones: orig.: RIa, 1950; transc.: RIa, 1960.

Dedicatorias: orig.: a Herbert Murril; transc.: a Juan Carlos Legarre

Observaciones: la melodía fue dictada por Yolanda Pérez de Carengo, en Jujuy, el 16-8-1941.

**53.- La palomita (Nº 1, de Tres canciones)**

Fecha: 1950

Texto: José Iglesias de la Casa

Edición: RIa, 1951

Dedicatoria: a Elabelle Davis

**54.- Cantilena (Nº 2, de Tres canciones)**

Fecha: 1950

Texto: José Iglesias de la Casa

Edición: RIa, 1951

Dedicatoria: a Lyra Lorenzi

**55.- Dones sencillos (Nº 3, de Tres canciones)**

Fecha: 1950

Texto: José Iglesias de la Casa

Edición: RIa, 1951

Estreno: Buenos Aires, 12-9-1955. Teatro Astral. Canto: Victoria de los Ángeles. Piano: Alfredo Rossi.

Dedicatoria: a Helena Arizmendi

Observaciones: el estreno fue en el ciclo de la Asociación Wagneriana.

**56.- Siesta**

Fecha: 1953

Texto: Francisco Silva

Edición: RIa, 1953  
Dedicatoria: a Nilda Hofmann

**57.- El labrador y el pobre**

Fecha: 1954  
Texto: Anónimo  
Transcripción: para coro SCTB, s/d.  
Edición: RIa, 1954  
Dedicatoria: orig.: a Juan Andrés Sala

**58.- Canción de Navidad N° 2**

Fecha: 1955  
Texto: Carlos Vincent  
Edición: RIa, 1955.  
Observaciones: texto con el seudónimo de Guastavino.

**59.- Ombú**

Fecha: 1956; 13-11-1987; 1989.  
Texto: Nilda Mileo  
Transcripción: 1) para coro SCTB; 2) para coro TTBB; 3) para BB y piano.  
Estrenos: 2) Buenos Aires, 11-10-1989. Sala Tódor, Conservatorio Nacional de Música.  
Orfeón Carlos Vilo. Director: Carlos Vilo.  
Ediciones: orig.: RIa, 1956; 1) RIa, 1956; 2) inédita; 3) inédita.  
Dedicatoria: 2) a Carlos Vilo.

**60.- Mi canto**

Fecha: 1956  
Texto: Nilda Mileo  
Transcripción: para coro SCTB.  
Estreno: transc.: Buenos Aires. 6-6-1960. Salón Amigos del Libro. Pequeño Coro de Buenos Aires. Director: Francisco Javier Ocampo.  
Ediciones: orig.y transc.: RIa, 1956.

**61.- La primera pregunta (El adolescente muerto)**

Fecha: 1956  
Texto: Nina Cortese  
Estreno: Buenos Aires. 2-9-1958. Sala RIa. Canto: Dora Verdichewsky. Piano: Carlos Guastavino  
Edición: RIa, 1957  
Dedicatoria: a Juan Carlos Legarre

**62.- Pequeño mío**

Fecha: Septiembre, 1960  
Texto: Graciela Estigarríbia  
Edición: Inédita

**63.- Los días perdidos (Soneto)**

Fecha: Junio 1961  
Texto: Ana María Chouhy Aguirre  
Estreno: Buenos Aires. 30-9-1961. Facultad de Ciencias Médicas. Canto: Raquel de Sirkin.  
Piano: Alfredo Ravasio

Edición: RIa, 1962  
Dedicatoria: Luis Borbolla

**64.- Soneto a la armonía**

Fecha: Enero, 1962  
Texto: Ana María Chouhy Aguirre  
Edición: RIa, 1962  
Dedicatoria: a Augusto Orfeo.

**65.- La tempranera (zamba)**

Fecha: 1963  
Texto: León Benarós  
Transcripciones: 1) para coro SCTB  
Estreno: Radio El Mundo. 9-8-1963. Eduardo Falú (voz y guitarra)  
Edición: orig., 1) Lagos, 1963.  
Dedicatoria: a Eduardo Falú  
Observaciones: existe una transcripción para guitarra de Domingo Báez, editada por Lagos en 1963.

**66.- Adiós, quebrachito blanco**

Fecha: 1963  
Texto: Atahualpa Yupanqui  
Edición: Lagos, 1963  
Dedicatoria: a Rosa Elvira Carreño

**67.- Milonga de dos hermanos**

Fecha: 1963  
Texto: Jorge Luis Borges  
Edición: Lagos, 1963. Lagos también la editó en un álbum, junto a canciones de otros compositores en base a poemas de Jorge Luis Borges.

**68.- El sampedrino (Nº 2, de Doce canciones populares -1968)**

Fecha: 1963  
Texto: León Benarós  
Transcripciones: 1) canto y guitarra; 2) coro SCTB.  
Ediciones: orig.: Lagos, 1963; 1) Lagos, 1965; 2) Lagos, 1964.  
Dedicatoria: orig.: a Alfredo Castellar.  
Observaciones: la parte de guitarra de la transcripción está revisada y digitada por Roberto Lara.

**69.- El forastero (Nº 9, de Doce canciones populares -1968)**

Fecha: 1963  
Texto: Atahualpa Yupanqui  
Edición: Lagos, 1963  
Dedicatoria: a Meny Bergel.

**70.- Hermano (Nº 11, de Doce canciones populares -1968)**

Fecha: 1963  
Texto: Hamlet Lima Quintana  
Transcripción: para coro SCTB  
Edición: orig.: Lagos, 1963; transc.: inédita.



Dedicatoria: a Rómulo Lagos

**71.- La siempre viva. Canción del Litoral. (N° 10, de Doce canciones populares- 1968)**

Fecha: 1963; 1965

Texto: Arturo Vázquez

Transcripción: para canto y guitarra

Edición: Lagos, 1963; transc.: Lagos, 1965

Dedicatoria: a José María Martino Rodas. La parte de guitarra en la transcripción está revisada y digitada por Roberto Lara.

**72.- Abismo de sed. Zamba. (N° 7, de Doce canciones populares – 1968)**

Fecha: 1963

Texto: Alma García

Edición: Lagos, 1963

Dedicatoria: a Elsa Barus

**73.- Ojos de tiempo. Zamba.**

Fecha: 1963

Texto: Alma García

Transcripción: para coro SCTB

Edición: orig.: Lagos, 1963; transc.: Lagos, 1963

**74.- Pampamapa (N° 6, de Doce canciones populares -1968)**

Fecha: 1963; 1988

Texto: Hamlet Lima Quintana

Transcripción: 1) para coro SCTB; 2) para coro TTBB.

Ediciones: orig; Lagos, 1963; 1) Lagos, 1965; 2) inédita.

Dedicatorias: orig.: a Román Varela; 2) a Carlos Vilo

**75.- Los desencuentros (N° 3, de Doce canciones populares -1968)**

Fecha: 1964

Texto: Isaac (Guiche) Aizenberg

Transcripción: para coro SCTB

Edición: orig.: Lagos, 1964; transc.: Lagos, 1964.

Dedicatoria: a Mario Giucci

**76.- Pampa sola (N° 8, de Doce canciones populares -1968)**

Fecha: 1964; 11-11-1987.

Texto: Isaac (Guiche) Aizenberg

Transcripción: para coro TTBB

Estreno: transc.: Buenos Aires. 10-9-1993. Sala Tódor, Conservatorio Nacional de Música.

Orfeón Carlos Vilo. Director: Carlos Vilo

Edición: orig.: Lagos, 1964; transc.: inédita

Dedicatoria: orig.: a Eduardo Gilardone; transc.: a Carlos Vilo.

**77.- Zamba del quiero**

Fecha: junio 1964; 1988

Transcripciones: 1) para coro SCTB; 2) para coro TTBB.

Dedicatoria: a Inés Malinov

Edición: orig.: RIa, 1964; 1) RIa, 1964; 2) inédita.

Dedicatoria: a Meny Bergel

**78.- Severa Villafañe (zamba)**

Fecha: 1964

Texto: León Benarós

Transcripciones: 1) canto y guitarra; 2) para coro SCTB; 3) para coro TTBB; 4) para coro SC o TB y piano.

Estreno: 3) La Plata. 20-5-1990. Salón Dorado de la Municipalidad de La Plata. Orfeón Carlos Vilo; 4) Buenos Aires. 1989. Parque Centenario. Patricia Neme y José Luis Sarré (canto).

Ediciones: orig.: RIa, 1964; 1) RIa, 1965; 2) RIa, 1964; 3) inédita; 4) inédita.

Dedicatoria: orig.: a Meny Bergel. 3) a Carlos Vilo.

Observaciones: la parte de guitarra en 1) está revisada y digitada por Roberto Lara.

**79.- Noches de Santa Fe (Canción del Litoral)**

Fecha: 1964

Texto: Isaac (Guiche) Aizenberg

Transcripción: para coro SCTB

Edición: orig. y transc.; Lagos, 1964.

**80.- El único camino**

Fecha: 1964

Texto: Hamlet Lima Quintana

Edición: Lagos, 1964.

Dedicatoria: a Susana Palas

**81.- Bonita rama de sauce (Nº 1, de Doce canciones populares- 1968)**

Fecha: 1964

Texto: Arturo Vázquez

Transcripción: para coro SSMC.

Edición: orig.: Lagos, 1964; transc.: inédita.

Dedicatoria: a Juan Carlos Taborda; transc.: a Roberto Saccente.

**82.- Romance de la Delfina**

Fecha: 1964; 29-5-1990

Texto: Isaac (Guiche) Aizenberg

Transcripción: para coro TTBB y piano.

Estreno: transc.: Buenos Aires. 10-9-1993. Sala Tódor, Conservatorio Nacional de Música. Orfeón Carlos Vilo. Director: Carlos Vilo.

Edición: orig.: Lagos, 1964; transc.: inédita.

Dedicatoria: transc.: a Carlos Vilo

**83.- Elegía para un gorrión**

Fecha: 1965

Texto: Alma García

Transcripción: para coro SCTB s/d

Edición: Lagos, 1965

**84.- Ay! Que el alma...**

Fecha: Marzo 1965; 2) 4-4-1965.

Texto: León Benarós

Transcripciones: 1) para canto y guitarra; 2) para coro SCTB

Edición: orig.: RIa, 1965; 1) RIa, 1965; 2) RIa, 1965

**85.- A un árbol (canción pampeana)**

Fecha: 1965; 22-6-1991.

Texto: Luis Furlán

Transcripciones: 1) para coro SMC o TTB; 2) para coro TTBB.

Estrenos: 2) Buenos Aires. 10-9-1993. Sala Tùdor, Conservatorio Nacional de Música.

Orfeón Carlos Vilo. Director: Carlos Vilo

Edición: orig: Lagos, 1965; 1) y 2) inéditas.

Dedicatorias: orig.: a Enriqueta Legorreta; 2) a Carlos Vilo

**86.- Romance de José Cubas**

Fecha: 9-1-1965; 7-11-1987.

Texto: León Benarós

Transcripciones: 1): para coro SCTB; 2) para coro TTBB

Estreno: transc.: La Plata. 20-5-1990. Salón Dorado de la Municipalidad de La Plata.

Orfeón Carlos Vilo

Edición: orig.: RIa, 1965; 1) RIa, 1965; 2) inédita.

Dedicatoria: 2) a Carlos Vilo

**87.- En el pimpollo más alto...**

Fecha: Marzo 1965

Texto: León Benarós

Edición: RIa, 1965

**88.- En la mañana rubia (ronda infantil)**

Fecha: 1965

Texto: Atahualpa Yupanqui

Edición: Lagos, 1965

Observaciones: tiene una segunda voz opcional.

**89.- En mi escuela hay un naranjo (Nº 1, de Quince canciones escolares)**

Fecha: 1965

Texto: León Benarós

Estreno: Buenos Aires. 5-7-1966. LRA Radio Nacional. Marga Grajek (canto); C. Guastavino (pno). Coros de las escuelas Nº 23 y Nº 8. Directores: Alberto Balzanelli y Enrique Haradas.

Edición: Lagos, 1965

Dedicatoria: a Carmencita Copes

**90.- Está lloviendo en mi escuela (Nº 2, de Quince canciones escolares)**

Fecha: 1965

Texto: León Benarós

Estreno: Buenos Aires. 5-7-1966. LRA Radio Nacional. Marga Grajek (canto); C. Guastavino (pno). Coros de las escuelas Nº 23 y Nº 8. Directores: Alberto Balzanelli y Enrique Haradas.

Edición: Lagos, 1965

Dedicatoria: a Carmencita Copes

**91.- El pajarito del frío (Nº 3, de Quince canciones escolares)**

Fecha: 1965

Texto: León Benarós

Estreno: Buenos Aires. 5-7-1966. LRA Radio Nacional. Marga Grajek (canto); C. Guastavino (pno). Coros de las escuelas N° 23 y N° 8. Directores: Alberto Balzanelli y Enrique Haradas.

Edición: Lagos, 1965

Dedicatoria: a Carmencita Copes, maestra de música del compositor en la escuela primaria

**92.- Belgrano nos dio bandera (N° 4, de Quince canciones escolares)**

Fecha: 1965

Texto: León Benarós

Estreno: Buenos Aires. 5-7-1966. LRA Radio Nacional. Marga Grajek (canto); C. Guastavino (pno). Coros de las escuelas N° 23 y N° 8. Directores: Alberto Balzanelli y Enrique Haradas.

Edición: Lagos, 1965.

Dedicatoria: a Carmencita Copes

**93.- Química (N° 5, de Quince canciones escolares)**

Fecha: 1965

Texto: León Benarós

Estreno: Buenos Aires. 5-7-1966. LRA Radio Nacional. Marga Grajek (canto); C. Guastavino (pno). Coros de las escuelas N° 23 y N° 8. Directores: Alberto Balzanelli y Enrique Haradas.

Edición: Lagos, 1965

Dedicatoria: a Carmencita Copes

**94.- El viaje de papel (N° 6, de Quince canciones escolares)**

Fecha: 1965

Texto: León Benarós

Estreno: Buenos Aires. 5-7-1966. LRA Radio Nacional. Marga Grajek (canto); C. Guastavino (pno). Coros de las escuelas N° 23 y N° 8. Directores: Alberto Balzanelli y Enrique Haradas.

Edición: Lagos, 1965

Dedicatoria: a Carmencita Copes

**95.- Me gustan las matemáticas (N° 7, de Quince canciones escolares)**

Fecha: 1965

Texto: León Benarós

Estreno: Buenos Aires. 5-7-1966. LRA Radio Nacional. Marga Grajek (canto); C. Guastavino (pno). Coros de las escuelas N° 23 y N° 8. Directores: Alberto Balzanelli y Enrique Haradas

Edición: Lagos, 1965

Dedicatoria: a Carmencita Copes

**96.- Buen día, señor invierno (N° 8, de Quince canciones escolares)**

Fecha: 1965

Texto: León Benarós

Estreno: Buenos Aires. 5-7-1966. LRA Radio Nacional. Marga Grajek (canto); C. Guastavino (pno). Coros de las escuelas N° 23 y N° 8. Directores: Alberto Balzanelli y Enrique Haradas.

Edición: Lagos, 1965.

Dedicatoria: a Carmencita Copes

**97.- La música (N° 9, de Quince canciones escolares)**

Fecha: 1965; 29-5-1990.

Texto: León Benarós

Transcripción: para coro TTBB.

Estreno: orig.: Buenos Aires. 5-7-1966. LRA Radio Nacional. Marga Grajek (canto); C. Guastavino (pno). Coros de las escuelas N° 23 y N° 8. Directores: Alberto Balzanelli y Enrique Haradas.

Edición: Lagos, 1965.

Dedicatorias: orig.: a Carmencita Copes; transc.: a Carlos Vilo

**98.- La última hoja (N° 10, de Quince canciones escolares)**

Fecha: 1965

Texto: León Benarós

Estreno: Buenos Aires. 5-7-1966. LRA Radio Nacional. Marga Grajek (canto); C. Guastavino (pno). Coros de las escuelas N° 23 y N° 8. Directores: Alberto Balzanelli y Enrique Haradas.

Edición: Lagos, 1965

Dedicatoria: a Carmencita Copes

**99.- Quién fuera granaderito (N° 11, de Quince canciones escolares)**

Fecha: 1965; 7-8-1990.

Texto: León Benarós

Transcripción: para coro TTBB y piano.

Estreno: orig.: Buenos Aires. 5-7-1966. LRA Radio Nacional. Marga Grajek (canto); C. Guastavino (pno). Coros de las escuelas N° 23 y N° 8. Directores: Alberto Balzanelli y Enrique Haradas.

Edición: Lagos, 1965

Dedicatorias: orig.: a Carmencita Copes; transc.: a Carlos Vilo

**100.- Me gusta la mitología (N° 12, de Quince canciones escolares)**

Fecha: 1965

Texto: León Benarós

Estreno: Buenos Aires. 5-7-1966. LRA Radio Nacional. Marga Grajek (canto); C. Guastavino (pno). Coros de las escuelas N° 23 y N° 8. Directores: Alberto Balzanelli y Enrique Haradas

Edición: Lagos, 1965

Dedicatoria: a Carmencita Copes

**101.- Doña Paula Albarracín (N° 13, de Quince canciones escolares)**

Fecha: 1965

Texto: León Benarós

Estreno: Buenos Aires. 5-7-1966. LRA Radio Nacional. Marga Grajek (canto); C. Guastavino (pno). Coros de las escuelas N° 23 y N° 8. Directores: Alberto Balzanelli y Enrique Haradas.

Edición: Lagos, 1965

Dedicatoria: a Carmencita Copes

**102.- Sarmiento fundaba escuelas (N° 14, de Quince canciones escolares)**

Fecha: 1965; 1-8-1990.

Texto: León Benarós

Transcripciones: 1) para coro SMC o TBB; 2) para coro TTBB.

Estreno: Buenos Aires. 5-7-1966. LRA Radio Nacional. Marga Grajek (canto); C. Guastavino (pno). Coros de las escuelas N° 23 y N° 8. Directores: Alberto Balzanelli y Enrique Haradas. 2) Buenos Aires. 10-9-1993. Sala Tódor del Conservatorio Nacional de Música. Orfeón Carlos Vilo.

Edición: Lagos, 1965

Dedicatoria: orig.: a Carmencita Copes; 2) a Carlos Vilo

**103.- Ya llegan las vacaciones (N° 15, de Quince canciones escolares)**

Fecha: 1965

Texto: León Benarós

Estreno: Buenos Aires. 5-7-1966. LRA Radio Nacional. Marga Grajek (canto); C. Guastavino (pno). Coros de las escuelas N° 23 y N° 8. Directores: Alberto Balzanelli y Enrique Haradas

Edición: Lagos, 1965

Dedicatoria: a Carmencita Copes

**104.- Canción de cuna del Chacho**

Fecha: 1965

Texto: León Benarós

Estreno: Buenos Aires. 1965. Jorge Cafrune.

Edición: Lagos, 1965

Observaciones: firmada con el seudónimo Carlos Vincent.

**105.- Las puertas de la mañana (N° 4, de Cuatro canciones coloniales)**

Fecha: 23-5-1965

Texto: León Benarós

Estreno: La Plata. 25-9-1966. Teatro Argentino. Canto: Alicia de Naón. Piano: Carlos Guastavino

Edición: RIA, 1966

**106.- Ya me voy a retirar (N° 3, de Cuatro canciones coloniales)**

Fecha: 24-5-1965

Texto: León Benarós

Estreno: La Plata. 25-9-1966. Teatro Argentino. Canto: Alicia de Naón. Piano: Carlos Guastavino

Edición: RIA, 1966

**107.- Préstame tu pañuelito (N° 2, de Cuatro canciones coloniales)**

Fecha: 31-5-1965; 7-11-1987.

Texto: León Benarós

Transcripción: para coro TTBB

Estreno: orig.: La Plata. 25-9-1966. Teatro Argentino. Canto: Alicia de Naón. Piano: Carlos Guastavino; transc.: Buenos Aires. 10-5-1990. LRA Radio Nacional. Orfeón Carlos Vilo

Edición: orig.: RIA, 1966; transc.: inédita.

**108.- Cuando acaba de llover (N° 1, de Cuatro canciones coloniales, N° 1)**

Fecha: 3-9-1965

Texto: León Benarós

Transcripción: para coro SMC o TBB y piano.

Estreno: La Plata. 25-9-1966. Teatro Argentino. Canto: Alicia de Naón. Piano: Carlos Guastavino.

Edición: orig.: RIA, 1966; transc.: inédita.

Dedicatoria: transc.: a Carlos Vilo

109.- **El día (Nº 1, de Los asombros, de Edad del asombro)**

Fecha: 1968

Texto: Hamlet Lima Quintana

Estreno: Buenos Aires. 22-11-1968. Coro de niños de Haedo. Director: Alberto Balzanelli.

Edición: Lagos, 1968

Dedicatoria: a Alberto Balzanelli

110.- **La noche (Nº 2, de Los asombros, de Edad del asombro)**

Fecha: 1968

Texto: Hamlet Lima Quintana

Estreno: Buenos Aires. 22-11-1968. Coro de niños de Haedo. Director: Alberto Balzanelli.

Edición: Lagos, 1968

Dedicatoria: a Alberto Balzanelli

111.- **El sueño (Nº 3, de Los asombros, de Edad del asombro)**

Fecha: 1968

Texto: Hamlet Lima Quintana

Estreno: Buenos Aires. 22-11-1968. Coro de niños de Haedo. Director: Alberto Balzanelli

Edición: Lagos, 1968

Dedicatoria: a Alberto Balzanelli

112.- **El árbol (Nº 4, de Los seres, de Edad del asombro)**

Fecha: 1968

Texto: Hamlet Lima Quintana

Estreno: Buenos Aires. 22-11-1968. Coro de niños de Haedo. Director: Alberto Balzanelli

Edición: Lagos, 1968

Dedicatoria: a Alberto Balzanelli

113.- **Los pájaros (Nº 5, de Los seres, de Edad del asombro)**

Fecha: 1968

Texto: Hamlet Lima Quintana

Estreno: Buenos Aires. 22-11-1968. Coro de niños de Haedo. Director: Alberto Balzanelli.

Edición: Lagos, 1968

Dedicatoria: Alberto Balzanelli

114.- **El amigo (Nº 6, de Los seres, de Edad del asombro)**

Fecha: 1968; 2-11-1987.

Texto: Hamlet Lima Quintana

Transcripción: 1) para coro SMC o TBB; 2) para coro TTBB.

Estreno: orig.: Buenos Aires. 22-11-1968. Coro de niños de Haedo. Director: Alberto

Balzanelli; 2) Buenos Aires. 10-9-1993. Sala Tódor, Conservatorio Nacional de Música.

Orfeón Carlos Vilo. Director: Carlos Vilo

Edición: orig.: Lagos, 1968; transcripciones inéditas.

Dedicatorias: orig.: a Alberto Balzanelli; 2) a Carlos Vilo

- 115.- **Era un día de lluvia (N° 7, de La frontera, de Edad del asombro)**  
Fecha: 1968  
Texto: Hamlet Lima Quintana  
Estreno: Buenos Aires. 22-11-1968. Coro de niños de Haedo. Director: Alberto Balzanelli  
Edición: Lagos, 1968  
Dedicatoria. a Alberto Balzanelli
- 116.- **En el sueño de la calle (N° 8, de La frontera, de Edad del asombro)**  
Fecha: 1968  
Texto: Hamlet Lima Quintana  
Estreno: Buenos Aires. 22-11-1968. Coro de niños de Haedo. Director: Alberto Balzanelli.  
Edición: Lagos, 1968  
Dedicatoria: a Alberto Balzanelli
- 117.- **Detrás de la pared (N° 9, de La frontera, de Edad del Asombro)**  
Fecha: 1968  
Texto: Hamlet Lima Quintana  
Estreno: Buenos Aires. 22-11-1968. Coro de niños de Haedo. Director: Alberto Balzanelli.  
Edición: Lagos, 1968  
Dedicatoria: a Alberto Balzanelli
- 118.- **Quisiera ser por un rato (N° 4, de Doce canciones populares -1968)**  
Fecha: 1964  
Texto: León Benarós  
Edición: Lagos, 1968  
Observaciones: una canción que no prosperó hecha con esta música se denominó *Razones de Amor*. Fue incluida en el disco que interpretan Juan Calos Taborda y Guastavino (Antar, 1964), pero editada con este texto, de León Benarós.
- 119.- **Mi viña de Chapanay (N° 12, de Doce canciones populares -1968)**  
Fecha: ca. 1965; 18-7-1966; 9-11-1987.  
Texto: León Benarós  
Transcripción: 1) para clarinete y piano. 2) para coro TTBB.  
Estreno: 1) Buenos Aires. Octubre 1966. Museo Nacional de Bellas Artes. Clarinete: Luis Rossi. Piano: Estela Caldi. 2) Buenos Aires. 11-10-1989. Conservatorio Nacional de Música. Orfeón Carlos Vilo. Dir: Carlos Vilo  
Edición: orig.: Lagos, 1968; 1) Lagos, 1995; 2) inédita.  
Dedicatorias: 1) a Luis Rossi. 2) a Carlos Vilo.  
Observaciones: la transcripción 1) figura con el título de *Cueca*, precedida por una *Tonada*. El MS se encuentra en posesión de Luis Rossi, dedicado por el compositor.
- 120.- **Cortadera, plumerito (N° 1, de Flores argentinas)**  
Fecha: 9-10-1969; 14-11-1987  
Texto: León Benarós  
Transcripción: para coro TTBB.  
Estreno: transc.: Buenos Aires. 10-5-1990. LRA Radio Nacional. Orfeón Carlos Vilo  
Edición: orig.: Lagos, 1970; transc.: inédita.  
Dedicatoria: orig.: a Mario Mercadante; transc.: a Carlos Vilo
- 121.- **El clavel del aire blanco (N° 2, de Flores argentinas)**  
Fecha: 13-10-1969



Texto: León Benarós  
Edición: Lagos, 1970  
Dedicatoria: a Adela Olivieri de Larrocha

122.- **Campanilla ¿dónde vas? (N° 3, de Flores argentinas)**

Fecha: 22-10-1969  
Texto: León Benarós  
Transcripción: para coro SCTB.  
Edición: Lagos, 1970; transc.: inédita.  
Dedicatoria: orig.: a Ethel Mangui.

123.- **El vinagrillo morado (N° 4, de Flores Argentinas)**

Fecha: 24-10-1969  
Texto: León Benarós  
Edición: Lagos, 1970  
Dedicatoria: a Leonor de la Hoz de Asté

124.- **Qué linda la madreSelva! (N° 5 , de Flores argentinas)**

Fecha: 29-10-1969  
Texto: León Benarós  
Edición: Lagos, 1970  
Dedicatoria: a Berta Pane y Enrique Bramante Jáuregui

125.- **Las flores del Macachín (N° 6, de Flores argentinas)**

Fecha: 31-10-1969  
Texto: León Benarós  
Edición: Lagos, 1970  
Dedicatoria: a Lilia Mariani de Balagué

126.- **Las achiras coloradas (N° 7, de Flores argentinas)**

Fecha: 4-11-1969  
Texto: León Benarós  
Edición: Lagos, 1970  
Dedicatoria: Blanca Peralta Parodi

127.- **Jazmín del país ¡qué lindo! (N° 8, de Flores argentinas)**

Fecha: 7-11-1969; 30-5-1989  
Texto: León Benarós  
Transcripciones: 1) para coro SMC y trompeta; 2) para coro SMCTBB y piano.  
Estreno: 2) Buenos Aires, 6-9-1989. Sala Tódor, Conservatorio Nacional de Música. Grupo Vocal Carlos Vilo. Canto: María Inés Pereyra, Marcela Pichot, Patricia Neme, José Luis Sarre, Luciano Garay y Edgardo Zecca. Piano: Carlos Koffman.  
Edición: orig.: Lagos, 1970; transc.: inéditas.  
Dedicatoria: orig.: a María Teresa Branda Cárcano; 2) a Carlos Vilo.  
Observaciones: la versión para seis voces y piano integró junto a *La rosa* y *Torcacita* un ciclo denominado *Tríptico*.

128.- **Aromito, flor de tusca (N° 9, de Flores argentinas)**

Fecha: 11-11-1969  
Texto: León Benarós  
Edición: Lagos, 1970

Dedicatoria: Graciela Patiño Andrade de Copes

**129.- La flor del aguapé (N° 10, de Flores argentinas)**

Fecha: 13-11-1969

Texto: León Benarós

Transcripción: para coro SCTB

Edición: Lagos, 1970; transc.: inédita.

Dedicatoria: a Norma Romano.

**130.- Ay, aljaba, flor de chilco (N° 11, de Flores argentinas)**

Fecha: 16-11-1969

Texto: León Benarós

Edición: Lagos, 1970

Dedicatoria: a Carmen Vivern y Rogelio Sciaroillo

**131.- Ceibo, ceibo zuiñandí (N° 12, de Flores argentinas)**

Fecha: 18-11-1969; 5-11-1987.

Texto: León Benarós

Transcripción: 1) para coro TTBB; 2) para coro SCTB y piano.

Estreno: 1) Buenos Aires. 13-5-1990. Aula Magna del Conservatorio Nacional de Música.

Orfeón Carlos Vilo

Edición: orig.: Lagos, 1970; transc: inéditas.

Dedicatoria: orig.: a Francisca Vivern de Bianchi; 1) a Carlos Vilo

**132.- Plancha (N° 1, de Los ríos de la mano)**

Fecha: noviembre 1972/enero 1973

Texto: José Pedroni

Edición: Lagos, 1974.

**133.- Dedal (N° 2, de Los ríos de la mano)**

Fecha: noviembre 1972/enero 1973

Texto José Pedroni

Edición: Lagos, 1974

**134.- Acerico (N° 3, de Los ríos de la mano)**

Fecha: noviembre 1972/enero1973

Texto: José Pedroni

Edición: Lagos, 1974

**135.- Escuadra (N° 4, de Los ríos de la mano)**

Fecha: noviembre 1972/enero 1973

Texto: José Pedroni

Edición: Lagos, 1974

**136.- Horquilla (N° 5, de Los ríos de la mano)**

Fecha: noviembre 1972/enero 1973

Texto: José Pedroni

Edición: Lagos, 1974

**137.- Garlopín (N° 6, de Los ríos de la mano)**

Fecha: noviembre 1972/enero 1973; 25-4-1988.

Texto: José Pedroni

Transcripción: 1) para coro SMC; 2) para coro SMCTBB y piano.

Estrenos: 2) Buenos Aires. 14-11-1988. Iglesia Anglicana de San Juan Bautista. Grupo vocal Carlos Vilo. Canto: Nani Landau, Liliana Taboada, Patricia Neme, Jorge Ansorena, Marcos Fink, Edgardo Zecca. Piano: Yung Ju Kim.

Edición: orig.: Lagos, 1974; transc.: inéditas.

Dedicatorias: 1) a Carlos Vilo

**138.- Plomada (Nº 7, de Los ríos de la mano)**

Fecha: noviembre 1972/enero1973

Texto: José Pedroni

Edición: Lagos, 1974

**139.- Tijera (Nº 8, de Los ríos de la mano)**

Fecha: noviembre 1972/enero1973

Texto: José Pedroni

Edición: Lagos, 1974

**140.- Destornillador (Nº 9, de Los ríos de la mano)**

Fecha: noviembre 1972/enero 1973

Texto: José Pedroni

Edición: Lagos, 1974

**141.- Carretilla de madera (Nº 10, de Los ríos de la mano)**

Fecha: noviembre 1972/enero1973

Texto: José Pedroni

Edición: Lagos, 1974

**142.- Los llantos del alba (Nº 1, de Canciones del alba)**

Fecha: Enero 1973

Texto: León Benarós

Estreno: Buenos Aires. 11-9-1973. Conservatorio Municipal "Manuel de Falla". Canto: Margot Arrillaga.

Edición: Lagos, 1974

Dedicatoria: a Margot Arrillaga

Observaciones: Arrillaga la repitió, en el Salón dorado del teatro Colón en 1974.

**143.- El cerro estaba plateado (Nº 2, de Canciones del alba)**

Fecha: enero 1973

Texto: León Benarós

Estreno: Buenos Aires. 11-9-1973. Conservatorio Municipal "Manuel de Falla". Canto: Margot Arrillaga

Edición: Lagos, 1974

Dedicatoria: a Margot Arrillaga

Observaciones: Arrillaga la repitió, en el Salón dorado del teatro Colón en 1974

**144.- El paso de las estrellas (Nº 3, de Canciones del alba)**

Fecha: enero 1973

Texto: León Benarós

Estreno: Buenos Aires. 11-9-1973. Conservatorio Municipal "Manuel de Falla". Canto: Margot Arrillaga.

Edición: Lagos, 1974  
Dedicatoria: a Margot Arrillaga  
Observaciones: Arrillaga la repitió, en el Salón dorado del teatro Colón en 1974

145.- **El albeador (N° 4, de Canciones del alba)**

Fecha: enero 1973  
Texto: León Benarós  
Transcripción: para coro SCTB y piano.  
Estreno: Buenos Aires. 11-9-1973. Conservatorio Municipal "Manuel de Falla". Canto: Margot Arrillaga  
Edición: Lagos, 1974; transc.: inédita.  
Dedicatoria: Margot Arrillaga  
Observaciones: Arrillaga la repitió, en el Salón dorado del teatro Colón en 1974.

146.- **Benteveo (N° 1, de Pájaros)**

Fecha: 1974  
Texto: León Benarós  
Edición: Lagos, 1974

147.- **Torcacita (N° 2, de Pájaros)**

Fecha: 1974; 15-9-1989  
Texto: León Benarós  
Transcripción: para coro SMCTBB y piano.  
Estrenos: transc.: Buenos Aires. 14-11-1988. Iglesia Anglicana de San Juan Bautista. Canto: Nani Landau, Liliana Taboada, Patricia Neme, Jorge Ansorena, Marcos Fink, Edgardo Zecca. Piano: Yung Ju Kim. Dirección: Carlos Vilo  
Edición: orig.: Lagos, 1974; transc.: inédita.  
Dedicatoria: transc: a Carlos Vilo  
Observaciones: la versión para seis voces y piano integró junto a *La rosa y Jazmín del país* un ciclo denominado *Tríptico*.

148.- **Hornero (N° 3, de Pájaros)**

Fecha: 1974  
Texto: León Benarós  
Edición: Lagos, 1974

149.- **Tacuarita (N° 4, de Pájaros)**

Fecha: 1974  
Texto: León Benarós  
Edición: Lagos, 1974

150.- **Alférez (N° 5, de Pájaros)**

Fecha: 1974  
Texto: León Benarós  
Edición: Lagos, 1974

151.- **Pirincho (N° 6, de Pájaros)**

Fecha: 1974  
Texto: León Benarós  
Edición: Lagos, 1974

152.- **Chingolo (Nº 7, de Pájaros)**

Fecha: 1974; 3-11-1987.

Texto: León Benarós

Transcripción: para coro TTBB.

Estreno: transc: Buenos Aires. 10-5-1990. LRA Radio Nacional. Orfeón "Carlos Vilo"

Edición: orig: Lagos, 1974; transc.: inédita.

Dedicatoria: transc.: a Carlos Vilo

153.- **Gorrión (Nº 8, de Pájaros)**

Fecha: 1974

Texto: León Benarós

Edición: Lagos, 1974

154.- **Teru- teru (Nº 9, de Pájaros)**

Fecha: 1974

Texto: León Benarós

Edición: Lagos, 1974

155.- **Leñatero (Nº 10, de Pájaros)**

Fecha: 1974

Texto: León Benarós

Edición: Lagos, 1974

156.- **Cuatro Sonetos**

Fecha: septiembre-noviembre 1975

Texto: Francisco de Quevedo y Villegas

Edición: Lagos, 1976

Dedicatoria: a Linda Rauntestrauch

157.- **Yegua**

Fecha: 18-7-1988

Texto: Miguel Ángel Romero

Estreno: Buenos Aires. 7-11-1988. Iglesia Anglicana de San Juan Bautista. Canto: Jorge Ansorena. Piano: Yung Ju Kim.

Edición: Lagos, 1994

Dedicatoria: a Jorge Ansorena

158.- **Familia**

Fecha: 4-8-1988

Texto: Miguel Ángel Romero

Estreno: Buenos Aires. 14-11-1988. Iglesia Anglicana San Juan Bautista. Canto: Marcos Fink. Piano: Yung Yu Kim.

Edición: Lagos, 1994

Dedicatoria: a Marcos Fink

159.- **El amante y la muerte**

Fecha: s/d; 13-11-1987

Texto: anónimo español siglo XVI

Transcripción: para coro TTBB

Estreno: transc.: Buenos Aires. 11-10-1989. Aula Magna del Conservatorio Nacional de Música. Orfeón Carlos Vilo.

Dedicatoria: transc. A Carlos Vilo

160.- **Canción del Litoral**

Fecha: posterior a 1963.  
Texto: León Benarós  
Edición: inédita.

161.- **La difunta Correa**

Fecha: Posterior a 1963  
Texto: León Benarós  
Edición: inedita.

162.- **Pampa fértil**

Fecha: Posterior a 1963  
Texto: León Benarós  
Edición: inédita

163.- **En el río Feliciano**

Fecha: posterior a 1963  
Texto: León Benarós  
Edición: Inédita

164.- **Pitohué**

Fecha: s/d.  
Texto: León Benarós.  
Estreno: Buenos Aires. 26-5-1999. Salón dorado del teatro Colón. Ensamble Carlos Vilo.  
Edición: inédita.  
Dedicatoria: el ms visto está dedicado a J.C. Giacchello.  
Observaciones: El ms se ofrecía en venta en 2006 en un anticuario de la ciudad de Buenos Aires. Se desconoce que versión posee Carlos Vilo. El ms en venta es original de Guastavino, pero corresponde a una versión inconclusa de una obra en colaboración con Benarós que nunca se editó. Aunque figura 1962 como fecha, se duda que ese año haya sido escrito con letra del compositor.

## CANTO Y GUITARRA

1.- **Vidala del secadal (Nº 5, de Doce Canciones Populares-1968)**

Fecha: 1965  
Texto: León Benarós  
Transcripción: 1) para canto y piano; 2) para coro SCTB  
Edición: orig.: Lagos, 1965; 1) Lagos, 1968; 2) s/d  
Dedicatoria: revisada y digitada por Roberto Lara.

## MÚSICA PARA PIANO

1.- **Bailecito**

Fecha: 1937  
Transcripciones: 1) para dos pianos; 2) para guitarra.

Estreno: orig.: Santa Fe. 9-11-1937. Cine Colón. Piano: Héctor Ruiz Díaz. 1) Santa Fe. 9-4-1938. Circolo Italiano. Pianos: Héctor Ruiz Díaz y Carlos Guastavino.

Edición: orig.: RIa, 1941; 1) RIa, 1946, 2) RIa, 1967.

Dedicatoria: a Manuel Gómez Carrillo.

Observaciones: existe una transcripción para tres guitarras realizada por Jorge Labanca.

## 2.- **Gato**

Fecha: 1937

Transcripciones: 1) Para dos pianos; 2) Para orquesta-ballet (como N° 1 de *Suite Argentina*): 2.1.2.1-2.1.0.0- timb, cuerdas. 3) Para piano (como reducción del N° 1 de la *Suite Argentina*)

Estreno: Santa Fe. 23-8-1937, Cine Mayo. Piano: Héctor Ruiz Díaz. 1) Santa Fe. 9-4-1938. Circolo Italiano. Pianos: Héctor Ruiz Díaz y Carlos Guastavino. 2) Buenos Aires. 7-12-1952. Teatro Avenida. Pilar López y su Compañía de Ballet.

Edición: orig.: RIa, 1941; 1) RIa, 1946; 2) MS en RIa; 3) RIa, 1953.

Dedicatoria: a Héctor Ruiz Díaz

## 3.- **Tierra linda**

Fecha: 1941

Estreno: Buenos Aires. 13-10-1941. Teatro del Pueblo. Piano: Carlos Guastavino.

Edición: RIa, 1942

Dedicatoria: a Lía Cimaglia Espinosa

Observaciones: la obra se estrenó bajo la denominación *Romance de Anillaco*.

## 4.- **El patio (preludio 1, de La siesta)**

Fecha: 1942

Estreno: Buenos Aires. 18-10-1943. Teatro Odeón. Piano: Adriana Flocco

Edición: RIa, marzo 1944

Dedicatoria: a Adriana Flocco.

Observaciones: Existe transcripción para dos guitarras de Jorge Martínez Zárate, editada por RIa en 1977.

## 5.- **El sauce (preludio 2, de La siesta)**

Fecha: 1942

Estreno: Buenos Aires. 18-10-1943. Teatro Odeón. Piano: Adriana Flocco.

Edición: RIa, marzo 1944.

Dedicatoria: a la memoria de Julián Aguirre

## 6.- **Gorriones (preludio 3, de La siesta)**

Fecha: 1942

Estreno: Buenos Aires. 18-10-1943. Teatro Odeón. Piano: Adriana Flocco

Edición: RIa, marzo 1944.

Dedicatoria: a Rosario Zouboff

## 7.- **Sonatina en sol menor:** 1) Allegretto 2) Lento muy expresivo 3) Presto

Lugar y fecha: "El Paraíso" (Córdoba), 1945.

Estreno: Buenos Aires. 12-7-1945. Teatro Colón. Piano: Rudolf Firkusny

Edición: RIa, 1945

Dedicatoria: Juan Carlos Legarre

## 8.- **Sonata en do sostenido menor:** 1) Allegretto intimo, 2) Scherzo, molto vivace, 3) Recitativo lento, 4) Fuga y final

Fecha: 1944 (versión preliminar); 1946 (fecha citada por el compositor en el catálogo OEA de 1962 [1955]).

Transcripción: para orquesta, s/d exactos. Por reseñas periodísticas se sabe que el orgánico incluía cuerdas, metales y clarinete.

Estreno: orig.: Buenos Aires. 21-5-1952. Teatro Colón. Piano: Sigi Weissenberg; transc.: Buenos Aires. 9-6-1944. Teatro Gran Rex. Director: Herrman Ludwig. La orquesta s/d.

Edición: RIa, 1953; la transc. fue destruida.

Dedicatoria: a Juan Carlos Legarre.

Observaciones: una versión preliminar de la sonata debió existir desde antes de 1944, fecha en que se estrenó la transcripción para orquesta con el título de *Sinfonietta Argentina*.

9.- **Tres sonatinas:** 1) Movimiento; 2) Retama 3) Danza

Lugar y fecha: Londres, 1949

Edición: RIa, 1950

Dedicatorias: 1) a Isidro Maiztegui; 2) a María Inés Gómez Carrillo; 3) a Rudolf Firkusny.

Observaciones: Rudolf Firkusny interpretó *Danza* el 17 y 18 de junio de 1957 en el teatro Broadway, en el ciclo 45° de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires.

10.- **La dama dama (N° 1, de Diez preludios)**

Lugar y fecha: Santa Fe, enero 1952.

Estreno: Paraná. 27-5-1952. Teatro Tres de Febrero. Piano: Carlos Guastavino

Edición: RIa, 1952

Dedicatoria: a María Luz

11.- **La flor de caña (N° 2, de Diez preludios)**

Lugar y fecha: Santa Fe, enero 1952.

Estreno: Paraná. 27-5-1952. Teatro Tres de Febrero. Piano: Carlos Guastavino

Edición: RIa, 1952

Dedicatoria: a María Luz

12.- **Rimorón (N° 3, de Diez preludios)**

Lugar y fecha: Santa Fe, enero 1952.

Estreno: Paraná. 27-5-1952. Teatro Tres de Febrero. Piano: Carlos Guastavino

Edición: RIa, 1952

Dedicatoria: a María Luz

13.- **Margarita (N° 4, de Diez preludios)**

Lugar y fecha: Santa Fe, enero 1952; 1960.

Transcripción: para coro SCTB.

Estreno: Paraná. 27-5-1952. Teatro Tres de Febrero. Piano: Carlos Guastavino

Edición: orig.: RIa, 1952; transc.: RIa, 1960.

Dedicatoria: orig.: a María Luz

Observaciones: la transcripción es una fuga a cuatro voces.

14.- **Bordando para la reina (N° 5, de Diez preludios)**

Lugar y fecha: Santa Fe, enero 1952.

Estreno: Paraná. 27-5-1952. Teatro Tres de Febrero. Piano: Carlos Guastavino

Edición: RIa, 1952

Dedicatoria: a María Luz

15.- **Una niña bonita (N° 6, de Diez preludios)**



Lugar y fecha: Santa Fe, enero 1952.  
Estreno: Paraná. 27-5-1952. Teatro Tres de Febrero. Piano: Carlos Guastavino  
Edición: RIa, 1952  
Dedicatoria: a María Luz

**16.- Cuántas estrellas!! (Nº 7, de Diez preludios)**

Lugar y fecha: Santa Fe, enero 1952.  
Estreno: Paraná. 27-5-1952. Teatro Tres de Febrero. Piano: Carlos Guastavino  
Edición: RIa, 1952  
Dedicatoria: a María Luz

**17.- Un domingo de mañana; (Nº 8 de Diez preludios)**

Lugar y fecha: Santa Fe, enero 1952.  
Estreno: Paraná. 27-5-1952. Teatro Tres de Febrero. Piano: Carlos Guastavino  
Edición: RIa, 1952  
Dedicatoria: a María Luz

**18.- La torre (Nº 9, de Diez preludios)**

Lugar y fecha: Santa Fe, enero 1952; diciembre 1960.  
Transcripción: para coro SCTB  
Estreno: Paraná. 27-5-1952. Teatro Tres de Febrero. Piano: Carlos Guastavino  
Edición: orig.: RIa, 1952; transc.: RIa, 1961.  
Dedicatoria: orig.: a María Luz; transc.: a Juan Carlos Legarre.  
Observaciones: el texto de la transcripción es anónimo. La melodía fue tomada a la madre.  
La transcripción se titula *La torre en guardia*. Es una fuga a cuatro voces.

**19.- En coche va una niña (Nº 10, de Diez preludios)**

Lugar y fecha: Santa Fe, enero 1952.  
Estreno: Paraná. 27-5-1952. Teatro Tres de Febrero. Piano: Carlos Guastavino  
Edición: RIa, 1952  
Dedicatoria: a María Luz  
Observaciones: fue interpretada por la pianista María Tipo el 31-8-1953 en el teatro Broadway, en el ciclo 41º de la Asociación Wagneriana.

**20.- Estilo**

Fecha: 1952  
Edición: RIa, 1952  
Dedicatoria: a Esperanza Lothringer

**21.- Pampeano**

Fecha: 1952  
Estreno: Buenos Aires. 3-10-1957. Caja Nacional de Ahorro Postal. Piano: Carlos Guastavino  
Edición: RIa, 1952  
Dedicatoria: a Adolfo Schapira.

**22.- La tarde en Rincón**

Fecha: 1952  
Transcripción: para guitarra.  
Edición: orig.: RIa, 1953; transc.: RIa, 1953.  
Dedicatoria: a Beatriz y Malenque Legarre

**23.- Romance de Cuyo (zamacueca)**

Fecha: 1953

Estreno: Buenos Aires. 3-10-1957. Caja Nacional de Ahorro Postal. Piano: Carlos Guastavino

Edición: RIa, 1953

Dedicatoria: a Juan Carlos Legarre

**24.- La niña del río dulce (Nº 1, de Dos romances nuevos)**

Fecha: 1954

Estreno: Buenos Aires. 3-10-1957. Caja Nacional de Ahorro Postal. Piano: Carlos Guastavino.

Edición: RIa, 1954

Dedicatoria: a Roberto Legarre

Observaciones: Con el título de *Romance*, se realizó una puesta coreográfica de esta obra el 15-9-1959, para la Dirección Nacional de Cultura. La coreografía fue de Marta Amor Muñoz y los bailarines fueron Noemí Scher y Luis Casa. Al piano, interpretó la obra Néstor Siccardi.

**25.- El chico que vino del sur (Nº 2, de Dos romances nuevos)**

Fecha: 1954

Edición: RIa, 1954

Dedicatoria: a Juan Carlos Legarre

**26.- Santa Fe para llorar (Nº 1, de Cantilenas argentinas)**

Fecha: 1956

Transcripciones: 1) para violonchelo y piano; 2) para guitarra.

Estreno: Buenos Aires. 3-10-1957. Caja Nacional de Ahorro Postal. Piano: Carlos Guastavino

Ediciones: orig.: RIa, 1956; 1) inédita; 2) RIa, 1958

Dedicatoria: orig.: a Juan Carlos Legarre; 2) a María Luisa Anido, quien la digitó y revisó.

Observaciones: hubo una versión coreográfica de esta obra, que se estrenó el 29-8-1961 en el teatro Smart, en una audición organizada por la Dirección General de Cultura. La intérprete fue Hebe Campidoglio (danza) con coreografía de Marta Amor Muñoz. La música fue la versión grabada por el autor en disco.

Una versión preliminar titulada *Cantilena* fue estrenada por Rudolf Firkusny en el teatro Ópera el 6-5-1954.

**27.- Adolescencia (Nº 2, de Cantilenas argentinas)**

Lugar y fecha: Shang-hai, China, junio 1956.

Estreno: Buenos Aires. 2-9-1958. Sala RIa. Piano: Haydeé Giordano

Edición: RIa, septiembre 1956

Dedicatoria: a su hermana Josefina Guastavino

**28.- El ceibo (Nº 4, de Cantilenas argentinas)**

Fecha: noviembre-1956.

Transcripciones: 1) para cuerdas; 2) para guitarra

Estreno: orig.: Buenos Aires. 2-9-1958. Sala RIa. Piano: Haydeé Giordano; 1) Buenos Aires. 21-7-1966. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Orquesta Sinfónica de LRA Radio Nacional. Dir: Juan Emilio Martini

Ediciones: orig.: RIa, marzo-1957; 1) MS en RIa; 2) RIa, 1959.

Dedicatoria: a Juan Carlos Legarre

Observaciones: la transcripción para guitarra fue revisada y digitada por Matilde T. de Calandra.

**29.- Abelarda Olmos (N° 5, de Cantilenas argentinas)**

Fecha: marzo-1957

Estreno: Buenos Aires. 2-9-1958. Sala RIa. Piano: Haydeé Giordano

Edición: RIa, 1957

Dedicatoria: a Angelo Rómulo de Masi.

**30.- Juanita (N° 6, de Cantilenas argentinas)**

Fecha: abril-1957

Transcripción: 1) para cuerdas; 2) para violín y piano.

Estreno: orig.: Buenos Aires. 2-9-1958. Sala RIa. Piano: Haydeé Giordano; 1) Buenos Aires. 21-7-1966. Facultad de Derecho y Ciencias. Sociales. Orquesta Sinfónica de LRA Radio Nacional. Dir: Juan Emilio Martini

Edición: orig.: RIa, mayo-1957; 1) MS en RIa; 2) inédita.

Dedicatoria: orig.: a Juan Carlos Legarre

**31.- Jacarandá (N° 3, de Cantilenas argentinas)**

Fecha: 1957

Estreno: Buenos Aires. 2-9-1958. Sala RIa. Piano: Haydeé Giordano

Edición: RIa, 1957

Dedicatoria: a Juan Carlos Legarre

**32.- Herbert (N° 7, de Cantilenas argentinas)**

Fecha: octubre 1957

Estreno: Buenos Aires. 2-9-1958. Sala RIa. Piano: Haydeé Giordano

Edición: RIa, 1957

Dedicatoria: a Juan Carlos Legarre

**33.- Santa Fe antiguo (N° 8, de Cantilenas argentinas)**

Fecha: 1958

Transcripción: para guitarra.

Estreno: orig.: Buenos Aires. 2-9-1958. Sala RIa. Piano: Haydeé Giordano. Transc.: Londres. 29-11-1960. Burgh House. Guitarra: J.D. Roberts

Edición: orig.: RIa, 1958; transc.: 1958 y 1966.

Dedicatoria: a Juan Carlos Legarre

Observaciones: la transcripción para guitarra de 1958 está revisada y digitada por Matilde T. de Calandra, mientras que la de 1966 por Roberto Lara.

**34.-Trébol (N° 9, de Cantilenas argentinas)**

Fecha: 1958

Transcripción: para guitarra, dos versiones, 1959 y 1966.

Estreno: Buenos Aires. 2-9-1958. Sala RIa. Piano: Haydeé Giordano; transc.: Londres. 29-11-1960. Burgh House. Guitarra: J.D. Roberts

Edición: orig.: RIa, 1958; transc.: RIa, 1959 y 1966.

Dedicatoria: orig.: a Juan Carlos Legarre

Observaciones: la transcripción de 1959 está revisada y digitada por Matilde Calandra, mientras que la de 1966 por Roberto Lara.

**35.- La casa (N° 10, de Cantilenas argentinas)**

Fecha: abril 1958

Transcripciones: 1) para cuerdas; 2) para guitarra.

Estreno: orig.: Buenos Aires. 2-9-1958. Sala RIa. Piano: Haydeé Giordano; transc.: Buenos Aires. 21-7-1966. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Orquesta Sinfónica de LRA Radio Nacional. Dir: Juan Emilio Martini.

Edición: orig.: RIa, 1958; 1) MS en RIa; 2) RIa, 1966.

Dedicatoria: orig.: a Carlos Stettenheimer

Observaciones: la transcripción para guitarra fue revisada y digitada pro Roberto Lara.

**36.- Loduvina (N° 1, de Las presencias)**

Fecha: septiembre 1959

Estreno: Adrogué (provincia de Buenos Aires). 9-8-1961. Cine Argentino. Piano: Ana María Trenchi

Edición: RIa, 1960

Dedicatoria: a Juan Carlos Legarre

**37.- Ortega (N° 2, de Las presencias)**

Fecha: abril 1960

Estreno: Adrogué (provincia de Buenos Aires). 9-8-1961. Cine Argentino. Piano: Ana María Trenchi

Edición: RIa, 1960

Dedicatoria: a Manuel Rego

**38.- Federico Ignacio Céspedes Villegas (N° 3, de Las presencias)**

Fecha: 1960-61

Estreno: Adrogué (provincia de Buenos Aires). 9-8-1961. Cine Argentino. Piano: Ana María Trenchi

Edición: RIa, 1962

**39.- Mariana (N° 4, de Las presencias)**

Fecha: 14-10-1961; 18-7-1966.

Transcripción: para clarinete y piano

Estreno: orig.: Buenos Aires. 23-5-1962. Facultad de Ciencias Médicas. Piano: Susana Ridilenir; transc.: Buenos Aires. Octubre 1966. Museo Nacional de Bellas Artes. Clarinete: Luis Rossi. Piano: Estela Caldi.

Edición: orig.: RIa, 1962; transc.: Lagos, 1995.

Dedicatoria: orig.: a Juan Carlos Legarre; transc.: a Luis Rossi.

Observaciones: la transcripción lleva por título *Tonada* y va acompañada de *Cueca*. El MS original fue regalado a Luis Rossi, por el compositor.

**40.- Horacio Lavalle (m° 5, de Las presencias)**

Fecha: 10-12-1961

Estreno: Buenos Aires. 23-5-1962. Facultad de Ciencias Médicas. Piano: Susana Ridilenir.

Edición: RIa, 1962

Dedicatoria: a Juan Carlos Rocco

**41.- Mis amigos:** 1) Luisito, de la calle Concordia; 2) Nelly, de la calle Río Cuarto; 3) Ismael, de la calle Teodoro García; 4) Pablo, del aeroparque; 5) Fermina, de la calle Aranguren; 6) Gabriel, de la calle Andonaegui; 7) Alberto, de la calle Posadas; 8) Casandra, de la calle Galileo; 9) Damián, de la calle Malabia; 10) Alina, de la calle Lacroze.

Fecha: agosto 1966

Edición: RIa, 1967

Observaciones: el subtítulo dice “Retratos musicales para pianistas jóvenes”.

#### 42.- **Diez cantos populares**

Fecha: abril- mayo 1974

Edición: Lagos, 1975

Dedicatoria: a Nelly Porter

## MÚSICA PARA GUITARRA

### 1.- **Sonata N° 1.** 1.- Allegro decisivo e molto ritmico; 2.- Andante; 3.- Allegro spiritoso)

Fecha: febrero-1967

Estreno: Buenos Aires. 31-8-1967. Salón de Actos de YPF. Guitarra: Horacio Ceballos.

Edición: RIa, 1967

Dedicatoria: a José Amadeo Guastavino, su hermano.

Observaciones: la obra fue partitura impuesta en un concurso de guitarristas jóvenes organizado por la Fundación Gillette, en 1978.

### 2.- **Sonata N° 2.** 1.- Allegretto íntimo ed expresivo; 2.- Andante sostenuto; 3.- Presto.

Fecha: 1969

Estreno: Buenos Aires. 15-7-1969. Instituto de Cultura Religiosa Superior. Guitarra: Horacio Ceballos.

Edición: RIa, 1969

Dedicatoria: a Roberto Lara.

Observaciones: revisada por Roberto Lara. El estreno fue organizado por el Círculo Guitarrístico Argentino.

### 3.- **Sonata N° 3.** 1.-Allegro preciso e ritmico; 2.- Adagio; 3.- Allegro

Fecha: 1973

Estreno: Vicente López (Pcia. Buenos Aires). 5-11-1989. Museo de la Fundación Rómulo Raggio. Guitarra: Víctor Villadangos.

Edición: RIa, 1973

Dedicatoria: a Horacio Ceballos.

Observaciones: la obra fue partitura impuesta en un concurso para guitarristas jóvenes organizado por el Círculo Guitarrístico Argentino, en 1990.

## MÚSICA CORAL

### - CORAL A CAPPELLA

#### 1.- **Quien te amaba ya se va....**

Formación: Coro SCTB

Fecha: 13-6-1960

Texto: anónimo

Estreno: Buenos Aires. 12-6-1961. Teatro Victoria. Conjunto Vocal Arcadia. Directora: Sara Iglesias

Edición: RIa, 1960.

Observaciones: melodía tomada a Eduardo Falú.

**2.- Ciego quisiera haber sido**

Formación: Coro SCTB

Fecha: junio 1960

Texto: anónimo

Estreno: Buenos Aires. 12-6-1961. Teatro Victoria. Conjunto Coral Arcadia. Directora: Sara Iglesias

Edición: RIa, 1960

Dedicatoria: a Juan Carlos Legarre

Observaciones: melodía tomada a Eduardo Falú.

**3.- Lloraré**

Formación: Coro SCTB

Fecha: julio 1960

Texto: anónimo

Edición: RIa, 1960

Dedicatoria: a Juan Carlos Legarre

Observaciones: melodía tomada a Eduardo Falú.

**4.- La cuartelera**

Formación: Coro SCTB

Fecha: Julio 1960.

Texto: anónimo

Edición: RIa, 1960

Dedicatoria: a Juan Carlos Legarre

Observaciones: melodía tomada a Eduardo Falú.

**5.- Cañaveral**

Formación: Coro SCTB

Fecha: julio 1960

Texto: anónimo

Estreno: Buenos Aires. 12-6-1961. Teatro Victoria. Conjunto Coral Arcadia. Directora: Sara Iglesias

Edición: RIa, 1960

Observaciones: melodía tomada a Eduardo Falú

**6.- Una pena nuevamente**

Formación: Coro SCTB

Fecha: agosto 1960.

Texto: anónimo

Edición: RIa, 1960

Dedicatoria: a Juan Carlos Legarre

Observaciones: melodía tomada a Eduardo Falú.

**7.- Qué equivocación será**

Formación: Coro SCTB

Fecha: septiembre 1960

Texto: anónimo

Edición: RIa, 1960

Observaciones: melodía tomada a Eduardo Falú.

**8.- Más vale me hubiera muerto...**

Formación: Coro SCTB  
Fecha: septiembre 1960  
Texto: anónimo  
Edición: RIa, 1960  
Dedicatoria: a Juan Carlos Legarre  
Observaciones: se trata de una melodía popular.

**9.- Oh! Pajarillo...**

Formación: Coro SCTB  
Fecha: octubre 1960  
Texto: anónimo  
Edición: RIa, 1961  
Dedicatoria: a Juan Carlos Legarre  
Observaciones: melodía tomada a Eduardo Falú.

**10.- Mirala cómo se va...**

Formación: Coro SCTB  
Fecha: octubre 1960  
Texto: anónimo  
Edición: RIa, 1961  
Dedicatoria: a Juan Carlos Legarre  
Observaciones: melodía tomada a Eduardo Falú.

**11.- En el río del amor**

Formación: Coro: SCTB  
Fecha: noviembre 1960  
Texto: anónimo  
Edición: RIa, 1961  
Dedicatoria: a Juan Carlos Legarre  
Observaciones: melodía tomada a Eduardo Falú.

**12.- No se puede, no se puede**

Formación: Coro SCTB  
Fecha: noviembre 1960  
Texto: anónimo  
Edición: RIa, 1961  
Observaciones: melodía tomada a Eduardo Falú.

**13.- Me voy**

Formación: Coro SCTB  
Fecha: diciembre 1960  
Texto: anónimo  
Edición: RIa, 1961  
Dedicatoria: Juan Carlos Legarre  
Observaciones: melodía tomada a Eduardo Falú.

**14.- De Camargo**

Formación: Coro SCTB  
Fecha: diciembre 1960  
Texto: anónimo  
Edición: RIa, 1961

Dedicatoria: a Juan Carlos Legarre  
Observaciones: melodía tomada a Eduardo Falú.

**15.- Yo, maestra (canción himno)**

Formación: Coro SCTB

Fecha: 1964

Texto: Alma García

Transcripciones: 1) canto y piano; 2) para coro SMC o TBB.

Ediciones: orig.: Lagos, 1964; 1) Lagos, 1965; 2) inédita.

Observaciones: aprobada por el Ministerio de Educación de la Nación, por el Consejo Nacional de Educación, por el Consejo General de Educación de la provincia de Buenos Aires y por el Consejo General de Educación de la provincia de Tucumán, para todas las escuelas primarias y colegios secundarios.

**16.- Tiempo del Jacarandá**

Formación: Coro SCTB

Fecha: 7-7-1964

Texto: Osiris Rodríguez Castillos

Edición: RIa, 1964

Dedicatoria: a Eduardo Falú.

Observaciones: se trata de un arreglo coral de una zamba que pertenece a Eduardo Falú.

**17.- Arroz con leche (fuga a cuatro voces)**

Formación: Coro SCTB

Fecha: 14-7-1964

Texto: anónimo

Edición: RIa, 1964

Estreno: Buenos Aires. 18-7-1966. Teatro Presidente Alvear. Coral Femenino de San Justo.

Director: Roberto Saccente;

Dedicatoria: a Héctor Ariel Nardi.

Observaciones: Melodía aprendida de su madre. Se estrenó en un ciclo del Fondo Nacional de las Artes. Existe una transcripción para cuatro guitarras realizada por Jorge Martínez Zárate, inédita. Se estrenó en Buenos Aires, el 26-8-1970, en el Círculo Naval. Guitarristas: Graciela Pomponio, Jorge Martínez Zárate, Horacio Ceballos y Eduardo Frasson. También se difundió una versión para flauta, clarinete, violín y corno.

**18.- Lucida se ve la rama (madrigal)**

Formación: Coro SCTB

Fecha: 21-4-1965.

Texto: León Benarós

Edición: RIa, 1965.

**19.- Miedo (Nº 1, de Tres canciones de cuna)**

Formación: Coro SCTB

Fecha: marzo, 1967

Texto: Gabriela Mistral

Edición: Lagos, 1970

**20.- Yo no tengo soledad (Nº 2, de Tres canciones de cuna)**

Formación: Coro SCTB



Fecha: marzo, 1967  
Texto: Gabriela Mistral  
Edición: Lagos, 1970

**21.- La noche (N° 3, de Tres canciones de cuna)**

Formación: Coro SCTB  
Fecha: marzo, 1967  
Texto: Gabriela Mistral  
Edición: Lagos, 1970

## - CORAL CON PIANO

**1.- Pueblito, mi pueblo**

Formación: dos voces, un solista y piano.  
Fecha: 1941  
Texto: Francisco Silva  
Transcripciones: 1) para coro SCTB; 2) para piano; 3) para canto y guitarra  
Estrenos: 1) Buenos Aires. 20-5-1950. Teatro Colón. Coro Trapp. Director: Franz Wasner.  
Edición: orig.: RIa, 1942; 1) RIa, 1953; 2) RIa, 1957; 3) RIa, 1965;  
Dedicatoria: a “mamá y Paíto”  
Observaciones: existen transcripciones orquestales de: 1) Mariano Drago: 2.2.2.2- 4.0.0.0-cuerdas y voz, 2) Guillo Espel 2.2.2.2- 4.0.0.0-cuerdas y voz. Ambos MS están en RIa. También existe una versión para guitarra sola, realizada y difundida por Eduardo Falú además de difundirse en versión de canto y piano, abordando el solista solo la parte superior.  
La versión a una única voz y piano fue estrenada por Clara Oyuela y Carlos Guastavino el 31-5-1947, en el Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, de Santa Fe.

**2.- Romance de ausencias**

Formación: Coro SCTB y 2 pianos  
Fecha: 6-12-1963  
Texto: Ricardo Rojas  
Edición: RIa, 1964  
Dedicatoria: a “mamá y a Paíto”  
Observaciones: En 2002, fue interpretada por Nancy Roldán y Alejandro Cremaschi en pianos, junto al coro *Da Camera Singers*, dirigido por Ernest Liotti, en el McManus Theatre de Maryland (EEUU).

**3.- Gala del Día (N° 1, de Indianas 1)**

Formación: Coro SCTB y piano.  
Fecha: 28-10-1967  
Texto: Arturo Vázquez  
Edición: RIa, 1968  
Dedicatoria: a Antonio Russo  
Observaciones: en Baltimore (Estados Unidos), quien difundió este ciclo fue la pianista Nancy Roldán junto al Annapolis Choral, en 1993.

**4.- Quién fuera como el jazmín (N° 2, de Indianas 1)**

Formación: Coro SCTB y piano.  
Fecha: 4-11-1967

Texto: León Benarós

Edición: RIa, 1968

Dedicatoria: a Antonio Russo

Observaciones: en Baltimore (Estados Unidos), quien difundió este ciclo fue la pianista Nancy Roldán junto al Annapolis Choral, en 1993.

**5.- Chañarcito, chañarcito (Nº 3, de Indianas 1)**

Formación: Coro SCTB y piano

Fecha: 13-11-1967

Texto: León Benarós

Edición: RIa, 1968

Dedicatoria: Antonio Russo

Observaciones: Eduardo Falú difundió una versión suya de esta obra, en canto y guitarra. En Baltimore (Estados Unidos), quien difundió este ciclo fue la pianista Nancy Roldán junto al Annapolis Choral, en 1993.

**6.- Viento norte (Nº 4, de Indianas 1)**

Formación: Coro SCTB y piano.

Fecha: 20-11-1967

Texto: Isaac (Guiche) Aizenberg

Edición: RIa, 1968

Dedicatoria: a Antonio Russo

Observaciones: una versión preliminar para una voz y piano fue grabada por Juan Carlos Taborda y Carlos Guastavino (Antar, 1964). No se editó. En Baltimore (Estados Unidos), quien difundió este ciclo fue la pianista Nancy Roldán junto al Annapolis Choral, en 1993.

**7.- Al tribunal de tu pecho (Nº 5, de Indianas 1)**

Formación: Coro SCTB y piano

Fecha: 2-12-1967

Texto: León Benarós

Edición: RIa, 1968

Dedicatoria: Antonio Russo

Observaciones: en Baltimore (Estados Unidos), quien difundió este ciclo fue la pianista Nancy Roldán junto al Annapolis Choral, en 1993.

**8.- Una de dos (Nº 6, de Indianas 1)**

Formación: Coro SCTB y piano

Fecha: 12-12-1967

Texto: Juan Ferreira Basso

Edición: RIa, 1968

Dedicatoria: a Antonio Russo

Observaciones: en Baltimore (Estados Unidos), quien difundió este ciclo fue la pianista Nancy Roldán junto al Annapolis Choral, en 1993.

**9.- Adiós, corazón de almendra (Nº 3, de Indianas 2)**

Formación: Coro TTBB y piano

Fecha: 26-4-1968

Texto: León Benarós

Edición: RIa, 1970

Dedicatoria: a Francisco Javier Ocampo

10.- **Eduardo Belgrano (N° 1, de Indianas 2)**

Formación: Coro TTBB y piano  
Fecha: 5-5-1968  
Texto: Edgardo Apesteguía  
Edición: RIa, 1970  
Dedicatoria: a Francisco Javier Ocampo

11.- **La tarde (N° 2, de Indianas 2)**

Formación: Coro TTBB y piano  
Fecha: 15-5-1968  
Texto: Ana María Chouhy Aguirre  
Edición: RIa, 1970  
Dedicatoria: a Francisco Javier Ocampo

12.- **Sino (N° 4, de Indianas 2)**

Formación: Coro TTBB y piano  
Fecha: 26-5-1968  
Texto: Juan Ferreira Basso  
Edición: RIa, 1970  
Dedicatoria: a Francisco Javier Ocampo

## CONJUNTOS INSTRUMENTALES

1.- **Las niñas (N° 1, de Tres Romances Argentinos)**

Formación: dos pianos  
Lugar y fecha: orig.: abril 1948; 1) Londres, enero 1949.  
Transcripciones: 1) para orquesta 2(1).2.2.2-4.2.3.1- timb, arpa, cuerdas; 2) para piano.  
Estreno: orig.: Buenos Aires. 6-9-1948. Teatro Odeón. Pianos: Isabel y Amelia Cavallini; 1) Londres. Julio 1949. Orquesta de la BBC. Director: Walter Goehr.  
Edición: orig.: EAM, 1951. RIa, 1994; 1) MS en RIa; 2) EAM, 1953  
Dedicatoria: a Isabel y Amelia Cavallini; 2) a Haydeé Giordano.  
Observaciones: la reedición de RIa la titula como *Las niñas de Santa Fe*. La transcripción para orquesta se conoció en Buenos Aires el 22-5-1950, en el Teatro Metropolitan, por la Orquesta Sinfónica del Estado, dirigida por Héctor Panizza.

2.- **Muchacho jujeño (N° 2, de Tres Romances Argentinos)**

Formación: dos pianos  
Fecha: orig.: abril 1948; transc.: Londres, enero 1949.  
Transcripción: para orquesta 2(1).2.2.2-4.2.3.1- timb, arpa, cuerdas.  
Estreno: orig.: Buenos Aires, 6-9-1948. Teatro Odeón. Pianos: Isabel y Amelia Cavallini; transc.: Londres. Julio 1949. Orquesta de la BBC. Director: Walter Goehr  
Ediciones: orig.: EAM, 1951. RIa, 1994; transc.: MS en RIa.  
Dedicatoria: a sus hermanas Piruca, Nelly, Ina y Zule.  
Observaciones: la versión para orquesta se conoció en Buenos Aires el 22-5-1950, en el Teatro Metropolitan, por la Orquesta Sinfónica del Estado, dirigida por Héctor Panizza.

3.- **Baile “El Cuyo” (N° 3, de Tres Romances Argentinos)**

Formación: dos pianos  
Fecha: orig.: abril 1948; transc.: Londres, enero 1949  
Transcripción: para orquesta 2(1).2.2.2-4.2.3.1- timb, arpa, cuerdas.

Estreno: orig.: Buenos Aires, 6-9-1948. Teatro Odeón. Pianos: Isabel y Amelia Cavallini; transc.: Londres. Julio 1949. Orquesta de la BBC. Director: Walter Goehr  
Ediciones: orig.: EAM, 1951. RIa, 1994; transc.: MS en RIa.  
Dedicatoria: a Bibi Zogbe  
Observaciones: en la re-edición de RIa se lo titula como "Baile en Cuyo". La versión orquestal se conoció en Buenos Aires el 22-5-1950 en el Teatro Metropolitan, por la Orquesta Sinfónica del Estado, dirigida por Héctor Panizza.

#### **4.- Llanura**

Formación: Violín y piano

Fecha: c. 1949

Transcripción: 1) para dos pianos.

Estreno: orig.: Buenos Aires. 29-5-1950. Teatro Astral. Violín: Henryk Szeryng. Piano: Leo Schwarz. Ciclo 38° de la Asociación Wagneriana; 1) Catamarca. 23-7-1954. Teatro Catamarca. Pianos: Francisco Javier Ocampo y Carlos Guastavino.

Edición: RIa, 1949; 1) RIa, 1949

Observaciones: la versión original se repitió en el teatro Colón el 11-10-1951, con Ida Haendel (violín) y Alfredo Rossi (piano). También los intérpretes del estreno la repitieron el 2-6-1952 en el teatro Broadway, para el ciclo 40° de la Wagneriana.

#### **5.-Jeromita Linares (N° 6, de Las Presencias)**

Formación: Guitarra y cuarteto de cuerdas

Fecha: 22-7-1965

Estreno: Buenos Aires. 1966. Teatro Gral. San Martín. Guitarra: Roberto Lara. Cuarteto Arcangelo Corelli integrado por Sebastián Cambón y Pedro Bondorevsky (violines), Mauricio Lalli (viola) y Juan Llacuna (violonchelo).

Edición: RIa, 1966.

#### **6.- Rosita Iglesias (N° 7, de Las Presencias)**

Formación: violín y piano

Fecha: 1966

Transcripción: para viola y piano.

Estreno: orig.: Rosario. 22-5-1966. Museo Juan Carlos Castagnino. Violín: Beatriz Ridilenir. Piano: Carola Arias Blanco; transc.: Buenos Aires. 5-9-1992. Salón dorado del Teatro Colón. Viola: Tomás Tichauer; Piano: Viviana Lazzarin.

Edición: RIa, 1968; transc.: inédita.

Observaciones: existe una versión para clarinete y piano realizada por Luis Rossi, quien la grabó junto a Diana Schneider (Radio Clásica. CDC 0032, 1999)

#### **7.- Sonata: 1.- Allegro deciso; 2) Andante; 3) Rondó, allegro spiritoso**

Formación: clarinete en si bemol y piano

Fecha: enero 1971

Transcripción: para viola y piano.

Edición: Lagos, 1971

Estreno: orig.: Buenos Aires. 1969. Radio Municipal. Clarinete: Martín Tow. Piano: René Derks; transc.: Viola: Tomás Tichauer.

Dedicatoria: a Luis Rossi

#### **8.- Música para cuatro trombones o cuatro cornos: 1.- Marcha; 2.- Canción popular; 3.- Interludio; 4.- Final.**

Formación: cuatro trombones o cornos  
Fecha: 1971  
Edición: Inédita  
Dedicatoria: a Rolando Ruso  
Observaciones: la obra ha sido grabada según un manuscrito incompleto en posesión de Carlos Vilo, por Abel Larrosa Cuevas y Walter Fernando Larrosa (IRCO 262, *Música de América del Sur*).

#### 9.- **Scherzino**

Formación: oboe, clarinete, fagot y corno  
Fecha: 1971.  
Estreno: San Luis. 24-6-1991. Centro Cultural Puente Blanco. Oboe: María de los Ángeles Zanzi. Clarinete: Takako Mato. Fagot: Janet Harris. Corno: Carlos Florit.  
Edición: inédita. Se conservan las particellas solamente, en posesión de Carlos Florit, a quien el compositor se las obsequió en 1991.

#### 10.- **Luis Alberto (Nº 8, de Las Presencias)**

Formación: Oboe, clarinete, trompa, fagot y piano  
Fecha: mayo 1971  
Estreno: San Juan. 16-9-2000. Aula Magna de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. Oboe: Víctor Escobar. Clar: Blas Cerezo. Corno: Carlos Florit. Fg: Aldo Raggio. Pno: Ana Inés Aguirre.  
Edición: Inédita. MS en AF.  
Dedicatoria: a Carlos Florit.  
Observaciones: el título se refiere a Luis Alberto La Corina.

#### 11.- **Presencia Nº 9**

Formación: Corno inglés y piano  
Fecha: Julio 1972  
Edición: Inédita  
Dedicatoria: a Ethelberto Tavella

#### 12.- **Introducción y Allegro**

Formación: flauta traversa (o flauta dulce) y piano  
Fecha: 1972-73  
Estreno: Alemania. 4-10-1979. Staatliche Akademie Comburg. Flauta: Cecilia Francesconi. Piano: Pat Manwaring.  
Edición: RIa, 1973

#### 13.- **Sonata:** 1.- Andante comodo; 2.- Andante cantabile; 3).- Rondó, allegro giusto

Formación: trombón o trompa y piano.  
Fecha: 1973  
Estreno: Versión para trompa: Mendoza. 7-7-1984. Teatro Independencia. Trompa: Carlos Florit. Piano: Ana Inés Aguirre; Versión para trombón: San Juan. 21-9-1988. Auditorio Ingeniero Juan Victoria. Trombón: Carlos Ovejero. Piano: Ana Inés Aguirre.  
Edición: Lagos, 1973  
Dedicatoria: a Jorge Alberto Roel.  
Observaciones: la versión de trompa a cargo de los mismos intérpretes fue presentada también en San Juan (11-7-1984), Montevideo (25-7-1984), Río Negro (22-6-1985),

Neuquén (29-6-1985), Madrid (18-12-1986), Alaior (Islas Baleares, 11-4-1987) y Mahón (Islas Baleares, 12-4-1987). En 2005 la presentaron en México.

- 14.- **Romance del Plata (Sonatina):** 1.- Allegretto cantabile; 2.- Andante cantabile; 3.- Rondó.  
Formación: piano a cuatro manos  
Fecha: octubre, 1987  
Estreno: Madrid. 6-2-1988. Piano: Miguel Zanetti y Fernando Turina.  
Edición: Lagos, 1991  
Dedicatoria: a Miguel Zanetti

## MÚSICA SINFÓNICA y SINFÓNICO-CORAL

### 1.- Romance de Santa Fe

Formación: 2.2.2.2-4.2.3.1- timb, cuerdas, piano solista.  
Lugar y fecha: Buenos Aires y Santa Fe, enero de 1953.  
Transcripción: para dos pianos.  
Estreno: Buenos Aires. 18-7-1954. Teatro Colón. Orquesta Sinfónica de la ciudad de Buenos Aires. Director: Juan Emilio Martini. Piano Solista: Carlos Guastavino.  
Edición: inédito. MS en RIa; transc.: RIa, 1955.  
Dedicatoria: a Juan Carlos Legarre.  
Observaciones: otro MS de esta obra está en posesión del pianista Manuel Rego. Su orgánico es: 2.1.2.2-4.0.0.0-rimb, cuerdas, piano solista.

### 2.- Romance en Colastiné (Nº final de Tres Cantilenas y Final)

Formación: cuerdas.  
Fecha: 1966  
Estreno: Buenos Aires. 21-7-1966. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Orquesta Sinfónica de LRA Radio Nacional. Dir: Juan Emilio Martini.  
Edición: inédito. MS en RIa.  
Observaciones: Sigue a las *Tres Cantilenas*, originales para piano y transcritas para cuerdas: 1) *La casa*, 2) *Juanita* 3) *El ceibo*.

### 3.- Despedida. 1.- Allegretto; 2.- Sostenuto; 3.- Allegretto

Formación: 2.2.2.2-2.0.0.0- timb, coros SMC y TBB, cuerdas, barítono solista  
Fecha: 1972  
Texto: León Benarós  
Estreno: Buenos Aires. 20-5-1973. Teatro Municipal Gral. San Martín. Orquesta Juvenil de LRA, Radio nacional. Coro Polifónico Nacional. Solista: Oscar Schiappapietra. Director: Washington Castro.  
Edición: inédita.  
Observaciones: interpretada en Ecuador, el 24-2-1984. Orquesta Sinfónica Nacional. Directora: Iris Bacal.

## BALLET

### 1.- Fue una vez... Ballet en un acto.

Formación: no se conoce.  
Fecha: 1942

Texto: Libreto de Wedebe, sobre documentos de la época de 1813.

Coreografía: Viana Psota y Silvia Pueyrredón de Elizalde.

Decorado y vestuario: Ignacio Pirovano.

Estreno: Buenos Aires. 27-11-1942. Teatro Colón. Original Ballet Russe dirigido por el Cnel. Wassily De Basil. Director de orquesta: Eugene Fuerst. Bailarines principales: Nana Gollner y Ramón Jasinsky.

Edición: MS perdido. En catálogo OEA dice que el manuscrito pasó a ser propiedad del Original Ballet Russe.

Observaciones: Los decorados y trajes del estreno estuvieron a cargo de Ignacio Pirovano.

El MS pasó a ser propiedad del Original Ballet Russe. No se pudo aún ubicar la partitura.

La obra contendría un *pas de deux* central, basado en *La Rosa y el Sauce*.

## 2.- Malambo (Nº final de la Suite Argentina)

Formación: 2.1.2.1- 2.1.1.0- timb, cuerdas.

Coreografía: Pilar López.

Fecha: 1952.

Transcripción: para piano

Estreno: Buenos Aires. 7-12-1952. Teatro Avenida. Compañía del Ballet Español de Pilar López.

Edición: inédito. MS en RIa; transc: RIa, 1953.

Observaciones: cierra la *Suite argentina*, integrada por versiones orquestales de *Gato*, *Se equivocó la paloma* y *Arroyito serrano*.

## Bibliografía

### 1.- En relación con aspectos teórico-metodológicos generales

**Becker, Howard**, *Art Worlds*, Berkley, University of California Press, 1982.

**Bourdieu, Pierre**, “Campo intelectual y proyecto creador”, J. Poullion (dir.),  
*Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967.

-----, *Sociología y Cultura*, México, Grijalbo, 1990.

-----, *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*,  
(Trad. y pról.: A. Gutiérrez). Córdoba - Buenos Aires: Grupo editorial  
aurelia\*rivera, 2003.

**García Canclini, Néstor**, *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*,  
México, Siglo XXI, 1979.

-----, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo,  
1990.

-----, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México,  
Grijalbo, 1995.

-----, *La globalización imaginada*. Buenos Aires- Barcelona- México, Paidós, 1999.

**Gellner, Ernest**, *Naciones y nacionalismo*, Madrid-Buenos Aires, Alianza, 1994 [orig.:  
*Nations and Nationalism*, Oxford, Blackwell, 1983].

**Holub, Robert**, *Reception Theory. A Critical Introduction*, London and New York,  
Routledge, 1984.

**Iñiguez Rueda, Lupicinio** (ed.) *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*,  
Barcelona, UOC, 2003.

**Iser, Wolfgang**, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.

**Jauss, Hans-Robert**, *Towards an Aesthetic of Reception*, Brighton, Harvester Press,  
1982.

**Maingueneau, Dominique**, *Términos clave del análisis del discurso*, Buenos Aires,  
Nueva Visión, 2003.

**Martín-Barbero, Jesús**, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y  
hegemonía*, México, Ediciones G. Gili, 1987.



- - - -, “Recepción de medios y consumo cultural: travesías”, Guillermo Sunkel (coord.), *El consumo cultural en América Latina*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1999, pp. 2-25.
- Mata, María Cristina**, “Radio: memorias de la recepción. Aproximación a la identidad de los sectores populares”, G. Sunkel (coord.), *El consumo cultural en América Latina*. Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1999, pp. 295-324.
- Orozco Gómez, Guillermo** (coord.), *Recepción y mediaciones. Casos de investigación en América Latina*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2002.
- Pêcheux, Michel**, *O discurso: Estrutura ou Acontecimento*, trad.: Eni de Orlandi, Campinas (Brasil), Pontes, 1990.
- Piccini, Mabel, Ana Rosas Mantecón y Graciela Schmilchuk** (coords.), *Recepción Artística y Consumo Cultural*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000.
- Sarlo, Beatriz**, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Catálogos editora, 1985.
- - - -, “Lo popular como dimensión: tópica, retórica y problemática de la recepción”, *Comunicación y Culturas Populares en Latinoamérica*, Seminario de FLACSO, México, FELAFACS, Gustavo Gili, 1987, pp. 152-161.
- Schwarzstein, Dora** (comp.), *La historia oral*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1991.
- Zoppi Fontana, Mónica**, “Acontecimento, arquivo, memória: às margens da lei”, *Revista Leitura*, N° 29, Maceró, UFAL, 2004.

## **2.-En relación con aspectos teórico-metodológicos de la musicología**

- Aharonián, Coriún**. ”Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje”, *Latin American Music Review*, University of Texas, 15: 2, 1995, pp. 189-225.

- Béhague, Gerard**, “Boundaries and Borders in the study of music in Latin America: A Conceptual Re-Mapping”, *Latin American Music Review*, University of Texas 21: 1, 2000, pp. 16-30.
- Boyd, Malcolm**, “Arrangement”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York-London, Macmillan Publishers Limited, vol. 2, 2001, p. 65-71.
- Burbham, Scott**, “Criticism, Faith, and the “idee”: A.B. Marx’s early Reception of Beethoven”, *19<sup>th</sup>-Century Music*, 13:3, University of California Press, spring 1990, pp. 183-192.
- Corrado, Omar**, “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología* n° 5-6, Buenos Aires, AAM, 2004-2005, pp. 17-44.
- Dahlhaus, Carl**, *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona, Gedisa, 1997. (trad. Nélica Machain. Original [1977] en alemán *Grundlagen der Musikgeschichte*).
- Everist, Mark**, “Reception Theories, Canonic Discourses and Musical Value.” N. Cook y M. Everist (eds.), *Rethinking music*, New York, Oxford University Press, 1999.
- García, Miguel Á.**, “Obsesiones, amnesia y miopía en los estudios de música popular”, *Revista argentina de musicología* N° 5-6, Buenos Aires, AAM, 2004-2005, pp. 147-157.
- Goehr, Lydia**, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- González, Juan Pablo**, “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”, *Revista musical chilena*, año LV, N° 195, Santiago de Chile enero-junio 2001, pp. 38-64.
- Hennion, Antoine**, *La pasión musical*, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós, 2002.
- Kerman, Joseph**, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1985.

- , "A Few Canonic Variations", *Critical Inquiry*, 10: 1, Canons, sept-1983, pp. 107-125.
- Leimer-Giesecking**, *La moderna ejecución pianística*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1950 [trad. Roberto Carman. Original [1931] en alemán: *Modernes Klavierspiel*. Mainz, Schott's Söhne.
- Leppert, Richard y Susan McClary**, *Music and Society: the Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Miles, Stephen**, "Critical Musicology and the Problem of Mediation", *Notes* 53:3. Music Library Association, march 1997, pp. 722-750.
- Neubauer, John**, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 1992.
- Ochoa, Ana María**, *Músicas locales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2003.
- Randel, Don Michael**, "The canons in the musicological toolbox", *Disciplining Music. Musicology and its Canons*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, pp. 10-22.
- Roig, Elisabeth** (coord.), *La entrevista en la investigación musicológica. Aproximaciones*, Buenos Aires, mimeo, 2006.
- Samson, Jim**, "Reception", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>a</sup> ed. New York-London, Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Thomas, Wyndham** (ed.), *Composition, Performance, Reception: Studies in the Creative Process in Music*, Aldershot, Scholar Press, 1998.
- Treitler, Leo**, *Music and the Historical Imagination*. Cambridge (Massachusetts)-London (England), Harvard University Press, 1989.
- , "The Politics of Reception: Tailoring the Present as Fulfilment of a Desired Past", *Journal of the Royal Musical Association*, 116: 2, New York, Oxford University Press, 1991, pp. 280-298.
-

---, "La interpretación histórica de la música: una difícil tarea," J. Martín Galán y C. Villar-Taboada (coords.), *Los últimos diez años de la investigación musical*, Valladolid, Centro Buendía de la Universidad de Valladolid, 2004, pp. 1-36.

---

**Weber, William**, "The Eighteenth-century Origins of the Musical Canon", *Journal of the Royal Musical Association*, 114: 1, New York, Oxford University Press, 1989, pp. 6-17.

---, "The History of the Musical Canon", Nicholas Cook y Mark Everist (eds.), *Rethinking Music*, New York, Oxford University Press, 1999, pp. 336-355.

**Zenck, Martin**, "Abbozzo di una sociologia della ricezione musicale", Gianmaria Borio y Michela Garda (eds.), *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, Torino, EDT, 1989, pp. 96-116.

### **3.- En relación con el marco literario, histórico, social y cultural**

**AAVV**, *Nueva enciclopedia de la provincia de Santa Fe*, Santa Fe, Ediciones Sudamérica, tomo 2: Ecología-Economía-Arquitectura-Plástica-Música-Teatro-Cine-Deporte. 1994.

**Alberti, Rafael**, *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1961.

---, *Poemas del destierro y de la espera*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

---, *La arboleda perdida II*, Barcelona, Seix Barral, 1987.

**Avellaneda, Andrés**, *Censura, autoritarismo y cultura*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.

**Benarós, León**, *Flora Natal*, Buenos Aires, Cuadernos de la Banderita, 1983.

**Bertoni, Lilia Ana**, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

**Blache, Martha**, "Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual", S. Visacovsley y R. Guber (eds.). *Historia y*

- estilos de trabajo de campo en la Argentina*, Buenos Aires, Antropofagia, 2002, pp. 127-151.
- Burucúa, Emilio** (dir. de tomo), *Arte, sociedad y política*, Nueva Historia Argentina. Buenos Aires, Sudamericana, 1999. Tomo II.
- Capote Benot, José María**, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1976.
- Cernuda, Luis**, *Antología personal*, Madrid, Visor, 1996.
- Ciria, Alberto**, *Política y cultura popular: la Argentina peronista 1946-1955*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1983.
- Dobry, Edgardo**, “Cernuda y Las nubes”, *Sibila. Revista de arte, música y literatura*, N° 15. Sevilla, abril 2004, pp. 30-32.
- Dolinko, Silvia**, “De mar a mar: las imágenes de una publicación de exiliados españoles en Argentina”, *Actas de las VI Jornadas Estudios e Investigaciones. Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del arte “Julio Payró” (UBA), CD ROM, 2004.
- Eco, Umberto**, “La canción de consumo”, *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen, 8ª ed., 1985.
- Furlong, Guillermo**, *Historia del colegio de la Inmaculada de Santa Fe*. Santa Fe, Compañía de Jesús, tomo VI, 1963.
- García Victorica, Victoria**. *El Original Ballet Russe en América Latina*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1948.
- Grande, Félix**, “Variaciones sobre un gran tema: Eduardo Falú”, *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 233. Madrid, mayo 1969, pp. 335-354.
- Gravano, Ariel**, *El silencio y la porfía*, Buenos Aires, Corregidor, 1985.
- Guarany, Horacio**, *Memorias del cantor. Casi una biografía*. Buenos Aires, Sudamericana, 2002.
- Hernández, José**, *Martín Fierro con dibujos de Juan Carlos Castagnino*, Buenos Aires, Eudeba, 8ª ed., 1977.

- Invernizzi, Hernán y Judith Gociol**, *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la dictadura militar*, Buenos Aires, Eudeba, 2003.
- Lavado, Joaquín Salvador** [Quino], *Mafalda*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, N° 8, 1972.
- Lima Quintana, Hamlet**, *Para no morir*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1986.
- - - -, *Declaración de bienes. Antología poética 1954-1992*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1993.
- - - -, *Los referentes. Una historia de amistad*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1994.
- Malinow, Inés**, *Desarrollo del ballet en Argentina. Platea sentimental*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- Mangone, Carlos**, “Revolución cubana y compromiso político en las revistas culturales”, *Cultura y Política en los años 60'*, Buenos Aires: Instituto de Investigaciones ‘Gino Germani’, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 1997, pp. 187-205.
- Marinero, Cristina**, “Argentina, La [Antonia Mercé Luque]”, *DMEH*, Madrid, SGAE, vol 1, pp. 663-665.
- - - -, “Argentinita, La [Encarnación López Júlvez]”, *DMEH*, Madrid, SGAE, vol 1, pp. 665-666.
- Neiburg, Federico**, *Los intelectuales y la invención del peronismo*, Buenos Aires, Alianza, 1998.
- Neiburg, Federico y Mariano Plotkin** (comps), *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*, Buenos Aires- Barcelona- México, Paidós, 2004.
- Nun, José** (comp.), *Debates de mayo. Nación, cultura y política*, Buenos Aires, Gedisa, 2005.
- Pinilla, Norberto**, *Bibliografía crítica sobre Gabriela Mistral*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1940.

- Pujol, Sergio**, *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002.
- Rivière, Margarita**, *Serrat y su época. Biografía de una generación*, Madrid, Aguilar, 1998.
- Romano, Eduardo**, “Cortez y Serrat: ¿Cantautores de consumo o auténticos poetas?”, A. Ford, J.B. Rivera y E. Romano (eds.). *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985.
- Romero, José Luis**, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*. [1ª ed.: México; Fondo de Cultura Económica, 1965] Buenos Aires, AZ, 1998.
- Romero, Luis Alberto**, *Argentina. Una crónica total del siglo XX*. Buenos Aires, Aguilar, 2000.
- - - -, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, 2ª ed. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 2001.
- - - -, *La crisis argentina. Una mirada al siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Romero, Luis Alberto** (coord.), *La Argentina en la escuela. La idea de nación en los textos escolares*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- Roger, Salas**, “Encarnación López, La Argentinita (del éxito al silencio de la historia)”, *Cuadernos de música iberoamericana N° 1*, Madrid, SGAE, 1996, pp. 87-95.
- Sánchez Rosillo, Eloy**, *La fuerza del destino*. Murcia, Universidad de Murcia, 1992.
- Sarlo, Beatriz**, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, 13ª ed. Buenos Aires, Ariel, 2001.
- Subercaseaux, Bernardo**, “Gabriela Mistral: espiritualismo y canciones de cuna”, *Cuadernos americanos*, 2: 35, México DF, marzo-abril 1976, pp. 208-225.
- Schwarzstein, Dora**, *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Terán, Oscar**, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.

- Uribe Echevarría, Juan**, “Gabriela Mistral: aspectos de su vida y de su obra”,  
*Gabriela Mistral*, Washington D.C., Unión Panamericana, 1958, pp. 17-29.
- Varela, Lorenzo**, *Torres de amor*, Buenos Aires, Nova, 1942.
- Zuleta, Emilia de**, *Españoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*, Buenos Aires,  
ediciones Atril, 1999.

#### **4.- En relación con la música argentina, latinoamericana y española**

- A.A.V.V.**, *Repertorio de canciones para la enseñanza media*, Buenos Aires, Secretaría de  
Educación de la Nación, Subsecretaría de Educación, 1948.
- Aharonián, Coriún**, *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*, Montevideo,  
Tacuabé, 2000.
- Aretz, Isabel**, *El folklore musical argentino*, 3° ed., Buenos Aires, Ricordi, 1970.
- Arizaga, Rodolfo**, *Enciclopedia de la música argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional  
de las Artes, 1971.
- Benvenuto, E. L. y Benvenuto, E. G.** *Compendio de Cultura Musical. Tercer año.*  
Buenos Aires, 12ª edición, Cesarini Hnos, 1960.
- Boero de Izeta, Carlota.** *Felipe Boero.* Buenos Aires, Ediciones Culturales  
Argentinas, 1978.
- Braceli, Rodolfo**, *Mercedes Sosa, la negra*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.
- Britos, Roberto**, “Coros. II Argentina”, *DMEH*, Madrid, SGAE, 1999-2002, Vol  
IV, pp. 39-41.
- Bruno-Videla, Lucio.** “*Alma Quichua*, obra inspirada en motivos americanos.  
Análisis y comentarios”, J. M. Veniard (dir.), *Estudios y documentos referentes a*  
*Manuel Gómez Carrillo*, San Isidro (Buenos Aires), Academia de Ciencias y  
Artes de San Isidro, vol 2, 2001, pp. 71-90.
- Buch, Esteban**, *The Bomarzo Affair. Ópera, perversión y dictadura*, Buenos Aires,  
Adriana Hidalgo, 2003.
- Caamaño, Roberto**, *Historia del Teatro Colón*, Buenos Aires, Cinetea, 1969. 3 vols.



- Camps, Pompeyo.** *Reportaje a la guitarra, con Irma Constanzo*, Buenos Aires, El Ateneo, 1978.
- Canción Estampa (Catálogo)*, Buenos Aires, Lagos, 1973.
- Capra, Carlos Augusto,** *Music for Clarinet by Argentinian Composers*, DMA dissertation, Texas, University of Texas at Austin, 1999.
- Carrasco Pirard, Eduardo,** “Canción popular y política”, *Actas del II Congreso Latinoamericano del LASPM International Association for the Study of Popular Music*. Santiago de Chile, FONDART, 1999, pp. 63-70.
- Casares Rodicio, Emilio,** “Badía de Agustí, Concepción“, *DMEH*, Madrid, SGAE, vol. 2, 1999, p. 35.
- Casinelli de Arias, Raquel,** “Bandini, Bruno”, *DMEH*, Madrid, SGAE, vol 2, 1999, p. 161.
- Christoforidis, Michael,** “Falla, Manuel de”, *DMEH*, Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. IV, pp. 894-919.
- Cornell-Drury, Diane,** “Significar el compromiso político: La música de la peña chilena”, *Actas del II Congreso Latinoamericano del LASPM International Association for the Study of Popular Music*, Santiago de Chile, FONDART, 1999, pp. 76-83.
- Corrado, Omar,** “Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero”, *Actas del II Congreso Latinoamericano LASPM, International Association for the Study of Popular Music*, Santiago de Chile, Fondart, 1999, pp. 410-417.
- - - -, “Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945: una aproximación”, *Música e Investigación 9*, Buenos Aires, INM, 2001, pp. 13-33.
- - - -, “Neoclasicismo y objetividad en la música argentina de los años 30”, Buenos Aires, mimeo, 2005.
- Dal Pino, Claudia y Alicia De Couve,** “La música argentina en el ex primer año del nivel medio: estudio comparativo de la propuesta curricular nacional y la propuesta editorial expresada en los libros de texto (1952-1977)”, *El arte musical argentino: retrospectiva y proyecciones al siglo XXI*, Buenos Aires,

- Departamento de Artes Musicales y Sonoras del Instituto Nacional Universitario del Arte, 2006, pp. 181-189.
- De Persia, Jorge**, *Los últimos años de Manuel de Falla*, Madrid, Fondo de Cultura Económica y SGAE, 1993.
- Dillon, César A.**, *Nuestras instituciones musicales. Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Historia y cronología*, Buenos Aires, Dunken, 2007.
- Donozo, Leandro**, *Diccionario bibliográfico de música argentina y de música en la Argentina*, Buenos Aires, Gourmet Musical y Fondo de Cultura BA, 2006.
- Galeano, Ernesto y Oscar Bareilles**, *Cultura Musical, texto para la enseñanza secundaria, normal y comercial. Primer año*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1955.
- Gámez, Carles**, *Serrat, un camino compartido*, Valencia (España), La Máscara, 1992.
- García, María Inés**, “Nuevo Cancionero argentino. La renovación de la canción popular en la figura de uno de sus fundadores: ‘Tito Francia’”, *Actas del II Congreso Latinoamericano del IASPM International Association for the Study of Popular Music*, Santiago de Chile, FONDART, 1999, pp. 357-364.
- García Muñoz, Carmen**, “Valenti Ferro, Enzo”, *DMEH*, Madrid, SGAE, vol. 10, 2002, p. 670.
- , “André, José”, *DMEH*, Madrid, SGAE, vol 1, 1999, 452.
- , “García Morillo, Roberto”, *DMEH*, Madrid, SGAE, vol. 5, 1999, p. 476.
- García Morillo, Roberto**, *Estudios sobre música argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1984.
- Gesualdo, Vicente**, “Músicos de América Latina e Historia y evolución de la música en los países americanos”, E. Blom, *Diccionario de la música*, Buenos Aires, Claridad, 1958.
- , *La música en la Argentina*, Buenos Aires, Stella, 1988.
- Giovannini, Marta y Amelia Foglia de Ruiz**, *Ballet argentino en el Teatro Colón*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973.

- Hess, Carol**, *Manuel de Falla and Modernism in Spain (1898-1936)*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2001.
- - - -, *Sacred passions. The Life and Music of Manuel de Falla*, New York, Oxford University Press, 2005.
- Hoffer, Iliana**, *El movimiento coral en la Universidad de Buenos Aires en la década de 1960*, Buenos Aires, Ediciones GCC (Grupo de Canto Coral), 1998.
- Huseby, Gerardo**, “Presencia del modo frigio en la melódica criolla”, *Revista Argentina de Musicología* 3-4, Buenos Aires, AAM, 2002-2003, pp. 97-114.
- Jurafsky, Abraham**, *Carlos López Buchardo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1966.
- Kohan, Pablo**, “Argentina. III. La música popular urbana. 2. La música nativista”, *DMEH*, Madrid, SGAE, vol 1, 1999, pp. 657-658.
- - - -, “Balada (III)”, *DMEH*, Madrid, SGAE, vol 2, 1999, p. 74.
- Kotzarew, Oleg**, *Camerata Bariloche*, Buenos Aires, Caligraf SRL, 1998.
- Kuss, Malena**, “Nacionalismo, identificación, y Latinoamérica”, *Cuadernos de música iberoamericana* 6. Madrid, Fundación Autor, 1998, pp. 133-149.
- - - -, “La certidumbre de la utopía: Estrategias Interpretativas para una historia musical americana”, *Boletín Música (Casa de las Américas)* 4, La Habana, Nueva Epoca, 2000, pp. 4-23.
- Lamuraglia, Nicolás**, *Athos Palma. Vida, arte, educación*, Buenos Aires, RIA, 1954.
- Lasala, Ángel**, “Autobiografía”, [www.musicaclasicaargentina.com](http://www.musicaclasicaargentina.com). Fecha de último acceso: 2-1-2007.
- Mansilla, Silvina Luz**, Reseña bibliográfica del Libro de J. M. Veniard: “Aproximación a la música académica argentina”, *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*. Año 16/2 N° 48, Buenos Aires, AAM, dic-2001, pp. 19-22.
- - - -, “Mujeres, nacionalismo musical y educación. Bases heurísticas para una historia sociocultural de la música argentina. Elsa Calcagno y Ana Carrique”,

- Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega 19*, Buenos Aires, EDUCA, 2005, pp. 51-78.
- Manso, Carlos**, *María Ruanova (la verdad de la danza)*. Buenos Aires, Tres tiempos, 1987.
- , *Conchita Badía en la Argentina*, Buenos Aires, Tres Tiempos, 1989.
- Mayer Serra, Otto**, *Música y músicos de Latinoamérica*. México, Atlante, 1947, 2 vols.
- Melgar, Eduardo y Carlos Larrimbe**, *Cultura Musical. Segundo Año*, Buenos Aires, Kapelusz, 1949.
- Mondolo, Ana María**, “Índice de compositores nacidos entre 1909 y 1925”, *Historia General del Arte en la Argentina, tomo IX*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2003, pp. 171-248.
- Morgan, Robert**, *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Madrid, Akal, 1999.
- Noli, Zulema**, “La argentinidad en los textos de las canciones del repertorio escolar en los niveles primario y secundario en el sistema educativo argentino. Treinta años de historia. Apuntes para una investigación”, *El arte musical argentino: retrospectiva y proyecciones al siglo XXI*, Buenos Aires, Departamento de Artes Musicales y Sonoras del Instituto Nacional Universitario del Arte, 2006, pp. 191-197.
- Ortiz Oderigo, Néstor**, “Música y músicos de América.” A. Della Corte y G. Gatti. *Diccionario de la música*, Buenos Aires, RIA, 1949.
- , “Música y músicos de América.” A. Della Corte y G. Gatti, *Diccionario de la música*, 2º ed. Buenos Aires, RIA, 1959.
- Pahlen, Kurt**. *¡Todos a cantar! Repertorio para coros*, Buenos Aires, I Coros infantiles, RIA, 1963.
- Pahissa, Jaime**, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, RIA, 1947.
- Paz, Juan Carlos**. *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires, 2ª edición, Sudamericana, 1971 [1ª edic. Nueva Visión, 1955]

- Pérez Chiara, Amalia Marta**, *La música en Santa Fe*, Separata de Historia de las instituciones de la Provincia de Santa Fe. Santa Fe, 1973, tomo 5, 2º parte.
- Pickenhayn, Jorge**, *Alberto Williams*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1979.
- , *Luis Gianneo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1980.
- Plesch, Melanie**, “El rancho abandonado de Alberto Williams: una reflexión en torno a los comienzos del nacionalismo musical argentino”, *Actas de las Jornadas del 5º Centenario del Descubrimiento de América*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras UBA, 1992, pp. 196-202.
- , “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”, *Revista Argentina de Musicología 1*, Córdoba (Argentina), AAM, 1996, pp. 57-68.
- , “También mi rancho se llueve”: problemas analíticos en una musicología doblemente periférica”, I. Ruiz y E. Roig (eds.), *Procedimientos analíticos en musicología*, Buenos Aires, INM-AAM, 1998, pp. 127-138.
- , “La silenciosa guitarra de la barbarie: aspectos de la representación del Otro en la cultura argentina del siglo XIX”, *Música e Investigación*, año 2 N° 4, Buenos Aires, INM, 1999, pp. 57-80.
- , “De mozas donosas y gauchos matreros. Música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera”, *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño 2*, Mendoza, Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, 2002, pp. 24-31.
- Portorrico, Emilio Pedro**, *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. 2ª edición, Buenos Aires, EAU, 2004.
- Rivière, Margarita**, *Serrat y su época. Biografía de una generación*, Madrid, Aguilar, 1998.
- Rivas, Ana Clara**, *Los Zupay*. Buenos Aires, El Juglar, 1983.
- Roldán, Waldemar Axel**, *Diccionario de música y músicos*, Buenos Aires, El Ateneo, 1996.

- Russo, Ismael y Héctor García Martínez,** *Diccionario del quehacer folklórico argentino. Intérpretes-compositores-autores-bailarines-recitadores-investigadores-difusores y mecenas*, Buenos Aires, Librería El Foro, 2005.
- Sábato, Ernesto y León Benarós,** *Eduardo Falú*, Madrid, Ediciones Los juglares, 1974.
- Salton, Ricardo,** “Falú, Eduardo”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. IV, p. 922.
- Schechter, John,** “Palma, Athos”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York-London, Macmillan Publishers Limited, vol 19, 2001, pp. 12-13.
- Schiuma Oreste,** *Músicos argentinos contemporáneos*, Buenos Aires, EAU, 1948.
- - - -, *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Asociación Cristiana de Jóvenes, 1956.
- Schwartz-Kates, Deborah,** *The “gauchesco” Tradition as a Source of National Identity in Argentinean Art Music (ca. 1890-1955)*, Ph. D. dissertation. The University of Texas at Austin, 1997.
- - - -, “Alberto Ginastera, Argentine Cultural Construction, and the Gauchesco Tradition”, *Musical Quarterly* 86 (2), New York, Oxford University Press, summer 2002, pp. 248-281.
- Senillosa, Mabel,** *Compositores argentinos*, Buenos Aires, Lottermoser, 1956.
- Slonimsky, Nicolás,** *Music of Latin America*, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1945.
- Stein, Hanns,** “In memoriam. Clara Oyuela”, *Revista Musical Chilena* v.55 n.195. Santiago de Chile, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, enero-2001, p. 113.
- Suárez Urtubey, Pola,** *Ginastera en cinco movimientos*. Buenos Aires: Víctor Lerú, 1972.
- - - -, “La creación musical en la generación del 45”, *Historia General del Arte en la Argentina IX*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2003, pp. 107-169.

- Torres, Rodrigo**, “Gabriela Mistral y la creación musical en Chile”, *Revista Musical Chilena* XLIII/171, enero-junio 1989, pp. 42-106.
- Valenti Ferri, Enzo**, *Cien años de música en Buenos Aires, de 1890 a nuestros días*, Buenos Aires, Gaglianone, 1992.
- Vega, Carlos**, *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires, INM, 1981.
- , *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires, INM, 1986.
- Veniard, Juan María**, *La música nacional argentina*. Buenos Aires, INM, 1986.
- , *Aproximación a la música académica argentina*, Buenos Aires, EDUCA, 2000.
- Vila, Pablo**, “Música popular y auge del folklore en la década del '60”, *Crear en la Cultura nacional II: 10*, Buenos Aires, sept-oct 1982, pp. 24-27.
- Waisman, Leonardo**, “Reseña bibliográfica” sobre *La música nacional argentina* de Juan María Veniard, *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología* N° 2. Buenos Aires, AAM, sept-1986, pp. 6-9.
- Yupanqui, Atahualpa**, *Libro de oro. Nuevas canciones folklóricas*, Buenos Aires, Hangar, 1968.
- , *Cartas a Nnette*, Compiladas por Víctor Pintos, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

##### **5.- En relación con Carlos Guastavino**

- “Carlos Guastavino”, *Compositores de América*, año 1, N° 1, Washington, Unión Panamericana OEA, 1955, pp. 43-50.
- Cohen, Pablo Marcelo**, *Sonata N° 1 for Guitar by Carlos Guastavino: an Analytical Study of its Structure, Style and Argentinian Folk Influences*, DMA dissertation, Temple University, inédita, 1999.
- Crowder, Douglas**, *Carlos Guastavino, Ten Selected Songs*. DMA dissertation. Peabody Conservatory of Music, Johns Hopkins University, Baltimore (Maryland), inédita, 1992.
- Fraser, Norman**, “Guastavino, Carlos”, *Grove Dictionary of Music and Musicians*, 5ª ed. London, Macmillan, 1954, vol. III, p. 835.

- Fuenzalida, Fernando**, “Vida, personalidad y obra de Carlos Guastavino”, *Música e Investigación 2*, Buenos Aires, INM, 1998, pp. 21-77.
- García Muñoz, Carmen**, “Carlos Guastavino, compositor coral”, *Coralia*, año 3 N° 2, Buenos Aires, Fundación Coral Argentina, oct-1997, pp. 4-14.
- González, Marcela**, “Carlos Guastavino. La poesía del encuentro”, *Ismos, arte y música N° 1*, Oviedo (España), Vicerrectorado de estudiantes, 1999, pp. 71-86.
- , “Sección Tesis Doctorales: La canción de cámara argentina en el siglo XX: el caso de Carlos Guastavino (1912-2000)”, *Revista de la Sociedad Española de Musicología*. Vol XXIV, N° 1-2, 2001, pp. 333-334.
- , “Soledad y nostalgia en la lírica de Guastavino”, *Revista de la Sociedad Española de Musicología*. Año XXVI, N° 2. Madrid, SEDEM, diciembre 2003, pp. 585-612.
- Illari, Bernardo y Melanie Plesch**, “Las sonatas para guitarra de Carlos Guastavino”, *VII Jornadas Argentinas de Musicología y VI Conferencia Annual de la AAM*, Buenos Aires, inédito, 1992, 10 p.
- Illari, Bernardo, Silvina Mansilla y Melanie Plesch**, “Guastavino, Carlos Vicente”, *DMEH*, Madrid, SGAE, 1999-2002, vol V, pp. 944-953.
- Kulp, Jonathan**, *Carlos Guastavino: a Study of his Songs and Musical Aesthetics*, Ph.D. Thesis, University of Texas in Austin, inédita, 2001a.
- - - -, “Guastavino, Carlos Vicente”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York-London, Macmillan Publishers Limited, 2001b, vol VII.
- - - -, “Carlos Guastavino: the intersection of ‘Música culta’ and ‘Música popular’ in argentine song”, *Latin American Music Review*, Austin, University of Texas, Vol. 24: N° 1: spring/summer 2003, pp. 42-61.
- Mansilla, Silvina Luz**, “Carlos Guastavino (1912)”, *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas Carlos Vega 10*, Buenos Aires, UCA, 1989, pp. 229-258.
- - - -, “Carta de Lectores”, *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, año 13/3, N° 40, Córdoba, AAM, dic-1998, pp. 11-13. A propósito del artículo de F. Fuenzalida en *Música e Investigación 2*.
- - - -, “Tres Ciclos pianísticos de Carlos Guastavino. Reflexiones sobre su aplicación didáctica”, *Actas de la 2ª Conferencia Iberoamericana de Investigación Musical*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Lanús, 1998, pp. 111-114.



- - - -, “El ballet “*Fue una vez...*” de Carlos Guastavino y su música. Un Intento de reconstrucción a partir de fuentes biblio-hemerográficas”, *Revista del Instituto de investigación musicológica Carlos Vega N° 17*, Buenos Aires, EDUCA, 2002, pp. 43-60.
- - - -, “Problemas historiográficos en torno al nacionalismo musical argentino. Una aproximación a partir del estudio de las *Seis Canciones de cuna* de Carlos Guastavino”, *Actas de las V Jornadas “Estudios e Investigaciones” del Instituto de Historia y Teoría del Arte Julio Payró*, Buenos Aires, FFyL, UBA, 2002, pp. 257-270.
- - - -, “*Se equivocó la paloma...* de Carlos Guastavino: un curioso caso de hibridación cultural”, *Orpheotron 6*, Morón (Buenos Aires), Conservatorio Alberto Ginastera, 2003, pp. 85-98.
- - - -, “*La tempranera* de Guastavino y Benarós. Cuarenta años de vigencia en la Nueva Canción Argentina”, *Actas de las VI Jornadas Estudios e Investigaciones. Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte ‘Julio Payró’ de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), CD Rom, 2004.
- - - -, “La (di) fusión de la producción musical de Carlos Guastavino por parte de Eduardo Falú”, *Revista del Instituto Superior de Música 10*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2005, pp. 127-147.
- Ogas, Julio**, “Carlos Guastavino. Obra para piano”, *Ismos, arte y música 1*, Oviedo (España), Vicerrectorado de estudiantes, Universidad de Oviedo, 1999, pp. 57-70.
- Plesch, Melanie**, “La obra para guitarra de Carlos Guastavino y el folklore musical argentino: problemas de interpretación”, *La Guitarra en la Historia, 7*, Córdoba (España), Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995, pp. 3-14.
- Roel, Ricardo**, *An Analisis of Selected Piano Works by Carlos Guastavino: a Doctoral Essay*. DMA dissertation, University of Miami, inédita, 1995.
- Roldán, Nancy**, *An Analytical Study of Ten Cantilenas by Carlos Guastavino*. DMA dissertation, Peabody Conservatory of Music, Johns Hopkins University, Baltimore (Maryland), inédita, 1989.
- Wagner, Deborah**, *Carlos Guastavino. An Annotated Bibliography of his Solo Vocal Works*, Arizona State University, inédita, 1997.

## ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo N° 1: Guastavino-Cernuda, <i>Jardín antiguo</i> - - - - -	52
Ejemplo N° 2: Guastavino-Varela, <i>Ya no canta ese pájaro</i> (Sonetos del Ruiseñor) -	55
Ejemplo N° 3: Guastavino-Varela, <i>Dónde canta ese pájaro</i> (Sonetos del ruiseñor)-	56
Ejemplo N° 4: Stravinsky, <i>Canto de Ruiseñor</i> - - - - -	57
Ejemplo N° 5: Guastavino-Alberti, <i>Se equivocó la paloma</i> - - - - -	62
Ejemplo N° 6: Guastavino-Silva, <i>La Rosa y el Sauce</i> - - - - -	72
Ejemplo N° 7: Guastavino-Silva, <i>La Rosa y el Sauce</i> - - - - -	73
Ejemplo N° 8: Guastavino-Cernuda, <i>Jardín Antiguo</i> - - - - -	83
Ejemplo N° 9: Guastavino, <i>Sonatina en sol menor</i> - - - - -	91
Ejemplo N° 10: patrón rítmico del estilo- - - - -	92
Ejemplo N° 11: Guastavino, <i>Sonatina en sol menor</i> - - - - -	93
Ejemplo N° 12: Ravel: <i>Sonatina</i> - - - - -	93
Ejemplo N° 13: Guastavino, <i>Sonatina en sol menor</i> - - - - -	94
Ejemplo N° 14: Guastavino, <i>Cassandra, de la calle Galileo</i> - - - - -	104
Ejemplo N° 15: Guastavino, <i>Rimorón</i> - - - - -	105
Ejemplo N° 16: Guastavino, <i>Gabriel, de la calle Andonaegui</i> - - - - -	105
Ejemplo N° 17: Guastavino, <i>Canto popular N° 4</i> - - - - -	106
Ejemplo N° 18: Guastavino, <i>Canto popular N° 1</i> - - - - -	106
Ejemplo N° 19: Guastavino, <i>Un domingo de mañana</i> - - - - -	107
Ejemplo N° 20: Galeano-Guastavino-G. Giménez, <i>La canción del estudiante</i> - - -	115
Ejemplo N° 21: Guastavino, <i>Pueblito, mi pueblo</i> - - - - -	121
Ejemplo N° 22: Guastavino, <i>Pueblito, mi pueblo</i> - - - - -	121
Ejemplo N° 23: Guastavino-Benarós, <i>La música</i> - - - - -	128
Ejemplo N° 24: Guastavino- Benarós, <i>Cortadera, plumerito</i> - - - - -	132
Ejemplo n° 25: Gómez Carrillo, <i>El mistolero</i> - - - - -	145
Ejemplo n° 26: López Buchardo, <i>Jujeña</i> - - - - -	145
Ejemplo N° 27: Guastavino, <i>Bailecito</i> - - - - -	146
Ejemplo N° 28: Guastavino, <i>Bailecito</i> - - - - -	147
Ejemplo N° 29: Guastavino, <i>Gato</i> - - - - -	148
Ejemplo N° 30: Guastavino, <i>La tempranera</i> - - - - -	175
Ejemplo N° 31: Pérez, <i>En una zamba</i> - - - - -	176
Ejemplo N° 32: Guastavino, <i>Hermano</i> - - - - -	192
Ejemplo N° 33: Guastavino, <i>Hermano</i> - - - - -	193
Ejemplo N° 34: Eduardo Falú, <i>Zamba</i> ; Guastavino, <i>Anhelo</i> - - - - -	207
Ejemplo N° 35: Guastavino-Benarós, <i>La tempranera</i> - - - - -	211
Ejemplo N° 36: Guastavino-Benarós, <i>La tempranera</i> - - - - -	212
Ejemplo N° 37: Guastavino-Benarós, <i>La tempranera</i> - - - - -	212
Ejemplo N° 38: Guastavino-Benarós, <i>La tempranera</i> - - - - -	213
Ejemplo N° 39: Guastavino-Benarós, <i>Vidala del secadal</i> - - - - -	221
Ejemplo N° 40: Guastavino-Benarós, <i>Vidala del secadal</i> - - - - -	221

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura N° 1: Poema <i>Jardín antiguo</i> (Cernuda) - - - - -	49
Figura N° 2: Poema <i>Se equivocó la paloma</i> (Alberti) - - - - -	63
Figura N° 3: Portada del manuscrito de <i>Se equivocó la paloma</i> (Guastavino) - - - - -	66
Figura N° 4: Vignetas de <i>Se equivocó la cigüeña</i> (Mafalda N° 8, Quino)- - - - -	69
Figura N° 5: Poema <i>La rosa y el sauce</i> (Silva) - - - - -	71
Figura N° 6: Poema <i>La canción del estudiante</i> , frag. (García Giménez) - - - - -	114
Figura N° 7: Poema <i>La canción del estudiante</i> , frag. (García Giménez) - - - - -	115
Figura N° 8: Portada de <i>La canción del estudiante</i> (Galeano-Guasta- G. Giménez)-	116
Figura N° 9: Poema <i>Pueblito, mi pueblo</i> (Silva)... - - - - -	119
Figura N° 10: Poema <i>La tempranera</i> (Benarós) - - - - -	137
Figura N° 11: Portada de <i>La tempranera</i> (Mollari) - - - - -	178
Figura N° 12: <i>Folklore</i> (N° 61, febrero 1964, p. 128) <i>La tempranera</i> - - - - -	179
Figura N° 13: Poema <i>A Monteros</i> (Favini y Chango Nieto) - - - - -	184
Figura N° 14: Poema <i>Hermano</i> (Lima Quintana) - - - - -	189
Figura N° 15: Contenido del disco <i>Hermano</i> , de Mercedes Sosa - - - - -	195
Figura N° 16: Contenido del álbum <i>Doce canciones populares</i> - - - - -	215
Figura N° 17: Poema <i>Bonita rama de sauce</i> (Vázquez)- - - - -	217
Figura N° 18: Portada de <i>Bonita rama de sauce</i> (Schurjin) - - - - -	217
Figura N° 19: Poema <i>El sampedrino</i> (Benarós) - - - - -	219
Figura N° 20: Portada de <i>El sampedrino</i> (Carreño) - - - - -	220
Figura N° 21: Poema <i>Vidala del secadal</i> (Benarós) - - - - -	221
Figura N° 22: Portada de <i>El sampedrino</i> , guitarra - - - - -	223
Figura N° 23: Poema <i>Pampamapa</i> (Lima Quintana)- - - - -	224
Figura N° 24: Portada de <i>Pampamapa</i> (Díaz) - - - - -	225
Figura N° 25: Poema <i>Pampasola</i> (Aizenberg) - - - - -	225
Figura N° 26: Portada de <i>Pampasola</i> (Supisiche) - - - - -	226
Figura N° 27: Poema <i>En la mañana rubia</i> (Yupanqui) - - - - -	227
Figura N° 28: Portada de <i>En la mañana rubia</i> (Mónaco) - - - - -	228
Figura N° 29: Portada de <i>Yo, maestra</i> (Mónaco) - - - - -	229
Figura N° 30: Portada de <i>Doce canciones populares</i> (Castagnino) - - - - -	231