

■ DOS CONTRIBUCIONES PARA UNA LEGITIMACIÓN ARTÍSTICO-MUSICAL. LAS INICIATIVAS DE LA OEA EN TORNO A CARLOS GUASTAVINO

SILVINA LUZ MANSILLA

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo
silman@filo.uba.ar

RESUMEN

Se estudian dos intervenciones claves de la Organización de los Estados Americanos en la legitimación artística del compositor argentino Carlos Guastavino (1912-2000). La primera tuvo lugar en 1955, al incluirlo en el primer fascículo de la serie *Composers of the Americas*, por el impulso divulgativo de la División Música de la Unión Panamericana, a cargo de Guillermo Espinosa. La segunda fue el homenaje realizado en Washington en 1987 por el CIDEM (Consejo Interamericano de Música), en cuya Secretaría General se encontraba Efraín Paesky. Siguiendo algunas categorías acuñadas por Pierre Bourdieu, se postula que, con algo más de treinta años entre sí, estas iniciativas trazan un derrotero en el reconocimiento público del compositor que va de una primera instancia de legitimación artística a una instancia de consagración.

Palabras clave: Música argentina, Legitimación, Guastavino, Catálogo, Diplomacia cultural.

TWO CONTRIBUTIONS FOR AN ARTISTIC-MUSICAL LEGITIMATION. OAS INITIATIVES AROUND CARLOS GUASTAVINO.

56

ABSTRACT

We study two interventions of the Organization of American States in the artistic legitimation of the Argentine composer Carlos Guastavino (1912-2000). The first occurred in 1955, when he was included in the first issue of the *Composers of the Americas* series, thanks to the dissemination of the Music Division of the Pan-American Union, led by Guillermo Espinosa. The second was the tribute accomplished in Washington in 1987 by the CIDEM (Inter-American Music Council), whose General Secretary was Efraín Paesky. Following some categories established by Pierre Bourdieu, we postulate that, with more than thirty years between them, these initiatives trace a course in the public recognition of the composer that goes from a first instance of artistic legitimation to an instance of consecration.

Keywords: Argentine Music, Legitimation, Guastavino, Catalogue, Cultural Diplomacy.



Introducción¹

El 29 de octubre de 2020 se conmemoraron veinte años del fallecimiento del compositor santafesino Carlos Guastavino (1912-2000). Reconocido por su repertorio de

¹ Una versión abreviada de este texto, titulada “Carlos Guastavino y la OEA. Dos intervenciones para una legitimación artístico-musical”, fue presentada en la Mesa Temática 10 (coordinada por Graciela Musri) en el *Primer Simposio sobre Historia de las Relaciones Interamericanas*. Dicho evento fue organizado por el Instituto de Investigaciones de Historia Regional y Argentina “Prof. Héctor D. Arias”, de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan, y la Comisión de Historia, del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, de la OEA. Se realizó en San Juan (Argentina), entre el 11 y el 13 de noviembre de 2019. La investigación se relaciona con mi trabajo para el Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y con mi pertenencia al proyecto UBACyT 2020-2022 “Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina”.

canción de cámara, piano y conjuntos instrumentales y corales, el músico se encuentra, junto con Alberto Ginastera y Astor Piazzolla, entre las figuras más destacadas del siglo XX en el campo de la música argentina de conciertos. Personalidad artística sin precedentes, algunas de sus composiciones alcanzaron una difusión muy amplia al punto, en algunos casos, de volverse música popular. Como se ha estudiado con anterioridad, canciones como *La tempranera*, *Se equivocó la paloma* o *Pueblito, mi pueblo*, fueron conocidas en las voces de Mercedes Sosa, Joan Manuel Serrat, José Carreras, Victoria de los Ángeles, Eduardo Falú, Alfredo Kraus, entre muchas otras.

En este artículo, luego de una revisión historiográfica de una parte de la literatura producida por otros investigadores en los últimos años, me detengo en el estudio de dos intervenciones de la Organización de los Estados Americanos en la convalidación artística del compositor. La primera tuvo lugar en 1955, cuando se lo incluyó en el primer fascículo de la serie *Composers of the Americas*, una publicación periódica de la División Música de la Unión Panamericana.² La segunda sucedió en 1987 en Washington y fue un homenaje al compositor promovido por el CIDEM, el Consejo Interamericano de Música.

Postulo, desde una sociología de la cultura deudora de las categorías de Pierre Bourdieu (1967; 2002), que estos eventos, con más de treinta años entre sí, trazan un derrotero en el reconocimiento institucional del compositor que podría considerarse partió de una primera instancia de legitimación artística para arribar, posteriormente, a una instancia de consagración. Enmarcados en dos momentos históricos diferentes de la política internacional y argentina, constituyeron marcas, según mi análisis, que contribuyeron a consolidar fuertemente la instalación destacada de Guastavino en el panorama histórico-musical de la Argentina y de América Latina.

Estudios recientes sobre Carlos Guastavino

Un breve recorrido por investigaciones recientes dedicadas al compositor ayuda a tomar dimensión de la riqueza que sigue representando su obra como objeto de estudio.³ Me detendré en forma sumaria en algunos aportes publicados aproximadamente en el último lustro.

Dentro de su ya extensa y consistente aplicación de la teoría tópica a repertorios del llamado nacionalismo musical argentino, Melanie Plesch (2019: 41-75) realizó un análisis de dos obras pianísticas: la fuga “Un domingo de mañana”, contenida en los

² Publicados en Washington, desde la Secretaría General de la OEA, estos fascículos aparecieron entre 1955 y 1972, con una frecuencia anual.

³ Evito desde luego opinar sobre investigaciones personales recientes (Mansilla, 2016, 2019a, 2019b).

Diez preludios, de 1952, y el cuarto movimiento “Fuga y final” de la *Sonata en Do sostenido menor*, de 1946. Su aporte, publicado en un libro producido por la Universidad de Buenos Aires,⁴ avanza en la consideración de nuevos aspectos teóricos no aplicados ni observados exhaustivamente en trabajos anteriores. Examinando cómo interactúan en estas piezas tópicos que proceden de la música folclórica argentina y tópicos heredados de la tradición europea, la autora se posiciona por fuera de visiones esencialistas que privilegian, en el estudio de músicas no-europeas, la sola detección de los elementos vernáculos. La presencia del llamado ‘estilo erudito’ (*learned style*) junto a referencias a canciones folclóricas (del universo infantil, en “Un domingo de mañana”; y de la cueca “Viniedo de Chilecito”, en el último movimiento de la Sonata) dispara, según Plesch, interpretaciones y significados diversos, que varían según el sujeto interpretante. En su fundada reconstrucción de ese horizonte, la autora considera la presencia del tropo de la ironía; pero también, como ella propone, del tropo de la metáfora. Así, Guastavino habría relacionado en estas obras sus propios recuerdos, vivencias e ideologías, no con el objeto de ‘elevar’ el folclore argentino a la ‘altura’ de la música europea, sino simbólicamente, de operativizar el potencial ‘argentino’ de la música europea.

El investigador formoseño Hector Gimenez, primer graduado de la Especialización en Musicología ofrecida en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes, es un interesado en el estudio de las obras de Guastavino que recurren a ritmos del Litoral. En publicaciones recientes (2018, 2019), ofrece su visión analítica de una parte de ese repertorio, encontrando características musicales que lo vinculan particularmente con el chamamé. Propone que el encuentro del compositor con el ambiente de esa música, más allá de la obvia cercanía por ser santafesino, fue fruto de decisiones intencionadas durante la época del llamado *boom* folclórico, con el objeto de propender a una ampliación de su público. Así, las representaciones de su música amplían sus límites culturales hacia los géneros folclóricos del noreste del país, alejándose de la visión simplificada hasta ahora vigente que solo consideraba imágenes de músicas pampeanas, noroísticas y cuyanas en sus obras.

Cléber Maurício de Lima, cantante y musicólogo brasileño, realiza un estudio que tiene como centro los registros sonoros y las partituras de obras para canto y piano del compositor santafesino. En sucesivos trabajos publicados en actas de congresos (2017, 2019, 2020), viene comunicando avances de su investigación —inserta en el programa de doctorado de la Universidad de Buenos Aires—, que apunta al estudio de los significados y lecturas posibles de registros sonoros de distintas épocas y en distintos soportes.

⁴ Se trata en realidad de la traducción al español de un artículo dado a conocer en la *Revista Portuguesa de Musicologia*. (Plesch, 2017).

En el marco de un proyecto de extensión con fines pedagógicos, Pablo Murad y Patricia Espert (2018) publicaron los fundamentos de su trabajo audiovisual con las *Quince canciones escolares* de Guastavino y Benarós, realizado desde el Instituto de Investigación y Experimentación en Sonido de la Universidad Nacional de Tucumán. La propuesta tuvo la finalidad de poner en valor ese ciclo, produciendo un registro audiovisual de las canciones con el objeto de su divulgación en el ámbito escolar general. En la idea, planificación e interpretación vocal, participó la cantante María Fernanda Pérez (2016).

Finalmente, menciono dos trabajos que exploran aspectos novedosos dentro de las aproximaciones presentes en la literatura reciente: uno desde la historia cultural y el otro desde la psicología de la música. El primero es de Martín Baña (2017), historiador e investigador del CONICET, quien examina el impacto de la Revolución Rusa en la cultura y las artes argentinas a través del análisis de algunos paralelismos que detecta en la construcción de una tradición musical local, tomando el caso de Guastavino como ejemplo. El otro es del director de coros Mariano Guzmán, en su trabajo final de grado (2018) ante la Universidad Nacional de La Plata, quien realiza un estudio sobre la pronunciación en el canto en idioma español, proponiendo — mediante el análisis de versiones grabadas de la zamba *La tempranera*— un estudio comparativo sobre la articulación de las consonantes.

Composers of the Americas

Luego de este *excursus* a manera de sucinto estado del arte, me introduzco en el tema central, dando por sentado el conocimiento previo de algunos de los procesos de recepción, circulación y mediación que tuvieron lugar en la obra de Guastavino, estudiados en trabajos anteriores (Mansilla, 2011).⁵

El año 1955, cuando Guastavino contaba con algo más de 40 años, marca la publicación del primer catálogo de obras del que se tienen noticias, en el número inicial de los fascículos *Compositores de América* (Figura 1). Publicada por la Organización de los Estados Americanos,⁶ se sabe que esa serie estuvo coordinada por el director de

⁵ Las fuentes primarias con las que se contó para este trabajo proceden del fondo documental personal del compositor, obrante en poder de su familia; del archivo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, que me proporcionó el acceso al disco compacto aquí estudiado; de la Hemeroteca de la Biblioteca Central de la Universidad Católica Argentina, donde accedí a la publicación *Compositores de América*; y de mi propio archivo personal, del cual proceden los discos de vinilo aquí estudiados. En el cartón de esos discos, Guastavino consignó la siguiente dedicatoria escrita directamente a mano, a manera de autógrafo: “Para Silvina Mansilla, buena amiga, un Ángel de la Guarda, que con su trabajo cariñoso ha puesto orden en las pequeñas obras que he compuesto. Con agradecimiento y cariño, Guastavino. 11/febrero/1989.”

⁶ Se publicó como “Catálogo cronológico clasificado de las obras del compositor argentino Carlos Guastavino” (1955: 43-50).

orquesta colombiano Guillermo Espinosa, entonces jefe de la División de Música de la Unión Panamericana.⁷

60

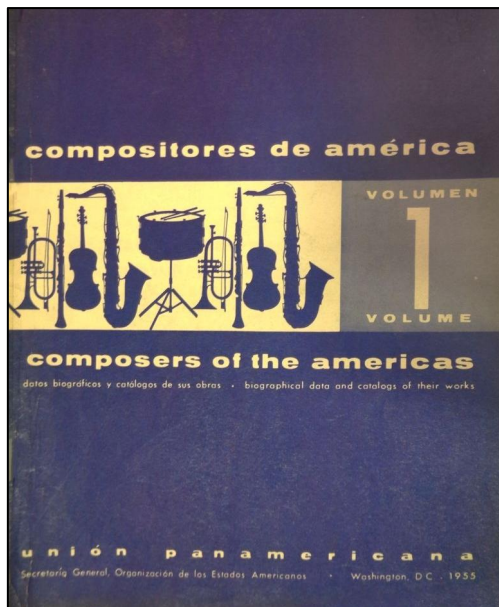


Figura 1. Tapa del primer fascículo *Compositores de América*.
Hemeroteca Biblioteca Central UCA

La difusión de catálogos de compositores fue parte de un conjunto de políticas relacionadas con la música latinoamericana que se llevaron a cabo desde la Unión Panamericana, durante la permanencia de Espinosa.⁸ Continuaba todavía en expansión, en el ámbito musicológico, la base de las políticas pacifistas –del ‘buen vecino’–

⁷ Desde 1949, Espinosa había sido convocado para trabajar en la División Música de la Unión Panamericana. Al retiro de Charles Seeger en 1953, Espinosa ocupó su lugar como jefe y progresivamente fue extendiendo el radio de acción de la División, publicando distintos boletines hasta llegar a la serie *Compositores de América*. (Haskins, 1957: 45).

⁸ Según las circunstancias, el panamericanismo podía reflejar, como explica Hess, un discurso impregnado en intereses gubernamentales, comerciales, humanitarios y/o estéticos. (2013: 39).

cimentadas desde los tiempos previos a la Segunda Guerra Mundial.⁹ La rapidez con que se difundieron esas políticas en el ámbito musical se aprecia en la labor de la OEA desde la Unión Panamericana, que era su agencia administrativa.¹⁰ Si bien la División Música de la Unión Panamericana existía desde 1941 dirigida por el etnomusicólogo norteamericano Charles Seeger (Hess, 2013: 19), sus objetivos iniciales se consolidaron, al pertenecer a la OEA. Sus cuatro propósitos principales eran la gestión de las actividades musicales de la Unión Panamericana, la organización y mantención de una colección musical y un sistema de préstamos, el asesoramiento como centro principal de información en todas las materias musicales sobre América Latina y, por último, la compilación y publicación de bibliografías, manuales, biografías descriptivas y otros materiales útiles para el estudio y la investigación musical.¹¹

La fundación del *Inter-American Music Center* que ocurrió en abril de 1956 fue una noticia bien recibida en la prensa especializada local. La participación de Gilbert Chase como Vicepresidente de la Junta Directiva fue vista con simpatía desde *Buenos Aires Musical*, habida cuenta de su desenvolvimiento como Agregado Cultural de la Embajada de los Estados Unidos en Argentina en el período inmediatamente anterior.¹² La incorporación al Centro, hacia mediados de 1956, de Domingo Santa Cruz (Chile), Lauro Ayestarán (Uruguay) y Francisco Mignone (Brasil), sumando once países de América a esa institución, que para ese momento cooperaba con la División Música de la Unión Panamericana, también es informada en dicha publicación.¹³

El alcance internacional de la “indispensable” serie *Compositores de América*, como la denominó Robert Stevenson (1982: 2), resultó realmente importante en el contexto comunicacional de los años 50. Aunque el número de ejemplares que tuvo cada tirada no ha podido establecerse, resulta evidente que las primeras se agotaron rápidamente. De hecho, la versión del primer fascículo que hemos tenido a nuestro alcance es, en realidad, una reedición realizada en 1962. De Argentina, estuvieron representados en ese primer número emblemático, además de Guastavino, Alberto Ginastera (1916-1983) y Floro Ugarte (1884-1975). La aspiración de Espinosa era continental, pues alcanzaba a Canadá y los Estados Unidos, tal como se expresa en la introducción:

⁹ Según Hess, en marzo de 1933, el presidente Franklin D. Roosevelt delineó sus rasgos esenciales prometiendo revertir el intervencionismo en América Latina por parte de los Estados Unidos a favor de una base común entre el norte y el sur (Hess, 2013: 18).

¹⁰ Hess sostiene que la administración de Roosevelt asignó un rol significativo a la música de tradición escrita (2013:18).

¹¹ Esto está explicado tempranamente por Leila Fern (1943: 14) y retomado en el primer capítulo de *Pensar la música desde América Latina*, de González (2013: 31-32).

¹² Véase “Visita de G. Chase”, *Buenos Aires Musical*, Año XII, N° 173, 16 de junio de 1956, p. 4.

¹³ Véase “El Centro Interamericano de Música”, *Buenos Aires Musical*, Año XII, N° 172, 01 de junio de 1956, p. 4.

“En su propósito de estimular la creación musical y fomentar la cooperación y el mutuo conocimiento entre los músicos americanos, la Unión Panamericana inició en 1955 la publicación de *Compositores de América*, serie de volúmenes con los catálogos de los autores más sobresalientes. Además de las listas de obras, indicando año de composición, editor y duración en minutos, cada catálogo comprende los datos biográficos, la fotografía y una página manuscrita del autor correspondiente. / Washington DC, diciembre de 1960. Guillermo Espinosa. Jefe de la División de Música”.

62

La propuesta habría contado con la participación de los mismos creadores para la confección de los elencos de obras y provisión de datos allí publicados.¹⁴ Normalmente, y tal es el caso de Guastavino, se introducía una síntesis biográfica bilingüe — en español e inglés—, un facsímil de un manuscrito, una foto y un catálogo escueto, a manera casi de lista de obras. Como bien dice Espinosa, se reunían datos como títulos, géneros, fechas de composición, duración, editores y observaciones.¹⁵ La partitura reproducida corresponde al *Estilo*, para piano, obra dedicada a Esperanza Lothringer. Sobre el tema nos dijo el compositor:

“Mis manuscritos los conservan los editores [...] Una vez, la OEA, hace muchos años, publicó un catálogo [...] y me pedían un original. No había fotocopias entonces. Yo fui... tuve que insistir un poco en Ricordi para que me dieran un original. [...] Y mandé una obra, el original, y eso fue lo que publicaron”. (Mansilla, 1992).

Coincide la aparición del catálogo en 1955 con la difusión de la obra vocal de Guastavino en los Estados Unidos por parte de la famosa contralto afrodescendiente Marian Anderson, que había actuado en el Teatro Ópera de Buenos Aires en 1954¹⁶ (Figura 2). Sus actuaciones llevaron algunas canciones emblemáticas por numerosos escenarios, no solo norteamericanos sino de otros países —por caso, durante la extensa gira por Asia que realizó en ese mismo año de 1955—. Era el momento en que su carrera estaba en franco ascenso, al haber logrado constituirse en la primera cantante afrodescendiente convocada para interpretar un papel en una ópera, en el Met-

¹⁴ En el número 1 encontramos los catálogos de José Ardévol, Renzo Bracceso, Ricardo Castillo, Aaron Copland, Alberto Ginastera, Carlos Guastavino, Juan Orrego-Salas, Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas, Amadeo Roldán, Domingo Santa Cruz, Enrique Soro, Floro M. Ugarte y Guillermo Uribe-Holguín. (Haskins, 1957: 45-46). Conjeturo que en el caso de los compositores fallecidos se recurrió a los fondos documentales familiares.

¹⁵ Estos fascículos volvieron a publicarse, actualizando los datos. El ejemplar consultado, de 1962, pertenece a la Hemeroteca Central de la Pontificia Universidad Católica Argentina.

¹⁶ Sus conciertos fueron organizados por Iriberri y se realizaron el 27 de mayo y el 02 de junio de 1954.

ropolitan Opera House. Un programa de mano de un concierto en Tel Aviv, en el cual incluye *Cita* y la célebre *La rosa y el sauce*, resulta elocuente de esa difusión.¹⁷

Aunque se desconoce si fue un factor determinante, otra cercanía temporal con la publicación en *Compositores de América* es la inclusión de una entrada léxica sobre Guastavino (Fraser, 1954) en la quinta edición del *Grove Dictionary of Music and Musicians*, publicado en Londres y, quizá, la bibliografía musicológica de mayor prestigio internacional durante los siglos XX y XXI. Sin embargo, precedía a esa mención, la inclusión del músico en *Music of Latin America*, un texto norteamericano de 1945, de Nicolás Slonimsky.

63



Figura 2. La contralto Marian Anderson y Carlos Guastavino, en Buenos Aires (1954). Foto Archivo Familiar

¹⁷ Corresponde a un concierto realizado el 22 de abril de 1955, en el que fue acompañada al piano por Franz Rupp. Interpretó obras de Haendel, Schubert, Saint-Saëns, Guastavino, Granados y Falla, y finalizó con arreglos de negro spirituals.

Volviendo al catálogo incluido en el fascículo, un análisis pormenorizado de la síntesis biográfica, expresada en tres párrafos, resulta de sumo interés, al conocer por una entrevista personal que fue aportada por el mismo compositor. Contiene la retórica del *curriculum vitae* y el relato que, puede decirse, Guastavino instauró como ‘su historia oficial’. Por lo pronto, aparece como en casos anteriores, el año 1914 como fecha de nacimiento, lo cual se estima un error originado en la fuente primaria misma: el compositor.¹⁸ Se mencionan sus estudios de piano con Esperanza Lothringer y de composición con Athos Palma, dos maestros que, aunque hoy sabemos incidieron por escaso tiempo en una formación mayormente autodidacta, Guastavino siempre recordaba con gratitud. También se citan sus estudios de ingeniería en la Universidad Nacional del Litoral y de composición en el Conservatorio Nacional.¹⁹ La beca del Gobierno de la provincia de Santa Fe, indudable impulso para su traslado a la Capital Federal, y la invitación del British Council para una estancia en Londres, junto a la mención de cuatro premios conseguidos hasta entonces, compendian en esas pocas líneas la trayectoria suficiente del compositor como para encontrarse en esta prestigiosa serie de la OEA.

Viéndolo desde la perspectiva actual, podría interpretarse que, además de la suma de las legitimaciones conseguidas hasta entonces —que deben matizarse, pues tienen en algunos casos alcances más bien acotados—,²⁰ en la decisión de incluir a Guastavino en aquel primer fascículo puede haber pesado la publicación de la casi totalidad de sus obras por parte de la casa Ricordi Americana. Filial argentina de Ricordi Milano, Guastavino accedió desde sus primerísimas composiciones a esta línea de difusión, indudablemente imprescindible tratándose de un creador inscripto en la música de tradición escrita. Como se observa al final del catálogo OEA, donde se indica el significado de las siglas, la mayoría de las obras mencionadas ya estaban difundidas por Ricordi (unas pocas por la EAM, la Editorial Argentina de Música), quedando solo algunas “en revisión para su inmediata publicación”.

El homenaje del CIDEM en 1987

Paso ahora al segundo hecho motivo de análisis en este trabajo: la segunda intervención de la Organización de los Estados Americanos en la divulgación de la obra guastaviniana mediante un homenaje realizado en Washington, en el *Kennedy Center for*

¹⁸ Este error de datación de su fecha de nacimiento se acarreó en buena parte de la bibliografía hasta la aparición de nuestro primer catálogo, en 1989.

¹⁹ Como es sabido, Guastavino no llegó a graduarse en ninguno de los dos casos.

²⁰ Si bien se menciona el Premio Municipal de Buenos Aires, obtenido en 1940, los otros fueron distinciones destinadas a obras puntuales: el del Ministerio de Instrucción Pública a la *Canción del estudiante*, el de la revista Vosotras por su *Canción de Navidad* y un premio de la Comisión Provincial de Cultura, de Santa Fe, por sus canciones. (1955: 43).

the Performing Arts, el 3 de mayo de 1987.²¹ Por iniciativa del Consejo Interamericano de Música —más específicamente de su Secretario General, el pianista y gestor cultural argentino Efraín Paesky—, el concierto se inscribió en las políticas de promoción de músicos del continente americano de ese momento.²²

El evento, si bien no contó con la presencia física del compositor, movilizó a intérpretes convocados para un concierto monográfico que fue grabado y publicado en disco de vinilo primero y en disco compacto posteriormente.²³ El diploma otorgado al compositor fue entregado a posteriori en su domicilio por Paesky, especialmente comisionado. Dice en letras doradas: “como testimonio y reconocimiento de la comunidad artística de las Américas por su extraordinaria labor creadora”. (Figura 3)

Del mayor interés resultan las palabras del Director del Departamento de Asuntos Culturales de la OEA, Juan Carlos Torchia Estrada, incluidas a modo de fundamentación del homenaje, en la parte interior del cartón de los dos discos de vinilo. Se trata de una serie de consideraciones acerca de la independencia cultural de América Latina respecto de Europa, la gestación de una cultura nueva a partir de la confluencia de lo universal y lo autóctono y el problema del juicio de valor diferente atribuido a unas y otras manifestaciones culturales. Reproducimos aquí, en forma abreviada, algunos pasajes de ese texto:

“La desigual valoración que recibían la música llamada popular y la música designada como culta no es sino otra consecuencia de aquella indecisa dualidad en la que nos movíamos y del prestigio omnímodo de las formas culturales europeas. A ese conflicto dio Carlos Guastavino la mejor respuesta: la respuesta rotunda e inapelable de su propia creación, que une los dos universos artificialmente separados. La música de Guastavino es auténticamente nuestra sin dejar de ser universal.

La síntesis que Carlos Guastavino representa en el recatado, injustificadamente modesto y solitario mundo de su música, es la síntesis que *los latinoamericanos* somos como cultura, *el ser* que antes buscamos vanamente en los extremos separados. La síntesis o amalgama, por otra parte, en que toda cultura consiste. [...] La pureza cultural es una abstracción, que solo sirve para que los quietistas vivan su ilusión de estar fuera de la historia.

Por eso Guastavino, a pesar de cualquier apariencia en contrario, es un compositor difícil. No le haría justicia una impecable interpretación académica-

²¹ Contrariamente con lo afirmado por Mansilla Pons et alii (2016: 5), que ubican este homenaje en 1981.

²² Paesky era Secretario General del CIDEM desde 1975. Su labor como gestor incluyó la fundación de una editorial de música en 1978, la creación desde 1984 de una fundación de Amigos del CIDEM (para lograr el apoyo financiero de los proyectos) y la intervención en encargos de obras a compositores, promoción de orquestas de diversos países y creación de cuerpos de danza, entre otras actividades. (Mondolo, 2001: 345).

²³ Guastavino, reacio a recibir homenajes y a las situaciones sociales en general, rechazó la invitación de realizar ese viaje a Washington. (Mansilla, comunicación personal).

ca sin sentido de nuestras raíces, ni una que creyera que por poseer el sentir de lo nuestro podría prescindir de las mayores exigencias técnicas”.²⁴

66



Figura 3. Diploma otorgado por el CIDEM a Guastavino.
Foto SLM del Archivo Familiar

Luego de este comentario que no escapa al esencialismo al proponer que Guastavino constituía la síntesis de un ‘ser latinoamericano’, concluye en un modo metafórico. Sabe que la función de todo homenaje opera, y en este caso en forma indubitable por la institución de que se trata, como una instancia de legitimación. Pero tiene la elegancia de considerar que la meta ya está alcanzada y que su argumentación tan solo la corrobora:

²⁴ La cursiva me pertenece.

“Las creaciones artísticas navegan en un río de tiempo, y mientras dura el viaje son vistas de modo diferente desde las distintas y sucesivas orillas. En ese periplo se juegan su destino, porque el desgaste del tiempo siempre acecha y no todas llegan a la desembocadura. La de Carlos Guastavino llegó y desde la altamar de su seguro prestigio continúa enviando al mundo su mensaje de *autenticidad americana*. Este homenaje no quiere ser otra cosa que una confirmación de ese destino”.²⁵

En síntesis, el fundamento va por el camino de un reconocimiento a una trayectoria extensa: Guastavino tiene 75 años y la parte ya consolidada de su producción en los repertorios canónicos como ‘música argentina’ se vuelve buen motivo para justificar también una “autenticidad americana”.

Volviendo a las grabaciones, como se ha dicho, fueron dos. Primeramente, estuvo la publicación en dos vinilos de la totalidad del concierto. La portada (Figura 4a) contiene una obra pictórica de Ricardo Supisiche, emblemático artista santafesino que en varias ocasiones fue convocado para reunirse con la música de Guastavino por ser culturalmente una suerte de sinonimia.²⁶ Algunos años después, ya con la existencia de los discos compactos, el CIDEM reagrupó parte de esas grabaciones en una colección que denominó *Great Argentinian Composers and Musicians*, reiterando junto a una portada de Leonidas Gambartes —*Lavanderas*, se llama la obra— todo el concierto-homenaje excepto la parte coral (Figura 4b).

Un estudio especial ameritaría la música contenida en los dos vinilos y su interpretación.²⁷ Se documenta ahora la composición del programa de aquel concierto, que evidentemente trató de exponer, como en una suerte de abanico, los repertorios más representativos de la obra guastaviniana: obras corales a *cappella* primero, piano solista después, canción de cámara en tercer término y, para finalizar, guitarra solista y canto y guitarra. (Figura 5). El coro de cámara *The Washington Singers*, dirigido por Paul Hill, interpretó —en un español bastante comprensible a pesar de la pronunciación inglesa de algunas consonantes— siete canciones a *cappella*.²⁸ Luego, el pianista argentino Horacio Kufert, a quien posteriormente Guastavino dedicó una versión para piano solo de la milonga *El sampedrino*,²⁹ realizó cuatro obras, una de ellas la *Sonatina en Sol menor*, que en algún punto se aleja del canon nacionalista colocándolo cerca del

²⁵ Ídem.

²⁶ Para Santa Fe, Supisiche es a las artes visuales lo que Guastavino a la música. Principalmente participó en lo que fue en los años 60 la colección Canción Estampa de la Editorial Lagos, una serie de partituras en las que se entrelazaba poesía, música y artes plásticas. (Mansilla, 2011: 200-201).

²⁷ Sobre la foto incluida en el interior (un perfil derecho en primer plano), el compositor comentó en su momento: “esta foto que va a ver usted me la sacó [...] yendo a Río Gallegos [...] Falú. Fue un viaje aéreo que hicimos juntos [...] es una foto chiquita así; [...] la mandé a la OEA y ya la perdí”. (Mansilla, 1992).

²⁸ Se trató en realidad de un grupo selecto del enorme Paul Hill Choral.

²⁹ Esta obra quedó inédita a la muerte del compositor y está contenida en Mansilla / Wolkowicz (2012).

modernismo de Manuel de Falla. A continuación, la soprano Mónica Philibert acompañada al piano por Michael Cordovana ofrecieron ocho canciones, entre las que no faltaron algunas sobre poemas de Rafael Alberti y Jorge Luis Borges. Finalmente, se dio lugar a las versiones populares de Eduardo Falú, quien realizó algunas canciones y también dos solos, con obras originales para piano llevadas a la guitarra.³⁰

68



Figura 4a y 4b. Tapas de las grabaciones (vinilo y disco compacto) producidas por el ente *Inter-American Musical Editions*, de la OEA, a cargo de Efraín Paesky. Archivo SLM

En el disco se reproduce una nota publicada en el diario argentino *La Nación*, firmada por un crítico musical que fue enviado como corresponsal: Héctor Coda. Hasta donde se sabe, fue la única repercusión en la prensa periódica argentina que tuvo el homenaje. Más allá de la visión panegírica, ligada casi a un discurso publicitario, la nota nos informa algunos detalles que no podrían conocerse de otro modo, como la existencia de una reunión social ofrecida a continuación del concierto por el Embajador Argentino, Enrique Candiotti. Dicha reunión contó con la presencia, entre otros, de Emma Garmendia, pedagoga argentina e investigadora que entonces estaba a cargo de un centro de estudios musicales sobre Latinoamérica en la Universidad Católica de Washington.³¹ Esposa de Efraín Paesky, conformó con él y la cantante

³⁰ Es importante recordar que Eduardo Falú había grabado un disco titulado *Homenaje a Carlos Guastavino* en 1974.

³¹ Aunque Coda la menciona como la "Universidad de América". (Coda, 1987).

Mónica Philibert, la delegación que personalmente entregó la distinción a Guastavino en Buenos Aires.³²

The Washington Singers (coro a cappella) Director: Paul Hill	Desde que te conocí... (Anónimo) Severa Villafañe (Benarós) Se equivocó la paloma... (Alberti) Romance de José Cubas (Benarós) Mirala cómo se va... (Anónima) La torre en guardia (Anónima) ¡Ay, que el alma! (Benarós)
Horacio Kufert (piano)	Tierra linda Cantilena N° 8 "Santa Fe antiguo" Cantilena N° 10 "La casa" Sonatina en Sol menor - Allegretto - Lento muy expresivo - Presto
Mónica Phillibert (canto) y Michael Cordovana (piano)	Soneto IV (Francisco Quevedo y Villegas) Bonita rama de sauce (Vázquez) Nana del niño malo (Alberti) El sampedrino (Benarós) Milonga de dos hermanos (Borges) La rosa y el sauce (Silva) Mi viña de Chapamay (Benarós)
Eduardo Falú (guitarra solista y canto y guitarra)	Chañarcito (Benarós) Canto popular N° 4 Romance de la Delfina (Alzenberg) Bailecito La tempranera (Benarós)

Figura 5. Obras de Guastavino e intérpretes que actuaron en Washington el 03 de mayo de 1987

³² Así recuerda ese momento la soprano argentina: "[...] Fuimos a visitar al Maestro Guastavino a su departamento en Belgrano. El Maestro no era muy afecto a las reuniones multitudinarias ni a los largos viajes, y por eso no había estado presente en su homenaje en Washington. Aunque estaba agradecido por el homenaje, y parecía estar muy contento con el resultado de la grabación del disco que estaba recibiendo en ese momento, no habría aceptado la presencia de un fotógrafo, así que las fotos se tomaron de manera informal con mi pequeña cámara pocket [...] después de que Emmita y Efraín hubieron desplegado su proverbial simpatía logrando convencerlo". (Philibert en Guzmán, 2013: 86).

Para concluir

70

En este trabajo se intentó esbozar cómo fueron dos intervenciones culturales de estamentos claves de la OEA, en torno a la divulgación de la obra musical de Carlos Guastavino. Si bien los dos hechos analizados en detalle no se instituyeron como los únicos que hayan resultado significativos para la internacionalización de su música, puede afirmarse que, con los más de treinta años que mediaron entre uno y otro, constituyen desde la perspectiva actual dos momentos culminantes de su legitimación artística. Con su sentido escueto y parquedad de datos, *Composers of the Americas* fue sin embargo la serie de catálogos en la cual muchos investigadores de América Latina durante las últimas décadas del siglo XX nos basamos, para abordar investigaciones más profundas y detalladas sobre algunos músicos. En su momento, a partir de una distribución en cada país por la vía de las cancillerías y embajadas, estas entregas bregaron por difundir la existencia y disponibilidad de ciertos repertorios. La instancia de canonización que significó para los compositores ser incluidos en ese compendio resulta evidente.

El homenaje del CIDEM, en cambio, llegaría para reconocer a Guastavino cuando su trayectoria internacional estaba consolidada. No obstante, existía todavía en el horizonte de expectativas local, la noción de que al compositor se lo reconocía fuera de su país y no dentro. En 1987 se acarrea aún en Argentina la condición incipiente del retorno al sistema democrático y pesaban los años de plomo, con persecuciones, censuras y autocensuras. Guastavino, calladamente, había transcurrido ese período oscuro, sin saber en concreto si estaba o no señalado en alguna de las llamadas 'listas negras'. Hoy sabemos que sí lo estaba, que sí fue por causa de las grandes restricciones a la música de raíz folclórica que la circulación de su obra, sobre todo la vocal, se redujo considerablemente en los medios y en las salas de conciertos (Mansilla, 2019). El homenaje de la OEA acaecería entonces en ese momento clave en que un sector de la comunidad artística visualizó que su silencio y escasas apariciones en público iban más allá de su conocida fobia social. Así, con la política del tributo ligada a una instancia de diplomacia cultural, se interpretó ese reconocimiento como un acto de justicia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAÑA, Martín. 2017. "El impacto de la Revolución rusa en la cultura argentina. El caso de la música de tradición escrita". En *Memorias del Tercer Foro Internacional Rusia-América Latina*. San Petesburgo, San Petesburg University, pp. 1970-1975.

BOURDIEU, Pierre. 1967. "Campo intelectual y proyecto creador". En *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.

———. 2002. *Campo intelectual, campo de poder. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.

"Catálogo cronológico clasificado de las obras del compositor argentino Carlos Guastavino". 1962 [1955]. En *Compositores de América*, Año 1, N° 1: 43-50. Washington: Unión Panamericana, OEA.

CODA, Héctor. 1987. "Arte y presencia de Guastavino en Washington", *La Nación*, 21 de mayo.

DE LIMA, Cléber Maurício. 2017. "Canciones de Carlos Guastavino. Algunos avances para una historia de su interpretación musical". En *Actas de las I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Versión electrónica disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2017/paper/viewFile/2366/2300> [Fecha de último acceso: 2-10-20]

———. 2019. "Pampamapa museificada. Elementos interpretativos en la grabación de la obra por su compositor, Carlos Guastavino". En *Actas de las III Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Versión electrónica disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/JIAEIII/paper/viewFile/4750/2814> [Fecha de último acceso: 3-10-20]

———. 2020. "La rosa y el sauce. Aportes para el estudio de la canción guastaviniana a partir de grabaciones de archivo". En *Actas de las IV Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Versión electrónica disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2020/paper/viewFile/5291/3147> [Fecha de último acceso: 1-10-20]

FERN, Leila. 1943. "Origins and Functions of the Inter-American Music Center", *Notes*, Vol. 1, N° 1: 14-22.

GIMENEZ, Hector. 2018. "Chamamés disfrazados en la obra musical de Carlos Guastavino". En *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, pp. 159-171. Versión electrónica disponible en: <https://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2019/03/ACTAS-XXIII-Conferencia-XIX-Jornadas-2018.pdf> [Fecha de último acceso: 1-10-20]

_____. 2019. "La canción del Litoral en la obra de Carlos Guastavino. Un intento de actualización del cancionero del Nuevo Litoral". En *Actas de Músicos en Congreso. Séptima Edición*. Santa Fe: Ediciones UNL, en prensa.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

GUZMÁN, Claudia. 2013. *Emma Garmendia. Vida, amor y música*. Buenos Aires: Prosa Amerian Editores.

GUZMÁN, Mariano. 2018. *La pronunciación como variable expresiva en el canto en español: Un estudio comparativo de la articulación consonántica en cinco versiones musicales de La Tempranera de Carlos Guastavino*. La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Versión electrónica disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/72811> [Fecha de último acceso: 1-10-20]

HASKINS, John. 1957. "Panamericanism in Music". *Notes*, Vol. 15, Nº 1: 43-49.

HESS, Carol. 2013. *Representing the Good Neighbor. Music, Difference, and the Pan American Dream*. Oxford: Oxford University Press.

MANSILLA, Silvina Luz. 1992. Entrevista a Carlos Guastavino. Realizada el 12 de marzo en su domicilio, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

_____. 2011. *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

_____. 2016. "Esperanza Lothringer y Carlos Guastavino. Pedagogía del piano, repertorio, dedicatorias". En *Actas de la XIII Semana de la Música y la Musicología. El piano. Historia, didáctica e interpretación*. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Universidad Católica Argentina, pp. 66-73. Versión electrónica disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1273> [Fecha de último acceso: 1-10-20]

_____. 2019a. "Concurrencias documentales en torno a Carlos Guastavino y Gabriela Mistral", *Resonancias. Revista de Investigación Musical*, Vol. 23, Nº 44: 151-159. Versión electrónica disponible en: http://resonancias.uc.cl/images/N43/Separatas/Separatas_44/Separata_9_Mansilla.pdf [Fecha de último acceso: 1-10-20]

_____. 2019b. "Músicos y poetas 'peligrosos'. La canción *El forastero*, de Guastavino y Yupanqui". En *Actas de Músicos en Congreso. Séptima edición*. Santa Fe: Ediciones UNL, en prensa.

MANSILLA, Silvina Luz / WOLKOWICZ, Vera. 2012. *Carlos Guastavino. Música inédita*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

- MANSILLA PONS, Ramiro / CANNOVA, María Paula / CHAMBÓ, Julián / ZAGRAKALIS, Alejandro. 2016. “Las revoluciones y los surcos. Política cultural hemisférica y edición fonográfica”. En *Octavas Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Versión electrónica disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56018> [Fecha de último acceso: 1-10-20]
- MONDOLO, Ana María. 2001. “Paesky, Efraín”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 8. Madrid: SGAE, p. 345.
- MURAD, Pablo / ESPERT, Patricia. 2017. “Relevamiento y difusión de obras de compositores argentinos. Carlos Guastavino: *Quince canciones escolares*. Primer registro audiovisual”. En *La experiencia musical: Abordajes desde la investigación, la interpretación y las prácticas educativas*. La Plata: SACCOM y Conservatorio “Gilaro Gilardi”. Versión electrónica disponible en: http://www.saccom.org.ar/ACTAS_CONGRESOS/13_ECCOM_libro_de_actas.pdf [Fecha de último acceso: 1-10-20]
- PÉREZ, María Fernanda / ESPERT, Patricia / MANSILLA, Silvina Luz. 2016. *Carlos Guastavino. Quince canciones escolares. Registro audiovisual (DVD)*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- PLESCH, Melanie. 2017. “The Learned Style un Argentine Music: Topic Simultaneity and Rhetoric of Identity in the Work of Carlos Guastavino”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, Vol. 4, N° 1: 121-140.
- . 2019. “De fugas, canciones infantiles y cuecas. Simultaneidad tópica y retóricas de identidad en la obra de Carlos Guastavino”. En CORRADO, Omar (comp). *Recorridos. Diez estudios sobre música argentina de los siglos XX y XXI*. Buenos Aires: Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp. 41-75. Versión electrónica disponible en: <http://publicaciones.filo.uba.ar/recorridos> [Fecha de último acceso: 1-10-20]
- STEVENSON, Robert. 1982. “Guillermo Espinosa”. *Inter-American Music Review*, Vol. IV, N° 2: 1-2.

Discografía

- Great Argentinian Composers and Musicians*. c. 1993. Washington, Inter-American Musical Editions. Organization of American States. Director: Efraín Paesky. Stereo OAS-001. Dos discos compactos.

Homage to the Argentine Composer Carlos Guastavino. 1987. Washington, Inter-American Musical Editions. Organization of American States. Director: Efraín Paesky. Stereo OAS-033. Dos discos de vinilo.



SILVINA LUZ MANSILLA

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Licenciada y Profesora en Musicología, por la Universidad Católica Argentina. Profesora de Piano egresada del Conservatorio Nacional. Profesora Adjunta en la Universidad de Buenos Aires y Titular en la Universidad Nacional de las Artes. Coordina el Área Música del Instituto de Artes del Espectáculo (UBA) y dirige el Área Musicología del Doctorado UCA. Desde 2007 conduce equipos, tesis y becarios. Autora de varios libros, treinta artículos y unas cincuenta colaboraciones entre capítulos, reseñas y entradas léxicas en diccionario. Docente-investigadora categorizada, trabaja en posgrado en UCA y UNCUIYO. Miembro de la Asociación Argentina de Musicología, se desempeñó como secretaria, fiscalizadora y presidente en distintos periodos.