

Chamamés disfrazados en la obra musical de Carlos Guastavino

Héctor Giménez
DAMuS. UNA

Resumen

Carlos Guastavino compuso canciones de raíz folclórica argentina subtitulando a algunas de ellas con ‘canción del Litoral’. Si bien el subtítulo nos remite al Litoral, no precisa a cuál ritmo se refería. Deduzco que estaría, en forma indirecta, refiriéndose a la llamada litoraleña y por ende al chamamé.

Me auxilian en esta tarea los postulados de la teoría tópica enunciados por Leonard Ratner y sus seguidores. La aplicación de dicha teoría al nacionalismo musical argentino emprendida por Melanie Plesch y los postulados de la edición crítica de James Grier, se suman a la base teórica-metodológica de este trabajo.

Con los conceptos que se desprenden de las entrevistas realizadas por la Revista Folklore a Edgar Romero Maciel y Albérico Mansilla, dos actores indiscutibles en la escena musical argentina de la década del 60, intento establecer una vinculación entre la litoraleña y la canción del Litoral de Guastavino y, en consecuencia, su conexión con el chamamé.

A modo de ejemplo, recorro a la versión del Trío Guayacán de la canción *Noches de Santa Fe* fruto de la relación triádica entre el compositor, la obra y los intérpretes, posicionando de esta manera a Carlos Guastavino como un representante plural de la nación argentina.

Conceptos clave: Guastavino, nacionalismo, Litoral, chamamé, litoraleña.

Chamamés disguised in the music of Carlos Guastavino

Abstract

Carlos Guastavino composed songs of Argentinean folkloric root subtitling some of them with canción del Litoral. Although the subtitle refers us to the Litoral, it does not specify at what rhythm it was referring. I deduce that he would, in an indirectly way, referring to the so-called litoraleña and therefore the chamamé.

The postulates of topical theory enunciated by Leonard Ratner and his followers help me in this task. The application of this theory to the Argentine musical nationalism undertaken by Melanie Plesch and the postulates of the critical edition of James Grier, add to the theoretical-methodological basis of this work.

With the concepts that emerge from the interviews conducted by the Revista Folklore to Edgar Romero Maciel and Albérico Mansilla, two indisputable actors in the Argentine music scene of the 60s, I try to establish a link between the litoraleña and the canción del Litoral de Guastavino and, consequently, its connection with the chamamé.

As an example, I appeal to the version of the Trio Guayacán of the song *Noches de Santa Fe* resulting from the triadic relationship between the composer, the score and the performers, thus positioning Carlos Guastavino as a plural representative of the Argentine nation.

Keywords: Guastavino, nationalism, Litoral, chamamé, litoraleña.

Introducción

La música del compositor Carlos Guastavino (1912-2000), se posiciona nuevamente en el centro de la acción investigativa, dado que existe una nueva mirada en relación con algunas de sus obras, en especial las menos conocidas.

Es sabido que en sus canciones utilizó aires de huella, zamba, cueca, etc. y también, empleó el subtítulo “Canción del Litoral” para un grupo de obras.

Nro.	Nombre	Fecha	Edición	Album	Otros
01	Pitogüé – Canción del Litoral	Posterior a 1963	INM - Canciones inéditas	Carlos Guastavino – Música inéditas	-
02	La siempre viva – Canción del Litoral	1963	Lagos, 1963	Doce canciones populares – N° 10	Transcripción para canto y guitarra (1965), revisada y digitada por Roberto Lara
03	Romance de la Delfina – Canción del Litoral	1964	Lagos, 1964	-	-
04	Los desencuentros – Canción del Litoral	1964	Lagos, 1964	Doce canciones populares – N° 3	-
05	Noches de Santa Fe – Canción del Litoral	1964	Lagos, 1964	-	-

Figura 1: Canciones del Litoral

Las «canciones del Litoral»¹ se encuentran sin la aproximación científica que ameritan. Si bien existen algunos consensos, resulta necesario, entre otras tareas musicológicas, contar con ediciones críticas de las partituras que validen o no las hipótesis que se manejan de manera informal en el plano de la interpretación musical.

La teoría tópica aplicada a la música de Carlos Guastavino

El trabajo investigativo de Melanie Plesch, a partir de la aplicación de la teoría tópica propuesta por Leonard Ratner y sus seguidores, ha permitido incorporar de manera crítica la obra compositiva de Carlos Guastavino al “canon musicológico argentino”². De esta manera, se considera a las composiciones de Carlos Guastavino como obras

¹ A parte de las mencionadas canciones existen otras con clara conexión al Litoral argentino, pero sin el subtítulo de “Canción del Litoral”, ellas son: *Luna de los tristes* (guarania), *Viento norte*, *En el río Feliciano-Romance de Gregoria Pérez*, *Belgrano nos dio bandera* y *La flor del aguapé*.

² Mansilla, Silvina Luz. *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*, Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, 2011, p. 122.

representativas del nacionalismo musical argentino con piezas como *Bailecito*, *Pueblito mi pueblo*, *La tempranera*, entre otras.

Guastavino incorpora en la retórica musical el aroma argentino de las vivencias y experiencias que formaron parte de su contexto sociocultural primario. Plesch comenta que se pueden advertir tres vías que convergieron en la relación de Guastavino con el folclore y sus estilizaciones urbanas. En primer lugar, esas vivencias están asociadas a su primera etapa de vida en Santa Fe; en segundo lugar, ya en su faceta de intérprete de piano, estuvo en contacto con el repertorio vigente de obras de compositores de ese momento y la tercera vía, ya en la década del '60, se encuentra en la relación de Guastavino con artistas ligados al “mundo de la canción folclórica”³.

En esta relación, se destaca la conexión con el guitarrista Eduardo Falú (1923-2013), que ha interpretado muchas de las transcripciones⁴ que Guastavino hizo para la guitarra grabando también varias obras del compositor santafesino en un disco completo titulado *Eduardo Falú interpreta a Carlos Guastavino*⁵.

Otro contacto productivo fue con el guitarrista Roberto Lara (1927-1988), del cual surgieron varias transcripciones de obras para la guitarra como así obras originales. Algunos títulos son: *La siempre viva*⁶, *Vidala del secadal*, *Bailecito* y algunos números de las *Cantilenas argentinas*⁷.

En diversos trabajos analíticos Plesch evidencia la presencia de diversos *topoi* en obras de compositores argentinos. Guastavino y otros compositores argentinos han ampliado la propuesta del universo tópico en la música de corte nacionalista, generando una diversificación del discurso musical y modificando el “espectro de la retórica misma”⁸.

³ Plesch, Melanie. “Carlos Guastavino y la retórica del nacionalismo musical argentino: las sonatas para guitarra desde la teoría tópica”, en Silvina Luz Mansilla (Comp.). *Cinco estudios sobre Carlos Guastavino. Homenaje en su Centenario*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2015, p. 104.

⁴ Mansilla, Silvina Luz. “La (di) fusión de la producción musical de Carlos Guastavino por parte de Eduardo Falú”, *Revista del Instituto Superior de Música*, 10, 2004, p. 141.

⁵ Falú, Eduardo. *Eduardo Falú interpreta a Carlos Guastavino*, Philips, Argentina, 1974.

⁶ Desde una perspectiva interpretativa considero que la transcripción realizada para la guitarra contiene una desafortunada organización visual del aspecto rítmico. Considero necesaria una revisión en función de reorganizar la disposición visual de las figuras musicales que favorezcan una mejor interpretación de la obra en relación con el estilo.

⁷ Plesch. “Carlos Guastavino”, en *Cinco estudios sobre Carlos Guastavino*, p. 104.

⁸ *Ibidem*.

Plesch expresa que Guastavino no solo participa de esta retórica, sino que justamente la “transforma y extiende, potencia tópicos ya existentes y expandiendo el universo de tópicos a través de la adición de nuevos”⁹.

El perfume del Litoral

Jonathan Kulp menciona que en la canción *Romance de la Delfina*, con el subtítulo “Canción del Litoral”¹⁰, posee un acompañamiento «continuo» a lo largo de toda la canción. Este acompañamiento trata de imitar el sonido de la guitarra en la mano derecha del piano y un instrumento de registro grave o algún tipo de percusión en la mano izquierda. La mano derecha está en 6/8, mientras que la izquierda está en 3/4, creando así una hemiola. Kulp expresa que otra característica se encuentra en la línea melódica cuando la última división del segundo tiempo del compás está ligado al primer tiempo del compás siguiente, sumando otro nivel más a la textura rítmica ya sincopada.

Indiscutiblemente el subtítulo de “Canción del Litoral” en algunas de las canciones que compuso Guastavino, nos da a entender su intención de conectar dichas piezas con la música del Litoral argentino. El interrogante es, a cuál ritmo del Litoral se refería, si es que existió una intención de indicar un ritmo puntual.

Tomo como fuente las notas escritas por el mismo Guastavino en la contratapa del disco *Carlos Guastavino. Canciones populares*. Se trata de un grupo de comentarios sobre las obras que interpreta con Juan Carlos Taborda (1933-2001), que consisten en pequeñas descripciones de cada una de las canciones grabadas. En relación con “Viento Norte” (lado B, N° 6) expresa lo siguiente:

Viento Norte - Violento, quemante. La desesperación y enervamiento que produce en los habitantes del Litoral está expresada en los mismos versos y en la insistencia rítmica de la “galopa” (música litoralense de ritmo vivo). Nota de Carlos Vincent.¹¹

Como se enuncia, está claramente indicado por parte del compositor¹² a qué ritmo del Litoral hace referencia la obra. Otro caso puntual, y acá ya excede la situación regional, es la indicación guarania en *Luna de los tristes*, canción compuesta en 1962.

⁹ Ídem, p. 102.

¹⁰ Kulp, Jonathan. “Carlos Guastavino: The intersection of ‘Música culta’ and ‘Música popular’ in Argentine song”, *Latin American Music Review*, 23, 1, 2003, p. 42-61.

¹¹ Guastavino, Carlos. *Carlos Guastavino. Canciones Populares*, ANTAR [2], Uruguay, 1964. [Vinyl, LP, Álbum].

¹² Seudónimo registrado en SADAIC: Carlos Vincent.

Según un artículo publicado en la revista *Vosotras*, esta pieza integraría una colección de veinte obras, aclarando que son las primeras de carácter popular. Entre esas veinte también estarían incluidas otras tres en relación con el Litoral.

En el mes de noviembre veremos su más nueva producción en edición extraordinaria de Editorial Lagos; consiste ésta en veinte composiciones del maestro Guastavino, sus primeras de corte popular y entre las cuales se cuentan cuatro hermosas de tierras litorales: “Luna de los tristes” maravillosa, de tema misionero, con letra del poeta León Benarós; “Pitohué” de Corrientes, con letra del mismo poeta; “La siempre viva”, trigo, pampa y río de su tierra natal y “Doma en Ibaté” con letra de Osvaldo Sosa Cordero, del campo correntino.¹³

Un dato llamativo que observo en el desarrollo del artículo tiene que ver con la mención de la cantante Ramona Galarza y una producción discográfica. El artículo expresa que las canciones mencionadas anteriormente “ya han sido grabadas”¹⁴ y que próximamente el disco se “lanzarán”¹⁵, término muy propio del mercado discográfico.

Si bien las canciones son de indiscutido perfume litoraleño, solo *Luna de los tristes* tiene la indicación específica a un ritmo puntual. Dos de las restantes poseen el subtítulo de “Canción del Litoral” sin la indicación a un ritmo específico. En relación con *Doma en Ibaté*¹⁶, no se ha encontrado hasta el momento registro sonoro ni partitura.

El tema *Pitogüé*, originalmente titulado “Canción del Litoral”¹⁷, para dos voces y piano, es un chamamé¹⁸ desde el punto de Carlos Vilo¹⁹. El título del tema con el nombre del ave lo asigna Vilo por sugerencia de León Benarós, según expresiones del propio Vilo.

Dos nombres significativos que se desprenden de la lectura del artículo de *Vosotras* son el de Osvaldo Sosa Cordero (1906-1986) y Ramona Galarza. El mundo del folclore y particularmente del folclore de la década del ‘60 relacionaba a estos dos artistas populares con el repertorio de canciones del Litoral, puntualmente con la novedosa litoraleña.

¹³ Freyre, Susana. “El primer festival de música litoraleña”, *Vosotras*, 1963, pp. 71-74, 74.

¹⁴ Ídem, p. 72.

¹⁵ Íbidem.

¹⁶ En conversación telefónica con Carlos Vilo, ha expresado que tiene desconocimiento de dicho tema y que no sabría decir sobre la existencia puntual del mismo. Desde luego, es un título que no aparece mencionado en los catálogos publicados por Silvina Mansilla.

¹⁷ Mansilla, Silvina Luz y Vera Wolkowicz. *Carlos Guastavino: música inéditas*, Instituto Nacional de Musicología, Buenos Aires, 2012, p. 37.

¹⁸ Véase Vilo, Carlos *En torno a Carlos Guastavino*, Biblioteca del Congreso de la Nación, Buenos Aires, 2012, p. 76.

¹⁹ En conversación telefónica, Vilo expresa que Guastavino no expresó rechazo o corrección alguna (eso habría sucedido alrededor de 1985).

Entre lo desjerarquizado y lo cómico

Edgar Romero Maciel (1921-2002) y Albérico Mansilla (1925-2016) fueron dos grandes figuras influyentes durante la década del '60 en el ambiente cultural de la época, participando y afectando significativamente al mismo. Romero Maciel²⁰, pianista, compositor y autor destacado, junto a Mansilla²¹, reconocido poeta de la época, han conformado una dupla artística de gran renombre.

Romero Maciel y Mansilla fueron entrevistados por la revista *Folklore*, y han expresado con firmeza conceptos en relación con la música del Litoral y su estado de situación entre los años 1962 y 1963, respectivamente.

En ambas entrevistas se comenta la búsqueda de una unificación del cancionero del Litoral en función de lograr una mayor jerarquía en relación con su práctica y en especial con los acompañamientos de las canciones.

Bueno, discúlpeme usted, pero sigo creyendo haber escuchado mal. No hay un folklore correntino, ahora. Ahora, hay la actualización de un canto inmenso, que se agranda día a día: el canto litoraleño. Todo el litoral va convirtiéndose poco a poco en una canción [...]. Esta unificación, en el terreno de la canción litoraleña, permite, por ejemplo, su jerarquización [...]. Con esta unificación, por lo tanto, no podrá creerse ya más en –permítaseme el mal gusto de la cita– aquel soldado recluta que habla mal y canta peor, que vive en algún chamamé²².

Se desprende de las entrevistas realizadas que, con la aparición de un nuevo género llamado litoraleña o expresado en forma más genérica: canción del litoral, se pretendía lograr una unificación del cancionero litoraleño.

Ah, por eso es que ahora hemos visto que sus composiciones –en generalidad– están ritmadas con el nombre de “canciones del litoral”, simplemente [...] Así es como ahora, el chamamé, por ejemplo está perdiéndose, está fusionándose en una empresa rítmica mucho más interesante: la “canción del litoral”, como usted acotó recién.²³

Mansilla por su parte expresa que el chamamé no puede desaparecer ya que es el «alimento» de la canción litoraleña, y si bien se le cambia de nombre debido a una manera diferente de interpretarlo, eso no es fundamento para «disfrazarlo».

Mansilla: ahora que se ha difundido tanto el género “canción litoraleña”, ¿debo entender que el chamamé ha desaparecido?

²⁰ Recuperado de [<http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/biografia/40/>].

²¹ Recuperado de [<http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/biografia/46/>].

²² Sin autoría manifiesta. “Conversando con un hombre del Litoral. Edgar Romero”. *Folklore*, 13,1962, pp. 15-17, 16.

²³ *Ibidem*.

- **¿Qué? El día que desaparezca el chamamé, perderán Corrientes y el Litoral su personalidad folklórica musical. La canción típica alimenta y sirve de base a la ciudadana. Sin aquella, no tiene razón de ser ésta [...].**

Bueno, pero allí tenés vos casos como éste: ha aparecido hace un tiempo un género que parecería está logrando unificar el cancionero litoraleño: la “litoraleña”. ¿Qué opinás al respecto?

Me interrumpe: **La litoraleña no existe como género musical en el litoral. “Esá (sic) fácil”, pienso:** Bueno, pero debes hacer concesiones a la época. Es una creación que tiene la intención de actualizar el cancionero típico litoraleño –arguyo [...].

No me parece. Si vos a un chamamé o a una polca lo interpretás en forma más o menos estilizada o ‘acancionada’, no por ello tenés derecho a denominar la obra de distinta manera. Si te disgusta el chamamé por considerarlo ordinario, dedicáte a otro género pero no lo disfraces.²⁴

Por su parte Rubén Pérez Bugallo (1945-2007), expresa en su artículo “Corrientes musicales de Corrientes, Argentina” que la música perteneciente a la Mesopotamia aparte de ser ignorada pretendía ser reemplazada por dos de sus expresiones.

Mientras tanto, la música de la mesopotamia era oficialmente ignorada, salvo en dos de sus variantes apócrifas que pretendieron suplantarla: el “*chamamé*” cómico, (...) y la efímera *litoraleña*, una especie de híbrido incontaminado basado en una receta simple propuesta por el “Cholo” Aguirre.²⁵

Otra expresión que nos indica cierto intento de disfrazar el chamamé por la litoraleña, lo comenta Emilio Portorrico en su libro *Eso que llamamos folklore*:

Muy probablemente el reemplazo del nombre “chamamé” por el de “litoraleña” haya sido un intento de maquillar a esa especie musical para volverla socialmente aceptable, ya que hasta ese momento había sido considerada música de las clases bajas o poco ilustradas²⁶.

Teniendo en cuenta las expresiones de Romero Maciel y Mansilla por un lado, y las de Pérez Bugallo y Portorrico por otro, el subtítulo de “Canción del Litoral” que Guastavino indicó en algunas de sus canciones ¿haría referencia a la litoraleña y por ende al chamamé? Infiero que quizás el compositor se sentía un poco incierto de sus creaciones conectadas con la música del Litoral. Capaz lo incierto se debe a la valoración que se tenía hacia la música del Litoral y en particular al chamamé.

²⁴ Simón, Marcelo “Tema: La música litoraleña”. *Folklore*, 38, 1963, snp.

²⁵ Pérez Bugallo, Rubén. “Corrientes musicales de Corrientes, Argentina”. *Latin American Music Review* 13, 1, 1992, pp. 56-113, 98.

²⁶ Portorrico, Emilio Pedro *Eso que llamamos folklore*, Elías Porter & Cía. SRL, Buenos Aires, 2015, p. 60.

Ernesto Montiel (1916-1975), artista muy popular y director del famoso cuarteto Santa Ana fundado en el año 1944, expresa lo siguiente en relación con la valorización del chamamé en consonancia con los dichos de Portorrico:

Sólo lamentamos que muchas personas todavía subestimen, sin mediar explicación alguna, y consideren al chamamé como una manifestación de baja calidad artística o, simplemente, escuchan los malos, es decir, aquellos que desvirtúan a sabiendas la verdadera esencia del mismo colocando al correntino en situaciones ridículas y absurdas.²⁷

Dos Santa Fe, una misma noche

La popularización del repertorio de Carlos Guastavino, se podría estimar, es fruto en primer lugar de su decidido accionar en favor de que su música llegara a una “franja más amplia de público”²⁸, y en segundo lugar por su vinculación con el editor Rómulo Lagos.

Como ejemplos menciono: la invitación que recibió junto a Ariel Ramírez (1921-2010) para participar en el Primer Festival de Música Litoraleña que se realizó en la provincia de Misiones²⁹; la vinculación con el guitarrista Eduardo Falú; la participación en los incipientes festivales de folclore en la villa cordobesa de Cosquín³⁰; la participación en el famoso Festival Odol³¹, siendo jurado del mismo; y la publicación en la revista *Folklore* de la conocida zamba *La tempranera*.

Sus canciones empezaron a tener un recorrido en el ambiente popular y es así que el locutor Julio Maharbiz (1935-2013), anima a un joven trío de la localidad cordobesa de Marcos Juárez a incluir dentro de su repertorio la zamba *La tempranera* para el Festival de Cosquín de 1964.

El Trío Guayacán³² estaba integrado por Carlos Massa, Alberto Schullthess y Eduardo Massa, quienes desde su juventud escolar habían conformado un grupo con el nombre Los Artilleros.

Según expresiones de Eduardo Massa³³, Julio Maharbiz les sugirió cantar *La tempranera* dejándoles un casete para que la aprendieran y la cantaran en el Festival de

²⁷ Sin autoría manifiesta. “Ernesto Montiel. Personal intérprete del chamamé”. *Folklore*, 78, 1964, pp. 18-19, 19.

²⁸ Mansilla. *La obra musical de Carlos Guastavino*. p. 182.

²⁹ Freyre. “El primer festival”, p. 71.

³⁰ Mansilla. *La obra musical*, p. 153.

³¹ Mansilla. “La (di) fusión”, p. 130.

³² Marbiz, J. “Tres jóvenes que ‘llegaron’ con el ‘rápido’ de Cosquín”, *Folklore*, 62, 1964, snp.

³³ Eduardo Massa, correo correo electrónico al autor, 16 de febrero, 2016.

Cosquín de 1964. Después del festival, el sello discográfico Phillips Argentina los contrata para grabar un disco ya que fueron Revelación de Cosquín en esa oportunidad.

Posteriormente, con el motivo de cobrar las regalías de la grabación de la versión de la zamba *La tempranera* visitaron la oficina de la casa grabadora y en esa oportunidad conocieron personalmente a Carlos Guastavino. Eduardo Massa expresa que desde ese día construyeron una relación hermosa y de contacto muy frecuente con el maestro visitándolo en su departamento de la calle Talcahuano.

La grabadora Phillips Argentina nuevamente los invitó a realizar una grabación discográfica y decidieron grabar la canción *Noches de Santa Fe* del compositor santafesino como agradecimiento y reconocimiento a la amistad existente entre ellos.

Massa expresa que el arreglo vocal realizado en la grabación pertenece al mismo Guastavino³⁴ y que por un error no fue incluido en la etiqueta del disco. Comenta que el mismo Guastavino rearma la estructura vocal del grupo modificando la propuesta realizada por el Trío Guayacán.

La elección de *Noches de Santa Fe* fue una exclusiva elección del trío, motivada por su relación con Guastavino, por su admiración y predisposición para ayudarlos y también por su hombría de bien, según expresiones de Massa.

La versión del Trío Guayacán de *Noches de Santa Fe* difiere sustancialmente del original en la conformación orgánica. Si bien el original es para voz solista y acompañamiento de piano, en la presente versión el piano es sustituido por dos guitarras acompañando al trío de voces de los hermanos Massa y Schullthess.

En la versión original no existe una melodía encargada de realizar la introducción, sino que se percibe en forma clara una rítmica con clara alternancia de planos graves y agudos a través de un *continuum* rítmico vinculándose de esta manera con el ritmo del chamamé³⁵.

En la versión del trío, en cambio, claramente se ofrece una melodía «punteada» por la primera guitarra y acompañada con el ritmo –¿por qué no decirlo?– de un chamamé lento o litoraleña (según denominación de la época) por la segunda guitarra.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Véase Giménez, Héctor. “El ‘perfume’ del Litoral en el nacionalismo musical argentino. El caso de *Noches de Santa Fe*, de Carlos Guastavino” en José Ignacio Weber (ed.), *Conmemoraciones: problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología*, Asociación Argentina de Musicología/Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2016, pp. 206-224.

Massa sostiene que, básicamente, la litoraleña, la consebida por el «Cholo» Aguirre, era “esencialmente un chamamé, pero más livianito”³⁶.

Se deduce de los comentarios de Massa que esta versión del Trío Guayacán haya contado con el beneplácito del maestro Guastavino, versión ésta para ser acompañada por dos guitarras que realizan el ritmo del chamamé claramente percibido desde la reproducción de la grabación.

¿Entonces, es Carlos Guastavino quién presenta con mayor fuerza el topos del chamamé en su producción musical, y por ende se incorporaría el mencionado topos al canon del nacionalismo musical argentino, como sucedió con Ginastera en relación con el malambo?

Esta versión de *Noches de Santa Fe* es un ejemplo claro de cómo se cristalizó la acción decidida de Guastavino para llegar a franjas de público no alcanzadas por la música tradicionalmente denominada académica o culta, se cristaliza entonces la potente determinación del compositor expresada a través de esta pequeña frase: “hacer música para el pueblo”³⁷.

Guastavino se involucró decidida aunque tímidamente en la producción de obras de carácter argentino. Conocía el folclore del Litoral. Una prueba de ello es lo escrito en la revista *Vosotras*:

Nos cuenta su alegría al ver este eclosar de música litoraleña que concentra el interés del país entero hoy (música que para él es una auténtica elaboración del ritmo ternario de la música española realizada por la rica sensibilidad del guaraní)³⁸.

Conclusión

La incorporación de composiciones de Guastavino al repertorio de cantautores del ámbito popular como por ejemplo: Eduardo Falú, Mercedes Sosa, Joan Manuel Serrat, etc., evidencia que su música circuló de manera fluida y natural en los escenarios de los festivales y de las peñas del país.

Tal es el caso de la versión del Trío Guayacán de *Noches de Santa Fe*, que se encuentra en un punto dialéctico entre los mundos musicales clásico y popular. La incorporación de la guitarra con el *continuum* de acompañamiento inescindible nos

³⁶ Eduardo Massa. Correo electrónico al autor, 18 de marzo, 2016.

³⁷ Benarós, León. “Carlos Guastavino se vuelca hacia la música popular”. *Folklore*, 41, 1963, pp. 3-6.

³⁸ Freyre. “El primer festival”, p. 74.

conecta en forma directa con la rítmica de la música del Litoral, y particularmente con el chamamé o la efímera litoraleña.

En relación con la música del Litoral, Romero Maciel y Mansilla en sus respectivas entrevistas expresan, desde mi punto de vista, tres maneras diferentes al referirse a la misma. Por un lado lo hacen en forma general: cancionero del Nuevo Litoral, cancionero litoraleño, cancionero del Litoral y cancionero típico litoraleño haciendo referencia en forma genérica a la música de la región del Litoral.

Por otra parte, cuando expresan canción litoraleña y/o canción ciudadana se estarían refiriendo puntualmente a la litoraleña.

Al referirse al chamamé lo hacen por medio de las expresiones canción típica y/o canción cómica, y por último cuando se expresa canción del Litoral hacen referencia a esa canción de expresión unificada –con el basamento rítmico del chamamé– que tendría como meta revertir una idea que se poseía en relación con determinado *status* social y musical de los artistas del Litoral.

El subtítulo de “Canción del Litoral” en algunas de las obras vocales de Carlos Guastavino, hace alusión directa a la región del Litoral pero en forma particular, desde mi criterio de análisis, al chamamé y a la organización rítmica de su acompañamiento.

Los dos entrevistados por la revista *Folklore* dejan entrever, por medio de sus emocionadas expresiones, que lo que subyace en toda la conversación es la música y la poesía, y particularmente la música del chamamé siendo la base indiscutible, en mayor medida, de cualquier otro tipo de construcción musical del Litoral argentino en función de los diversos intereses de aquella época.

Quisiera cerrar este trabajo con las palabras de Carlos Guastavino:

Me siento cada vez más afirmado dentro de lo popular. No quiero hacer nada que me saque de ese camino. Ojalá lo consiga. No quiero decir que me desvelo por lograr esa popularidad, pero si la consigo, el premio a mi labor no será el dinero ni los honores posibles, sino esa misma popularidad, auténticamente lograda³⁹.

³⁹ Benarós. “Carlos Guastavino”, p. 6.

Hector Giménez: Especialista en Musicología por el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional del Arte. Licenciado en Teoría y Crítica de la Música por el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Dedicado a la gestión cultural, organiza y ofrece conciertos regularmente a través de la organización *Formosus*, que fundó en 2007. Cursa la Maestría en Musicología, carrera de posgrado del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes. Integra el proyecto de investigación DAMuS-UNA "Música, identidad e inmigración italiana en Argentina y Uruguay", financiado dentro de la programación 2018-2019. Creador y conductor del programa radial "Pensar la Música" en LRA8 Radio Nacional Formosa desde el 2016. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología.