

Mansilla, Silvina Luz

La cambiante biografía de una canónica canción argentina del siglo XX. El carretero de López Buchardo

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XXX, N° 30, 2016

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Mansilla, Silvina L. “La cambiante biografía de una canónica canción argentina del siglo XX : El carretero de López Buchardo” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 30,30 (2016). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/cambiante-biografia-canonica-cancion.pdf> [Fecha de consulta:.....]

LA CAMBIANTE BIOGRAFÍA DE UNA CANÓNICA CANCIÓN ARGENTINA DEL SIGLO XX. *EL CARRETERO* DE LÓPEZ BUCHARDO

SILVINA LUZ MANSILLA
(Universidad de Buenos Aires – Universidad Católica Argentina)

Resumen

Se examina *Canción del carretero*, de Carlos López Buchardo, obra que musicaliza un poema de Gustavo Caraballo. Escrita en 1924 a poco de la creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación –cuya iniciativa, proyecto y dirección tuvo como protagonista a nuestro compositor–, se postula que, junto con su condición inicial de canción de cámara, convivieron a lo largo del siglo XX al menos tres ámbitos más de circulación artística, lo que potenció su condición canónica. Esos ámbitos por los que transitó le dieron una 'biografía cambiante' –o quizá, varias biografías– y comprendieron el mundo del tango, la canción escolar y el repertorio de raíz folclórica. Se concluye que dicha multiplicidad imbricó procesos de ingeniería social, políticas culturales y educativas y mediaciones de distinto tipo entre las que destacan el disco y la radiofonía.

Palabras clave: canción de cámara - Argentina - recepción - popularización - canon

THE CHANGING BIOGRAPHY OF AN ARGENTINIAN CANONICAL SONG OF THE TWENTIETH CENTURY. THE *CARRETERO* BY LOPEZ BUCHARDO

Abstract

We examine *Canción del carretero*, an art song by Carlos López Buchardo, based on a poem by Gustavo Caraballo. Written in 1924, close to the creation of the National Conservatory of Music and Declamation (a project which initiative and direction corresponded to our composer), we affirm that the initial art song lived, through the Twentieth Century, with other three artistic circulation areas, increasing in that way its canonic condition. That 'changing biography' –perhaps, 'several' biographies– included the tango world, the school songs and the popular folklore derived repertoire. We conclude that this multiplicity included processes of social engineering, cultural and educational policies and mediations of various kinds specially the record and the radio.

Keywords: art song - Argentina - reception - popularization - canon

Introducción¹

En la música argentina de tradición escrita, la época de los Centenarios patrios –la segunda década del siglo XX– impulsó un fervor y un sentido de pertenencia que perduraron y acompañaron la conformación de un canon de obras representativas. Creado con el objeto de resaltar los rasgos de una identidad cultural, el canon se constituyó como un grupo no muy numeroso de composiciones mayormente breves, que abarcan desde el piano solista y el género sinfónico hasta la canción de cámara.²

En este trabajo examino *Canción del carretero*, obra de Carlos López Buchardo (1881-1948) que musicaliza un poema del entrerriano Gustavo Caraballo (1885-1969).³ Escrita en 1924 a pocos meses de la creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación –cuya iniciativa, proyecto y dirección tuvo como protagonista a nuestro compositor–, postulo aquí que, junto con su condición inicial de canción de cámara, convivieron a lo largo del siglo XX al menos tres ámbitos más de circulación artística, lo que potenció su condición canónica. Esos ámbitos de circulación que le dieron una biografía cambiante –o quizá, varias biografías– abarcan el mundo del tango, la canción escolar y el repertorio de raíz folclórica.⁴

Para establecer las razones que motivaron esta multiplicidad, observaré procesos de ingeniería social, políticas culturales y educativas y mediaciones de distinto tipo, entre las que destacan el disco y la

¹ Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el *Segundo Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la International Musicological Society (ARLAC/IMS)* realizado en la Universidad "Alberto Hurtado" de Santiago de Chile entre el 12 y el 16 de enero de 2016, bajo el título "El *Carretero* de López Buchardo. Vidas paralelas de una canción canónica del nacionalismo musical argentino".

² Desde hace algún tiempo trabajo en la dilucidación de ese repertorio mediante una deconstrucción canónica que recurre a diversas perspectivas teóricas (MANSILLA, 2010a; 2010b; 2010-2011; 2013).

³ López Buchardo compuso también otras canciones con Caraballo, así como su obra no conocida *Santos Vega*, que tenían en preparación hacia 1937. Redactor en el diario *La Nación*, participó también en la revista *Nosotros* e integró el plantel de los primeros profesores del Conservatorio Nacional como profesor titular de una cátedra de Literatura. Véase "Conservatorio Nacional de Música. Nomenclatura de personal", *Tárrega*, N° 3, VIII-1924: 35.

⁴ El texto del *Carretero* parece haber sido representativo de la producción del abogado, periodista y escritor entrerriano, dada su inclusión en alguna antología. Por caso, en *Letras argentinas en la Antillas. Poetisas, poetas y prosistas argentinos*, Enrique Loudet (1957: 135-136) ofrece una breve noticia biográfica y el texto completo de la canción.

radiofonía.⁵ Sostengo que esas instancias –premiación, inclusión en ciertos repertorios, dedicatoria, ediciones, repercusión periodística– expandieron el consenso hacia la obra gracias a la intervención de instituciones enfocadas en el fomento y en la difusión del nacionalismo cultural. Mencionar además entre los intérpretes que la abordaron a cantantes líricos como Ninon Vallin, Hina Spani, Beniamino Gigli y principalmente, Brígida Frías, la esposa de López Buchardo, resulta tan importante como señalar las grabaciones de Ignacio Corsini, ligado al repertorio folclórico primero y al mundo del tango después; Atahualpa Yupanqui y Suma Paz, dos de las figuras más emblemáticas de la música de raíz folclórica argentina de la segunda mitad del siglo XX; y el conjunto vocal Los Fronterizos, de gran resonancia en los años 60.

Basta recordar el poema de *Canción del carretero*, para observar que adscribe claramente al atributo casi fundamental de la representación del gaucho como alguien solitario y melancólico que sufre 'mal de amores' [Figura 1].⁶ En una paráfrasis de la primera estrofa del *Martín Fierro* de José Hernández, esto fue definido por Melanie Plesch (2014: 226) al estudiar los tópicos disfóricos del llamado 'nacionalismo musical argentino', como el atributo de la "pena *estrordinaria*".⁷ Caraballo, descendiente de una familia patricia de Entre Ríos y emigrado a Buenos Aires en busca de reconocimiento como escritor (CHEIN, 2012: 214), adhiere en este poema a la línea literaria que aconsejara Martiniano

⁵ Andrea Matallana explica cómo a mediados de la década de 1930 la radio en Argentina claramente ya era "el nuevo medio de comunicación" polifuncional, "capaz de educar, cultivar y entretener", cuyo avance no solo implicó la extensión de las radioemisoras sino "el aumento de los oyentes, potenciales compradores de aparatos de recepción de frecuencias de radio". También menciona que el aumento de aparatos de radio entre los años 30 y 50 democratizó algunas expresiones artísticas (como la música grabada) al llevarlas a un sector mucho más amplio de la población (MATALLANA, 2006: 33).

⁶ No me detengo ahora en un análisis musical detallado, ya realizado por Deborah SCHWARTZ-KATES (1997) y Allison WEISS (2005) en sus disertaciones de doctorado y maestría, respectivamente. Para una noción acerca de la bibliografía actualizada sobre López Buchardo, puede verse MANSILLA, 2015.

⁷ En contraposición con los tópicos eufóricos (muy escasamente representados en la música del nacionalismo argentino, según estudia Plesch), los disfóricos integran una serie de alusiones a la melancolía, la tristeza, la lamentación por la pérdida del ser amado. Recuérdese la estrofa inicial del famoso poema: "Aquí me pongo a cantar /al compás de la vihuela / que el hombre que lo desvela / una pena *estrordinaria* / como la ave solitaria / con el cantar se consuela". (PLESCH, 2014: 217).

Leguizamón a la generación de escritores entonces jóvenes de su provincia:
la de un nativismo comprometido con su origen entrerriano (*Ibidem*: 215).⁸

En las cuchillas se pone el sol:
las golondrinas han vuelto ya.
Y por la senda del campo verde
un carretero cantando va.

Alma de mi alma, ¡Cómo lloré!
bajo este cielo lleno de sol
cuando agitaste en la tranquera
tu pañuelito diciendo...¡adiós!

¡Ay, paisanita! Vuelve a mi amor,
sin ti mi vida no puede estar.
Las madre selvas se han marchitado
y las calandrias no cantan ya.

¡ Ay, paisanita! Vuelve a mi amor
hecha tapera la casa está...
y entre los sauces llora el remanso
porque tus labios no cantan más.

En las cuchillas se ha puesto el sol:
mientras la tarde muriendo está.
Y así cantando va el carretero
las desventuras de su cantar.

Figura 1. Texto de Gustavo Caraballo, para *Canción del carretero*.

La canción está dedicada a la Sra. Sara Sagasta de Sagarna, esposa del entonces Ministro de Justicia e Instrucción Pública Antonio Sagarna, quien firmara junto con el Presidente Marcelo T. de Alvear, el decreto de creación del Conservatorio Nacional en ese mismo año 1924. Desconozco si la dedicatoria tuvo implicancias para la edición o para la obra,⁹ pero al menos podría inferirse una relación cordial entre compositor, co-autor y destinataria.¹⁰

⁸ Caraballo escribió también dos libros de poemas, *La senda del arquero* y *Las visiones del silencio*, caracterizados como poemas "pastoriles" (GALANTE, 1945: 85-86).

⁹ Cada una de las *Seis canciones al estilo popular* tienen dedicatoria: 1) a María Barrientos; 2) A Gastón Talamón; 3) a Luis Ochoa; 4) A Enrique Susini; 6) A la memoria de Julián Aguirre (quien había fallecido hacia mediados de 1924).

¹⁰ El origen entrerriano del Ministro Sagarna (1874-1949) y del poeta Caraballo podría ser también un punto en común, además de la colaboración de ambos en la

Marco de referencia

Delineo apenas, a manera casi de apostilla, dos apuntes teóricos que coadyuvan a mi análisis.

Entiendo la construcción canónica como un proceso, que ocurre, a veces, casi oculto. Como sostiene William Weber (1999: 336), el canon se origina a veces, a partir de una variedad de fuerzas, ideas y rituales sociales que crecen por fuera de la cultura musical. Así, las obras canónicas podrían constituirse como el resultado de la conformación de una 'mentalidad', con poca visibilidad, surgiendo como una extensión de arraigadas convenciones sin haber estado necesariamente ligadas a un movimiento literario o filosófico (WEBER, 1989: 6).

Para analizar el horizonte de expectativas de la obra, me resultan productivas algunas ideas del historiador Ezequiel Adamovsky, estudioso del desarrollo de la clase media argentina.¹¹ Este autor, que prefiere hablar de una identidad de los sectores medios más que de una 'clase media', dice que hay una marca regional en esa identidad: que cuando se habla de 'clase media' se presupone también a alguien procedente de la región pampeana, en especial de Buenos Aires o el Litoral (2015: 479). Postula que, hacia mediados de la década de 1930, los intelectuales y políticos de derecha incentivaron una suerte de 'orgullo' de clase media para contrarrestar lazos de solidaridad entre los sectores más bajos y el escalón superior. Este orgullo se haría carne como una identidad, hacia 1946, con el inicio del peronismo, como forma de diferenciarse de las identidades que éste proponía, centradas en el 'trabajador' (Ibidem). A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, la llamada 'clase media' argentina, dice el autor, se acusaría con frecuencia a sí misma, de racismo y de alianzas con la élite.

El estreno

Organizado por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires que López Buchardo presidía,¹² el estreno de la canción tuvo lugar el 15 de diciembre

revista *Nosotros*. Después de ese cargo, Antonio Sagarna fue Ministro de la Suprema Corte de Justicia.

¹¹ Historiador de la UBA e investigador del CONICET, Adamovsky sostiene (2015) que la llamada clase media –quizá simplifico en demasía– nació con una marca política muy fuerte, como reacción al peronismo. Desde mediados del siglo XX, se presupondría en Argentina que alguien 'de clase media' no adhiere al peronismo (ADAMOVSKY, 2015: 479).

¹² Fue presidente de esta institución desde 1916 hasta su fallecimiento (JURAFSKY, 1966: 18).

de 1924.¹³ La protagonista fue la cantante francesa radicada en esta ciudad Ninon Vallin, con el compositor al piano.¹⁴ La obra se repitió tres veces.¹⁵ La revista de la misma Wagneriana elogió su actuación y consideró el recital como un éxito. Dice:

"La Sra. Vallin dividió su programa en tres partes: la primera consagrada a Duparc; la segunda a Fauré [había fallecido recientemente] y la tercera a autores nacionales. Es innecesario decir cómo interpretó el programa la eximia cantante; si en la interpretación de los compositores franceses confirmó la gracia de su estilo y su serio sentido de identificación, en las obras de autores argentinos demostró una vez más su asimilación a un arte tan distinto de los que cultivara en otros tiempos, y por consiguiente, una musicalidad que toma, sin esfuerzo, y con el mejor resultado, los más variados aspectos./ La clausura del año artístico fue una verdadera nota de arte, como son todas las audiciones de la señora Vallin. Digno broche de la temporada, valió a la eminente artista grandes y prolongadas ovaciones y numerosos bis".¹⁶

Otra crítica, en la revista *El Hogar*, ponderó la intervención de Vallin por ser figura por entonces indiscutiblemente consagrada:

"Ninon Vallin cerró la temporada de esta importante asociación con un concierto dedicado a autores franceses y argentinos. Ningún elogio que no haya sido repetido cientos de veces podríamos hacer de tan incomparable artista, cuyo talento está por encima de toda crítica, ya que sus interpretaciones llevan al convencimiento de que es imposible hacer vivir más intensamente el espíritu que informó las composiciones de toda época y de cualquier escuela".¹⁷

¹³ Concierto de cierre de esa temporada, fue realizado en el Salón La Argentina. Ni en el programa de mano ni en las críticas posteriores se especifica que se trató de una primera audición. Sin embargo, es la primera mención de la canción que se ha podido rastrear.

¹⁴ Por la manera en que Dillon ofrece los datos, se entiende que hubo dos pianistas acompañantes, Aldo Romaniello y Carlos López Buchardo. Infiero que en el *Carretero* fue el autor mismo quien interpretó la parte pianística (DILLON, 2007: 103).

¹⁵ César Dillon, historiador de esa institución (2007: 103), ofrece el detalle de los bises que incluyeron "*Après un reve*", *El indiecito*, y tres veces *Canción del carretero*, según el diario *La Acción* del día siguiente al concierto (16-XII-1924).

¹⁶ "La clausura del año artístico", *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, Año VII, N° 68, XII-1924: 3.

¹⁷ IRIBERRI, Bernardo. "La semana musical", *El Hogar*, Año 20, N° 793, 26-XII-1924:10.

El Premio Municipal

Ni bien escrita, la partitura fue presentada junto a otras tres canciones, al Premio Municipal, la instancia de legitimación más importante que existía en Buenos Aires desde 1920.¹⁸ Obtuvo esa distinción, lo cual catapultó a López Buchardo en el consenso general como el hábil compositor de canciones en español.¹⁹ La Wagneriana, desde su revista, saludó a su presidente en forma discreta pero a la vez, enfática:

"Para la Asociación Wagneriana constituye una innegable satisfacción el discernimiento del aludido premio, acto de justicia que nos place celebrar, pero sobre el cual no nos es dado insistir a causa de los estrechos vínculos de amistad y compañerismo que nos unen al Sr. López Buchardo y también por conocer las características de nuestro presidente, refractarias a todo lo que puede representar un elogio, por merecido que sea, como lo es absolutamente, en esta oportunidad. / De todos modos –aun cuando ello signifique contrariar los deseos del Sr. Carlos López Buchardo–, al congratularnos con la merecida distinción de que ha sido objeto, le expresamos nuestra felicitación más sincera, en la seguridad de interpretar asimismo los sentimientos de nuestros consocios".²⁰

Ediciones, transcripciones, adaptaciones y recepción

La edición de la partitura que alcanzó mayor difusión es la de Ricordi Americana para canto y piano, que ubica al *Carretero* como la quinta de *Seis canciones al estilo popular*.²¹ Se encontraron asimismo, varias otras versiones (coro con piano, guitarra sola, piano solo, viola y piano)

¹⁸ Importancia dada no solo por el prestigio con que contaba, sino porque otorgaba una pensión vitalicia para el favorecido. Se trataba de premios estímulo, por lo que no podían ser declarados desiertos.

¹⁹ Téngase en cuenta que abundaba por entonces en la canción de cámara argentina el repertorio en francés e italiano y que era una discusión del momento, el uso del idioma español como marca local. Sobre éste y otros premios municipales, véase MONDOLO, 1989.

²⁰ "Un Premio Municipal a la música, otorgado al señor Carlos López Buchardo", *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, Año VII, N° 77. XII-1925: 2 y 7.

²¹ Las otras son: 1) *Vidalita*; 2) *Los puñalitos*; 3) *Desdichas de mi pasión*; 4) *Vidala* y 6) *Jujeña*. Las tres primeras musicalizan textos de Leopoldo Lugones; la cuarta y la quinta, de Gustavo Caraballo y la última de González López. Jurafsky señala que son *Vidala* y *Canción del carretero* las que comienzan a figurar de inmediato "en el repertorio de todos los cantantes" y posteriormente, en versión "para dos voces realizada por el mismo autor", pasan al repertorio coral "destinado a los alumnos de los colegios secundarios" (JURAFSKY, 1966: 35).

publicadas tanto en vida del compositor como en forma póstuma.²² La primera edición, de 1927, se imprimió en Milán en el álbum *Tre canzoni argentine*.²³ En formato individual, el *Carretero* tuvo su primera edición en 1927 en Buenos Aires. Se pudo contar con un ejemplar de esa primera edición [Figura 2]. El diseño de tapa es de Guido Didone y la tonalidad de la obra es La menor.



Figura 2. Portada de la partitura, en la primera edición argentina (1927).

²² Consultamos distintos ejemplares. En formato individual contamos con dos ejemplares: uno antiguo, personal, y otro perteneciente al Archivo del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (en adelante, INMCV). El personal es de 1927, producida en Buenos Aires, pero que indica G. Ricordi E. C. El del INMCV corresponde a Ricordi Americana BA 6117, impreso sin número de edición en agosto de 1948 (corresponde a FONDOMA PI-914). De las *Seis canciones al estilo popular*, contamos también con dos ejemplares: uno del INMCV y otro propio, más bien reciente. El ejemplar del Archivo del INM (FONDOMA PI-883) editado por Ricordi Americana –BA 6020–, tiene indicado "7ª edición", con fecha julio de 1968. Nuestro ejemplar personal tiene el diseño estandarizado de Ricordi para las obras argentinas, con el típico marco celeste, y es de julio de 2003. No indica número de edición.

²³ *Tre canzoni argentine nello stile popolare per canto e pianoforte*: Así figura la partitura en el catálogo del Servizio Bibliotecario Nazionale, de Italia, con su base de datos online.

Respecto de la tonalidad, tuvo dos variantes: La menor, para la original de canto y piano y las versiones como canción escolar,²⁴ para guitarra sola y para coro con piano; Do menor, al integrarse a las *Seis canciones*.²⁵

Otros músicos intervinieron en las distintas ediciones, algunas póstumas: en la de coro con piano, Juan Emilio Martini;²⁶ en la de guitarra sola, León Vicente Gascón;²⁷ en la de piano solo, dedicada a Brígida Frías de López Buchardo, Leonardo Brunelli;²⁸ en una de viola y piano, Bruno Bandini.²⁹ Existen también tres transcripciones inéditas: una para voz, arpa y orquesta de arcos, de Bruno Bandini,³⁰ otra para canto y guitarra, de 1960, de María Luisa Anido,³¹ y la tercera para canto, violín, viola y cello, de Guillermo Graetzer.³²

Hubo algunas adaptaciones realizadas, podría decirse, en el ámbito 'doméstico'. De ellas, resulta de interés mencionar un cambio de texto detectado en un ejemplar escolar, que trueca el amor humano por el de unas avechillas que han abandonado su nido, seguramente como adecuación para los niños [Figura 3].³³

²⁴ La edición como canción escolar (Ricordi BA 6271) está hecha para una voz y piano; la coral con piano es para tres voces (BA 8393 y 8394).

²⁵ Edición Ricordi BA 6020.

²⁶ Esta versión corresponde a la Serie que Ricordi denominó "Versiones corales de obras famosas". Corresponde a BA 8393 (la partitura) y BA 8394 (las partes vocales en formato pequeño). El ejemplar del Archivo del INMCV fue impreso en agosto de 1970, sin indicación de N° de edición (FONDOMA PI-913).

²⁷ Corresponde a BA11428, de Ricordi Americana. El copyright indicado en el ejemplar del Archivo del INMCV dice 1956 (FONDOMA PI-910). Está en La menor.

²⁸ Corresponde a Ricordi BA 11125. El ejemplar del INMCV fue impreso en marzo de 1955. (FONDOMA PI-564).

²⁹ Esta versión no la hemos visto, pero está indicada en el reverso de otra partitura como Ricordi BA 6216, agrupada con una versión de *Campera*, para la misma formación. Véase FONDOMA PI-564.

³⁰ Este arreglo está en el Archivo de Melos Ediciones Musicales /Ex Ricordi Americana. Una copia está en el IIET.

³¹ Este manuscrito, dedicado a "Blanquita" y fechado el 9 de julio de 1960, se encuentra en posesión de Cristina Cid. Gracias a una copia cedida gentilmente por ella, Ricardo Jeckel y Laura Otero realizaron una edición crítica por parte del proyecto DAMUS-UNA "Maestros y discípulas. Maestras y discípulos. La creación musical en torno al Conservatorio Nacional (1924-19955)" de la programación 2015-2016, bajo mi dirección.

³² Copia del manuscrito, en posesión del cantante Roberto Britos, me fue cedida gentilmente.

³³ Este ejemplar lo consulté en la Biblioteca del Docente Municipal, de la Ciudad de Buenos Aires.

Ya la jornada cumplida está
bajo este cielo lleno de sol
vuelan las aves hacia sus nidos
los tardos bueyes mugiendo van.

Los días pasan, todo se va,
y el carretero no vuelve más
las madresevas se han marchitado
y las calandrias no cantan ya.

Porque el paisano no volverá,
hecha tapera la casa está
y entre los sauces llora el remanso
y el carretero lejos se va.

**Figura 3. Adaptación para escolares, escrita a mano
en un ejemplar del *Carretero*.**

Desde la perspectiva que Martin Zenck (1989: 96-116) denomina "recepción compositiva implícita", puede ubicarse a una obra para guitarra sola de León Vicente Gascón, que se titula *Cantando va el carretero*.³⁴ Dedicada a "la culta y admirable guitarrista Prof. Inés Nenendorf", la breve página, publicada en 1961, está subtitulada "tonada". Efectivamente, el ritmo acompañante guarda parentesco con ese tipo de canción característica del folclore de la región de Cuyo. La introducción, que solo presenta las armonías, tiene en la organización rítmica un gesto que culmina en un valor más prolongado, recordando la introducción de la canción de López Buchardo. La melodía principal se inicia también ascendiendo por grados conjuntos desde la tónica, si bien resuelve de modo diferente. La pieza, en *Mi menor*, transcurre mayormente entre armonías de tónica y dominante, con una digitación y dinámicas indicadas de manera muy detallada y con uso de escala menor armónica en los descensos del séptimo al sexto grado. Sobre el final, utiliza armónicos guitarrísticos en el acorde de tónica arpegiado.

Intérpretes y grabaciones en los años 20 y 30

Luego del estreno a cargo de Ninon Vallin, la canción registró interpretaciones de la célebre Hina Spani quien la difundió en el exterior, para después destacarse y asociarse de manera *sin e qua non*, en su versión

³⁴ Corresponde a BA 11956. En Biblioteca Nacional se la puede consultar en la Audioteca, en ubicación P4APA023405421.

de cámara, con Brígida Frías, la esposa del compositor. La colaboración del matrimonio duró hasta aproximadamente 1943.³⁵

Hina Spani (1896-1969), la soprano argentina con carrera internacional, grabó el *Carretero* en abril de 1930 en La Scala de Milán, dirigida por Gino Nastrucci. Dicha grabación fue re-editada en Alemania en los 80.³⁶ Spani descolló como cantante lírica hasta su retiro en 1940. Se dedicó después a la pedagogía del canto, enseñando en el Conservatorio Nacional, la Universidad Nacional del Litoral y el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón (GARCÍA MUÑOZ, 2002: 55).

Brígida Frías de López Buchardo se perfeccionó en canto con Ninon Vallin y Jane Bathori, lo que hizo que una de sus especialidades fuera el repertorio francés. En piano, violín y canto se formó también con otros músicos argentinos. Sin duda fue el repertorio de canción de cámara argentina el que la llevó con su esposo a recorrer los principales escenarios del país, imponiendo un estilo de 'decir' la canción argentina, según García Muñoz, difícilmente repetible (1999: 267).³⁷ Procedente de una familia patricia de Tucumán,³⁸ Brígida y su esposo fueron considerados 'embajadores' del arte vocal argentino, proyectándose no solo en numerosos teatros y salas del país sino también a través de la creciente radiofonía (GARCÍA MUÑOZ, 1999: 267). Por entonces, la introducción creciente de receptores de radio en la vida cotidiana, lejos de 'silenciar' al oyente, creó un espacio para comentar los temas que la programación proponía. Karush (2013: 130) señala que la radio tuvo una función educativa, cultural y política de gran magnitud y la compara con la función de la escuela obligatoria en las décadas anteriores, en cuanto a la formación y recreación de las culturas populares.

³⁵ Hasta ese año aparece en las programaciones en general acompañada por su esposo. Luego de 1945, actuó con Roberto Locatelli, Mafalda Napolitano de Quaratino y Arturo Luzzatti, entre otros pianistas.

³⁶ Higinia Tuñón de Serrantes, tal su nombre verdadero, había estudiado con Amanda Campodónico en Buenos Aires y con Vittorio Mortatti en Milán. Debutó en La Scala en 1915 y cantó en ambas ciudades cerca de setenta roles diferentes. La grabación histórica para cuerdas y voz corresponde al disco HMV AV32, M BM 1585-2 (17-04-1930). La re-edición se titula *Lebendige Vergangenheit. Hina Spani*, del sello Preiser Records (89037/1987).

³⁷ Jurafsky señala que el matrimonio en 1920 marca un acontecimiento en la vida de López Buchardo, porque "halló en su compañera a la intérprete ideal de sus canciones", representando ellos "la más perfecta imagen de compenetración" que irradiaba "un poder de seducción raramente alcanzando por artista alguno". (1966: 21).

³⁸ Su abuelo, Uladislao Frías (1821-1899), de Tucumán, había sido Ministro del Interior durante la presidencia de Domingo F. Sarmiento.

Hacia 1932 LS 8 Radio Stentor contó con la pareja en una serie de recitales: la voz de Brígida "se adapta admirablemente al micrófono".³⁹ Por la revista *El Hogar* se sabe que en 1936, actuaron en LR 1 Radio El Mundo, con frecuencia semanal.⁴⁰ En *Sintonía*, 'la' revista dedicada a la radiofonía, se señala que ella, pudiendo incursionar en todos los idiomas, ha preferido sin embargo el español. El tono es de un nacionalismo encendido:

"[...] Cantante de temperamento exquisito, cultivado, dúctil; plena de matices en la sutileza de sus interpretaciones, ella fue la primera en buscar sobre los campos argentinos el rastro de las armonías que acunaron a sus hombres. Después les restó asperezas y las llevó bruñidas a lucir en los salones. [...] Era más distinguido entonces el recurso de la música francesa o italiana. Fue la señora de López Buchardo quien arrastró consigo la emoción del nativo que gime, llora, ríe y canta sobre el bordoneo de la guitarra, se adueñó de su secreto y lo impuso en el repertorio de cámara salvando todas las audacias./ Fue un anhelo legítimo de patriota, porque su vasta cultura musical le permitía incursiones en todos los idiomas".⁴¹

³⁹ Encontramos una nota estimada en 1932/33 titulada "Recitales de música argentina a cargo del maestro Carlos López Buchardo y Brígida Frías", que dice: "El compositor [...] y su esposa [...], excelente cantante esta última, han iniciado su actuación en L.S. 8 Radio Stentor, con una serie de recitales de autores argentinos. Es una verdadera adquisición que merece destacarse por la calidad artística, suficiente para enriquecer cualquier programa. Son dos elementos que gozan de reconocidos prestigios en los círculos musicales y los mejores exponentes de la difusión de las músicas argentinas./ El maestro Carlos López Buchardo, con ser uno de los cultores más entusiastas de nuestra música, es a la vez el mejor propagandista de la obra de los compositores locales, labor que ha venido realizando paciente y tenazmente desde hace largos años. / Para ello ha contado con el concurso de su esposa, cantante especializada en la música de cámara, y poseedora de una voz de gran calidad, cuya naturaleza se adapta admirablemente al micrófono./ Audiciones son éstas de estimable valor y de gran interés por su importancia artística".

⁴⁰ En esa nota se habla de la incorporación de Brígida a los programas de Radio el Mundo, junto a su esposo. Explica que la ha incorporado con frecuencia semanal y "ha sido difícil la conquista, ya que jamás fue la ambición de la señora de López Buchardo cantar en público". Sigue: "En su primera audición ha seleccionado música de su esposo, y así nos ha sido dado escuchar a este doble número artístico en la realización de vidalas, vidalitas, tonadas de gran profundidad y novedosas en el tema. Por el programa de la señora de López Buchardo desfilaron otros músicos argentinos, y obras del repertorio extranjero, selectas y fáciles a la comprensión del público". RÍOS, Concepción. "La radiotelefonía asimila a sus programas elementos de prestigio", *El Hogar*, 13-III-1936.

⁴¹ Véase MARVAL, María Elena. "Una voz de vidalas y nostalgias: Brígida Frías de López Buchardo", *Sintonía*, II-1937.

Un par de audiciones más se escucharon a través de LR4, Radio Splendid en 1938 y en LS1 Radio Municipal, en 1939. La primera, auspiciada por Atkinsons, se transmitió desde el Salón del Consejo de Mujeres. La marca cosmética y de perfumes gestionaba el programa "La Hora Atkinsons", dedicado como es obvio al público femenino. Brígida es presentada [Figura 4] como una 'folklorista'. La segunda audición, realizada en el Teatro Politeama, es curiosa porque incluyó al *Carretero* junto a piezas criollas,⁴² valeses, rancheras, tangos y algunas 'estilizaciones' arregladas para la flamante Orquesta Folklórica Municipal que dirigía el compositor de tango Juan de Dios Filiberto.⁴³

STONIA

POR PRIMERA VEZ

La Fiesta Exclusiva

DEL FOLKLORE ARGENTINO E INTERNACIONAL

Escritor y poeta
PEDRO M. OBLIGADO
Comentarista y narrador

Folklorista
BRIGIDA F. DE LOPEZ BUCARADO que será acompañada por su esposo Carlos López Bucharado músico y compositor.

Maestro J. ANDREANI
Director de la Orquesta Folklórica Europea.

EL JUEVES 29 DE ABRIL de las 20 a las 21 hs.
ATKINSONS transmitirá por
L. R. 4
RADIO SPLENDID
Desde el Salón del Consejo de Mujeres

INTEGRAN ESTE PROGRAMA EXTRAORDINARIO: Gran orquesta de 20 profesores, a cargo de los maestros Gutiérrez del Barrio y J. Andreani. Folklorista, Brígida F. de López Bucharado, acompañada por su esposo, Carlos López Bucharado, músico y compositor. Ejecutores Pedro Miguel Obligado, Soprano, Elías Rossi, Tenor, Enzo Spósito, Tenor, Otto von Berg, Dico folklórico Ocampo-Flores.

Un conjunto magulico que reúne las más destacadas figuras del arte musical nativo y europeo amenizarán esta primera Fiesta del Folklore, y los jueves a las 20 hrs. por L. R. 4 Splendid, programa excepcional que constituye una primicia y todo un acontecimiento radiotelefónico.

Audiciones Especiales **ATKINSONS**

Brinda todos los Jueves una hora de folklore, a las 20 hs.

Figura 4. "La fiesta exclusiva del folklore argentino e internacional", Sintonía, IV-1938.

⁴² Las referencias mencionan que los arreglos fueron de Gómez Carrillo, Chazarreta y Podestá. Véase *La Mujer*, Año IV, N° 39. (IX-1939), p. 58.

⁴³ En la columna de Elsa Calcagno en la revista *La Mujer*, estudiada por Silvia Lobato, se denomina con el término 'estilización' a las obras de cuño académico imbuidas de la estética del 'nacionalismo musical argentino' (LOBATO, 2012: 219-220).

En paralelo a esta difusión que le otorgaba la radio, el *Carretero* corría también por el éter, desde 1931, en la voz de un cantor entonces consagrado al repertorio popular de temas criollos, que después ampliaría su espectro hacia el tango.⁴⁴ Ignacio Corsini (1891-1967) grabó la obra a mediados de ese año y su registro aparece publicitado por el sello Odeón,⁴⁵ en los anuncios de la popular revista *Caras y Caretas*.⁴⁶ Con un característico timbre propio de tenor y una impostación algo nasal,⁴⁷ el *Carretero* devino así en una suerte de vals criollo.⁴⁸ Corsini, dicen los especialistas, alternó la interpretación de tangos con milongas, cifras, valeses criollos y estilos (FERRER, 1977: 352).

Es notable cómo la canción de este estudio favoreció en los años 30 un amplio conocimiento de la figura de López Buchardo y su condición de músico 'argentino'. En una nota de 1934 se habla de la "raigambre inconfundiblemente criolla" de sus canciones y se destaca la popularización del *Carretero*, "a pesar de su exquisitez".⁴⁹ En otra nota, de 1937, se lee: "¿Quién no se ha deleitado oyendo la ya popular *Canción del carretero* [...]"

⁴⁴ Como Agustín Magaldi y el mismo Carlos Gardel, Corsini comenzó su carrera como cantante de canciones de 'folclore rural'. Karush afirma que hubo una suerte de moda de la cultura popular y rural en Buenos Aires y que por eso estas músicas que abrevaron en la rica tradición de los payadores, alcanzaron gran popularidad. (KARUSH, 2013: 80).

⁴⁵ Con guitarras del Maciel, Pagés y Pesoa. Sello Odeón. Enrique Maciel fue el autor de la música de uno de los valeses criollos quizá más famosos: *La pulpera de Santa Lucía* (1928). (PORTORRICO, 2004: 115). También grabó el estilo *La piedra del escándalo*, de Pablo Podestá y Martín Coronado.

⁴⁶ El anuncio de la casa de Max Glücksmann dice: "Discos Nacional Odeón. La fiel expresión del arte criollo. Algunas novedades de septiembre". *Caras y Caretas*, N° 1718, 05-IX-1931: 15. Glücksmann, el más importante mediador local, llegó a Argentina en 1890. Tempranamente vio el potencial comercial de las nuevas tecnologías y supo hacer de eso su empresa. Creó un extenso catálogo, grabando a los cantantes más importantes de tango y alcanzando a tener en los años 30, setenta cines que daban trabajo a unas mil quinientas personas. (KARUSH, 2013: 71-72).

⁴⁷ Corsini perteneció a la misma generación que Carlos Gardel (SALTON: 1999: 95).

⁴⁸ Esta grabación, remasterizada, figura en una antología de Corsini, de 2005, en la colección *Grandes del tango*. Corresponde al N° 31. Aunque sin datación, contamos también con un disco de la Fonoteca del INMCV denominado *El romántico cantor. Ignacio Corsini con acompañamiento de guitarras*. Dice ser un LP de 33 rpm, irrompible. Sello Odeón LDS 155 B (SADAIC 35171). Probablemente se trata de la misma grabación en sucesivas re-ediciones: 1931 la primera, LP sin fecha la segunda, y la tercera, en disco compacto de 2005.

⁴⁹ "Sus obras, desde su ópera [...], la serie de canciones popularizadas a pesar de su exquisitez –recordemos, no más, "El Carretero"–, hasta sus recientes partituras [...] todas trasuntan una raigambre inconfundiblemente criolla". Véase *Noticias Gráficas*, 25-IV-1934.

de una tan hermosa y atrayente melancolía criolla y de una escritura tan sobria y hondamente expresiva?".⁵⁰ En 1938, el mismo compositor revela en la revista *Leoplán*, que sus obras están "basadas casi todas en temas de nuestro folklore". Y remata: "entre ellas recuerdo *La canción del carretero* en colaboración con Gustavo Caraballo, poeta de quien Leopoldo Lugones afirmara que era un verdadero payador".⁵¹

Brígida Frías tuvo su esplendor como cantante en los años 30.⁵² En la revista *Ars*, hacia fines de esa década, se comenta: "Puede decirse [...] que es nuestra Ninon Vallin. No tiene puesto su anhelo en hacer brillar su voz; sus aspiraciones son más elevadas; se preocupa en articular con claridad, en declamar, en 'vivir' una obra".⁵³

Intérpretes y grabaciones en los años 40 y 50

La década del 40 arranca con la inclusión del *Carretero* en la lista de cantos escolares aprobados por el Consejo Nacional de Educación. Estos listados se distribuían entre los profesores de música y tenían piezas obligatorias y piezas recomendadas.⁵⁴ Para 1946, ya con una mayor adecuación pedagógica, el *Carretero* vuelve a aparecer en esos folletos, pero aconsejada ahora para niños de 5º y 6º grado.⁵⁵ De 1956 data también

⁵⁰ FERRARIA, Mayorino. "Músicos argentinos. Carlos López Buchardo", *El Momento Musical. Revista Mensual Ilustrada*, Año II, Nº 6, V-1937: 3.

⁵¹ MERICO, Luis. "López Buchardo", *Leoplán*, 09-XI-1938. No llama la atención que el compositor haga hincapié en el aspecto literario dado que *Leoplán* era una publicación destinada a la educación literaria de la población, de muy amplia tirada –su título mismo revela la propuesta de un plan de lectura–, cuyos ejemplares podían aparecer tanto en una peluquería o en la sala de espera de un médico como en una biblioteca.

⁵² Entre varios otros, contamos con los siguientes programas obrantes en el IIMCV de la Universidad Católica Argentina: 1) 21-III-1935. Ambos esposos en Bahía Blanca, en la Biblioteca Rivadavia. El *Carretero* cerró el recital. 2) 12-X-1936. Día de la Raza. Acto cultural de homenaje. Escuela "Justo José de Urquiza" de Capital Federal Distrito XII, Nº 1. Hicieron el *Carretero* ambos esposos. 3) 09-XII-1936. Distribución de premios y diplomas en el Teatro Nacional de Comedia, Cervantes. Organiza la "Cruz Roja Argentina". Allí se estrenó el *Himno de la Cruz Roja Argentina* de Carlos López Buchardo y ambos esposos hicieron entre otras, *Canción del Carretero*, siempre al final. 4) 01-VI-1943, nota de *El Mundo*: se comenta que los esposos ofrecieron una audición organizada por SADAIC en la que interpretaron partituras argentinas finalizando con el *Carretero*.

⁵³ LARROQUE, Enrique. "La semana lírica", *Ars*, c.1939.

⁵⁴ (Cantos escolares, 1941: 10). Figuran también de López Buchardo *Hormiguita*, *Vidala*, *Este pajarito*, *La casita del hornero*, *Mi señorita*, *El jardín de mi escuela*, *El patio*, *El canario*, *El arco iris* y el *Himno de la Cruz Roja Argentina*.

⁵⁵ (Cantos escolares, 1946). Aparece junto con *Vidala*, a dos voces.

la primera edición del *Cancionero escolar argentino*, de Pedro Berruti, libro en el que se incluye el texto completo del *Carretero*. Alcanzó catorce ediciones, la última publicada en 1997.⁵⁶

Hasta donde se ha podido establecer, los últimos conciertos de los esposos López Buchardo datan de 1943. En 1942 actuaron en Montevideo.⁵⁷ En 1943, ofrecieron un concierto en SADAIC que se transmitió tanto por LRA Radio del Estado como por LS1 Radio Municipal.⁵⁸ Una presentación con la orquesta de cámara de la OCMA (Organización Cultural de Músicos Argentinos) nos trae el *Carretero* por Brígida Frías, dirigida por Roberto Locatelli en 1945.⁵⁹ En La Plata, en 1947, otra vez actúa acompañada por Locatelli al piano, patrocinada por la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional.⁶⁰ [Figura 5]



Figura 5. Brígida Frías de López Buchardo canta acompañada por Carlos López Buchardo. Concierto en Azul, provincia de Buenos Aires, el 12 de julio de 1939. Foto IIMCV.

⁵⁶ La portada del libro indica que está preparado "según los programas de música de las escuelas primarias". Más información disponible en: <http://www.editorialescolar.com/pedroberruti.html> Hemos consultado en la Biblioteca Nacional del Maestro la novena edición, de 1976, comprobando efectivamente la presencia del texto de nuestra canción. Esa novena edición, "primera tirada" dice, en página final, ser de dos mil ejemplares.

⁵⁷ Auspiciados por Patrocinio de Arte y Cultura Popular. Ver diario *El Nacional*, 26-IV-1942 y *La Prensa*, 1-V-1942.

⁵⁸ Realizado en la Biblioteca "Blas Parera" de SADAIC, el 2-VI-1943.

⁵⁹ El programa del 18-XI-1945 dice que fue la versión de Bruno Bandini. El concierto se realizó en el Teatro Presidente Alvear.

⁶⁰ Véase el diario *El Día*, de La Plata, del 06-IX-1947. El concierto estuvo presentado por Carlos Suffern quien disertó sobre la canción argentina de cámara.

Un asiduo visitante de los teatros porteños desde 1919 había sido Beniamino Gigli (1890-1957).⁶¹ En 1947 Gigli conoció algunas obras argentinas.⁶² De noviembre de ese año data su grabación del *Carretero* en Londres,⁶³ con una orquesta de cuerdas dirigida por Reinaldo Zamboni.⁶⁴ La grabación va a llegar a Argentina en el momento en que se ha consolidado ya una verdadera "radiomanía",⁶⁵ y va a circular en el contexto de disposiciones expresas del peronismo,⁶⁶ que priorizaron la propagación de repertorios locales.⁶⁷ Entre las muchas re-ediciones de los discos de este tenor, el *Carretero* fue incluido en su antología completa de 1990.⁶⁸

Ícono de la música de raíz folclórica argentina, Atahualpa Yupanqui (1908-1992) grabó una versión para guitarra sola en junio de 1956, en un

⁶¹ Comisionado para distintos roles operísticos, visitó Argentina durante el periodo de entreguerras. Su incursión de 1926 no parece haber sido del agrado del crítico Gastón Talamón quien escribió: "No sabe cantar; todo su arte se concreta a abrir la boca y a explayar su hermoso caudal de voz. [...] De estilo y de comprensión musical, no hay que hablar: son inaccesibles a su mentalidad primaria de ex peón de farmacia, que no había nacido para otra cosa... [...] ¿Qué beneficios 'culturales' proporcionó la actuación del tenor Gigli? Ninguno, absolutamente ninguno; a menos que hagamos un factor cultural del deleite sensualista y pasajero que no deja rastro, experimentado por los amantes del 'bel canto', ante los suaves gorjeos del celeberrimo tenor; pero en este caso deberíamos fomentar y subvencionar la cría de canarios, zorzales y demás aves canoras, que también deleitan a las niñas y por ello, vendría a ser un importante factor de cultura musical". Cfr. TALAMÓN, Gastón. "El fetiquismo musical. La lepra del teatro lírico", *La Quena*, Año VII, N° 28, III-1926: 5.

⁶² Hay referencias en *Buenos Aires Musical*, escritas por Ricardo Turró sobre esos conciertos, todas elogiosas. En ese viaje encarnó el Radamés en *Aida* de Verdi y ejecutó una buena cantidad de fragmentos italianos.

⁶³ Véase la discografía compilada por Fernando Fraga para un dossier dedicado al tenor en la revista *Scherzo*, Año V N° 42, III-1990: 106.

⁶⁴ Grabación de Gigli: se realizó en Londres, en noviembre de 1947. Matriz OEA 12596, velocidad 78 rpm. número de catálogo HMV DA 1891. (GIGLI, 1962: 274).

⁶⁵ Matallana menciona que para 1947 la cantidad *per capita* de aparatos de radio ascendía a 5,37 personas por cada aparato, mientras que la proporción para máquinas de coser era de 9,52 y la de planchas de 8,75. (MATALLANA, 2006: 38).

⁶⁶ El proteccionismo llegaría por un decreto del Poder Ejecutivo Nacional en 1949, publicado en el Boletín Oficial el 12-I-1950.

⁶⁷ La disputa sobre qué repertorios eran considerados 'nacionales' venía de antes, según lo ha analizado ya Omar Corrado (2010). La polémica ocurre en la prensa gráfica hacia 1943 y refleja la pugna por el campo simbólico desde distintas fuerzas políticas (el partido comunista y el incipiente peronismo).

⁶⁸ *Gigli Edition*. Volumen 12. London Recordings (1946-1947). Naxos Historical 8.111101. En esa misma circunstancia, grabó también *Vidalita*, *opus 45 N° 3*, de Alberto Williams.

disco del que se imprimieron quinientos ejemplares.⁶⁹ Sea como pieza "invitada", orgullo para el elegido como dice Sergio Pujol,⁷⁰ o al revés, como obra con poder legitimador que daba mayor brillo al intérprete, se volvió a incluir en 1969 [Figura 6], en el LP *Campo abierto*, re-editado al año siguiente en España.⁷¹ Yupanqui, debe recordarse, había estudiado guitarra clásica de niño con Bautista Almirón, aunque en etapas interrumpidas.⁷² Sobre su aproximación al instrumento, dijo:

"No soy un hombre disciplinado ni nunca lo fui para la guitarra. Siempre fui un 'sentidor', sin disciplina ni grandes condiciones técnicas. No las tuve nunca. Pero buscaba el sonido: buscaba que la guitarra cantara, no simplemente que tradujera un texto, sino que además lo contara, como un cantante. [...] / Me ayudó mucho en eso lo que había aprendido en casi tres años de violín: el *vibrato* suelto. Me ayudó mucho aplicarlo a la guitarra, a soltar la mano y lograr entonces un tipo de sonido que era el que a mí me respondía". (GALASSO, 2009: 21).

De ese mismo año 1956 es la película *Horizontes de piedra*, dirigida por Román Viñoly Barreto. En ella, Yupanqui encarnó un papel secundario, pero principalmente realizó toda la musicalización.⁷³ El grueso del argumento transcurre con la guitarra de fondo, que suena en estilo improvisatorio. Solo unas pocas canciones entre las que destaca *Luna tucumana*, se incluyen en momentos clave. En la escena que inicia en el minuto 20:31, podría inferirse la sugerencia de una cita del inicio de la introducción del *Carretero*, parafraseada, pero con idéntico ritmo.

⁶⁹ Junto su *La zamba soñadora*, en el otro lado del disco, ambas versiones instrumentales. Grabadas el 01-VI-1956, el disco en 78 rpm se publicó el 01-VIII-1956. Véase <http://atacris.com/ata/vynils3b.html> El N° de grabación es 21027, de Odeón. Así consta en el libro de grabaciones del sello Odeón (028, hoja 076), que por gentileza de Oscar Scoccola se halla disponible en el sitio de la Fundación Yupanqui. Véase: <http://www.fundacionyupanqui.com.ar/principal.html>

⁷⁰ "Siempre había en el repertorio de Atahualpa alguna pieza 'invitada' o de colaboración, lo que suponía un motivo de orgullo para el elegido". (PUJOL, 2008: 232).

⁷¹ Corresponde a Odeón 4084. Colección Musical. Datos disponibles en el sitio dedicado a la discografía completa de Yupanqui: <http://www.atacris.com/ata/vynils2b.html>.

⁷² "Interrumpidas por mi pobreza, por estudios de otra índole, por traslados de mi gente y por giras de concierto de don Bautista. Pero estaba el signo impreso en mi alma y ya para mí no habría otro mundo que ese: ¡La guitarra!". (GALASSO, 2009: 22).

⁷³ Actúan también Julia Sandoval, Milagros de la Vega y Mario Lozano.



Figura 6. Estuche del disco larga duración *Campo abierto*, de A. Yupanqui. Fonoteca del INMCV.

Yupanqui interpretó su versión hasta muy mayor. Una emblemática, a pesar de la obvia dificultad técnica para sus manos ya muy deterioradas, es la que lo muestra al inicio de la famosa entrevista televisada que le realizó el periodista Antonio Carrizo en 1984, a poco de reiniciarse el último periodo democrático de Argentina.⁷⁴ Yupanqui ofrece allí lo que para entonces era su espectáculo 'clásico' en el que alternaba reflexiones con interpretaciones en guitarra sola o en canto y guitarra.⁷⁵ Sus ideas introductorias, con frecuencia, rondaban lo que llamaba 'los tres misterios': el de la llanura, el de la selva y el de las montañas. En su relato, el

⁷⁴ Carrizo realizó un grupo de entrevistas entre 1984 y 1985 que fueron difundidas por el Canal 11 de la televisión argentina bajo el nombre *Los Grandes*. Véase Maurer, Roberto. "Los Grandes en TV", *El Litoral*, 20-VI-2008. Disponible en: <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2008/06/20/escenariosysociedad/SOCI-01.html>

⁷⁵ La entrevista completa está disponible en internet. Véase Parte 1: <https://www.youtube.com/watch?v=jSKxZHycboM&list=PLA48567B712E370FC>

Carretero describía musicalmente a la perfección la soledad del hombre de la pampa, el primero de esos 'misterios'.⁷⁶

Intérpretes y grabaciones en los años 60 y 70

Como es sabido en la década de 1960 irrumpe en Argentina el llamado *boom* del folclore.⁷⁷ Periodo con un máximo esplendor en el primer quinquenio de la década, decayó hacia el final y comienzos de los 70 para dar paso al período de restricciones durante los gobiernos dictatoriales. Hubo censura que fue en muchos casos, autocensura, producto del miedo y de la necesidad de subsistir.⁷⁸ La actividad en algunos casos fue mínima.

La biografía de nuestra canción continuó en este periodo, tanto en versión solista como de conjunto. Suma Paz, guitarrista y cantante que brilló en la década de 1960 por su interés en el repertorio de la región pampeana, la tomó e incluyó en su primer disco [Figura 7] *La incomparable Suma Paz*, de 1960.⁷⁹ La artista (1939-2009), Licenciada en Filosofía y Letras graduada de la Universidad Nacional de Rosario (VARGAS VERA, 2009: 10), había surgido en la televisión en el programa *Sábados criollos* de Pancho Cárdenas. Este programa del entonces flamante Canal 7 de Buenos Aires, pasaría después a llamarse *Domingos criollos* (PORTORRICO, 2015: 131). Para 1961, Paz estaba también entre las atracciones de *La pulpería de Mandinga*, programa de Canal 9 (*Ibidem*: 133). La repercusión del *Carretero* debe haber sido positiva porque se re-

⁷⁶ Yupanqui lo relató así: "Le digo al público: Mi tierra se compone musicalmente hablando de tres misterios profundos y muy valederos. El misterio de la pampa, la gran llanura, el misterio de la selva y el misterio de los Andes, de las montañas. En esos tres misterios viven criaturas que son argentinas de diversa condición, unos en el valle, otros más arriba, unos pueden sembrar maíz, otros tienen que comprarlo. Pero todos sienten su tierra y se manifiestan de alguna manera". Nota en la revista *Humor*, de octubre de 1981 (citada en GALASSO, 2009: 166-167).

⁷⁷ 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 lo prefiriere y adopta en su libro *El silencio y la porfía* (GRAVANO, 1985).

⁷⁸ Como han explicado Hernán Invernizzi y Judith Gociol, reinó en ese período "una falta de referencias, un desconcierto", que impedía "hacer planes coherentes, dificultaba las reacciones meditadas y solo podía producir miedo y autocensura". (INVERNIZZI-GOCIOI, 2003: 73).

⁷⁹ *La incomparable Suma Paz* es un larga duración que contiene el *Carretero* en el cuarto surco del lado B. (Sello RCA Víctor AVL-3483). Debo a Portorrico la datación en 1960 de este disco (2004: 297). Consultado en Fonoteca del INMCV.

editó en 1962 en el disco *Esencia del Folklore*,⁸⁰ y en 1979, en otro denominado *Las hondas raíces de Suma Paz*.⁸¹



**Figura 7. Portada del disco *La incomparable Suma Paz*.
Fonoteca del INMCV.**

La versión de Suma Paz, quien canta y se acompaña con la guitarra, contiene algunos cambios sugestivos de resaltar. Postulo que la artista produjo su versión en base a recuerdos musicales que evidencian que

⁸⁰ *Esencia del Folklore* es un disco compartido con Carlos Di Fulvio. (RCA Camden. CAL-2937). Otra vez, la datación surge de Portorrico (2004: 297). Camden, según este autor, era un sub-sello discográfico de RCA (PORTORRICO, 2015: 140). Consultado en Fonoteca del INMCV.

⁸¹ *Las hondas raíces de Suma Paz* está indicado por Portorrico como "c. 1970" (RCA Argentina, Stereo 10047. "Línea Tres"), aunque en el ejemplar consultado en Fonoteca del INMCV para esta investigación figura el año 1979. Suma Paz fue de las pocas artistas que pudo estar en actividad durante la época de la dictadura. De hecho, en 1978 colaboró con una serie de artículos para revista *Folklore*, entonces dirigida por Blanca Rébora, en una sección fija que tenía, llamada *Pampeanías*. (PORTORRICO, 2015: 168).

aprendió la obra por repetición y no a través de la partitura. Oriunda de la ciudad de Santa Fe, vivió desde muy niña en Bombal, una pequeña localidad de esa provincia y posteriormente en Pergamino (VARGAS VERA, 2009: 10). Ella misma relató cómo siendo pequeña encontró tempranamente una especial conexión con la pampa y los paisajes de llanura. Explicaba su recuerdo de una siesta en el patio de la casa de su abuela, que vivía en el campo, en la que hamacándose y mirando el horizonte, sintió que "debía cantarle a esa llanura infinita. A su paisaje, a su gente". (Ibídem: 9).⁸²

Además de los dos fragmentos a cargo del acompañamiento solo, contenidos en la partitura (la introducción y un interludio), Suma Paz asigna a la guitarra sola otros pasajes, que en el original irían cantados. Estos fragmentos –que constituyen los momentos más comprometidos vocalmente– coinciden con los versos en que se define el género masculino del protagonista, cuando le pide a su amada que regrese. La introducción a cargo de la guitarra, en tiempo considerablemente lento, presenta una armonía más despojada que el original, con las notas intermedias faltantes. La poesía está cambiada en varios momentos, como si la hubiera cantado quien recuerda el texto en forma parcial.⁸³ La letra de la estrofa inicial habla "del" carretero, no de "un" carretero. La lengua gauchesca que llevó a Caraballo al agregado de una s en "agistastes",⁸⁴ está 'corregida' a "agitaste", evitando lo que podía considerarse ya en la década de 1960 un gauchismo impropio quizá en una canción de la tradición académica.⁸⁵

En versión grupal con solista, Los Fronterizos grabaron el *Carretero* en los años 60 y lo reeditaron en 1977. Seguramente, por su temática no estuvo en "listas negras" propias de la censura de la época. Producida por el sello Philips y con la participación especial de Eduardo Madeo, el tenor del conjunto, la re-edición se encuentra entre las últimas acciones del conjunto antes de disolverse.⁸⁶

⁸² "De pronto se levantó la pampa. Se me presentó." (Ibídem: 9). En ese libro, Vargas Vera escribe mayormente en base a entrevistas (las transcribe) y diálogos mantenidos con la guitarrista en los años 90. Se explaya profusamente sobre la construcción que ella hizo de la pampa como símbolo llevado casi a la estatura de una deidad.

⁸³ Dice: "se marchitaron" en vez de "se han marchitado"; "se pone", en la estrofa final que indica "se ha puesto" [el sol]; "no puede ser" en vez de "no puede estar".

⁸⁴ Cuando agitastes en la tranquera /tu pañuelito diciendo adiós.

⁸⁵ Agradezco esta observación a Melanie Plesch.

⁸⁶ El álbum se titula *Los Fronterizos. Eduardo Madeo, solista*. Corresponde a sello Philips 6347316, 1977. Portorrico en su *Diccionario...* dice c.1970. El disco contiene un fragmento de la *Misa criolla* de Ariel Ramírez donde interviene la Cantoría de la Basílica del Socorro dirigida por el Pbro. Jesús Segade.

Para concluir. Historia de una canción memorable

Gracias a un considerable esfuerzo documental, se indagaron la circulación, políticas y mediaciones que hicieron del *Carretero*, una obra canónica del repertorio del llamado 'nacionalismo musical argentino'. Se intentó que la observación del rol que asumieron las empresas editoriales, los medios masivos de comunicación, algunos intérpretes y ciertas disposiciones estatales, provea una muestra del proceso de canonización de la obra que va asociado a su popularización.⁸⁷

Se ha puesto en evidencia la 'biografía cambiante' de *Canción del Carretero*, lo cual va más allá de la polisemia que tendría toda obra vocal. Por otro lado, *Canción del carretero*, al salir de la exclusividad de las salas de concierto para ser grabada, radiodifundida, adaptada, transcripta, reeditada en distintos soportes y hasta colocada libremente en internet, demuestra cómo el canon, como dice Weber, encarna en general en la 'mentalidad' de una sociedad. Democratizada su circulación desde los años 30 por vía de la radio, y desde los 40 por la escuela, la obra fue en ocasiones acomodada, ya aligerando su melancolía si se enseñaba a los niños, ya evitando definir el género del protagonista si la asumía una mujer o bien, en otras circunstancias, adecuada a otro orgánico con el objeto de promover una ampliación del público. En los 70, continuó circulando seguramente por su falta de "peligro" en cuanto al contenido "no comprometido", que tan solo refiere una historia personal.

Así, en concordancia con el sentido de pertenencia promovido desde su creación al calor del fervor nacionalista propio de los "Centenarios", podrían discernirse a lo largo del siglo XX 'varios' *Carreteros*: uno, para deparar no pocas satisfacciones al cantante lírico y al público que aprecia el dramatismo de sus notas agudas, de gran lucimiento; otro, para los mayores, ya nostálgicos de la sólida escuela pública argentina en cuyos festivales musicales probablemente la entonaron; otro, para los aficionados a la guitarra yupanquiana, no solo presente junto a su figura sino también en películas y documentales; otro, para tangueros no ortodoxos que acepten aquellos cruces al terreno del campo 'folclórico'; otro, para ambientar muestras pictóricas de paisajes pampeanos. En todos los casos, en línea con Ezequiel Adamovsky acerca de los nada homogéneos sectores medios, esos *Carreteros* han significado diferentes 'identidades' de los sectores medios, pero que guardan todas, como dice él, la característica de poseer una marca regional pampeana.

⁸⁷ Sé que la muestra no ha sido completa: Un estudio etnográfico de oyentes de radio y de personas que se formaron en escuelas públicas entre los 40 y los 70, podría haber afirmado más mis hipótesis.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMOVSKY, Ezequiel
2015 [2009] *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión (1919-2003)*. 7ª edición. Buenos Aires: Booket.
- ANDRÉS, Alfredo
1958 *Carlos López Buchardo: músico argentino*. Buenos Aires: Nueva América.
- BERRUTI, Pedro
1976 *Cancionero escolar argentino*. 9ª edición. Buenos Aires: Editorial Escolar.
- CORRADO, Omar
2004-2005 “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología N° 5-6*. Buenos Aires: AAM, pp.17-44.
- 2010 “Música y práctica política del comunismo en Buenos Aires, 1943-1946”, *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural N° 8*. Fecha de último acceso: 22-02-2016. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=35&nro=8>
- CHEIN, Diego José
2012 "Nación y provincia: génesis del discurso de la identidad entrerriana en la literatura nativista argentina (1895-1915)", *A Contracorriente. Una Revista de Historia Social y Literatura de América Latina*, Vol. 9, N° 2. North Carolina State University, invierno-2012, pp. 190- 220.
- DILLON, César
2007 *Nuestras instituciones musicales II. Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1912-2002)*. Buenos Aires: Dunken.
- FERRER, Horacio
1977 *El libro del tango. crónica y diccionario. 1850-1977*. Buenos Aires: Galerna.
- GALANTE, Obdulia Esther
1945 *Biografías sintéticas de autores argentinos*. Buenos Aires: La autora.

- GALASSO, Norberto
2009 *Atahualpa Yupanqui. El canto de la patria profunda*. Buenos Aires: Colihue.
- GARCÍA MUÑOZ, Carmen
1999 "Frías, Brígida", en Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid: SGAE, p. 267.
2000 "López Buchardo, Carlos", en Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 6. Madrid: SGAE, pp. 1004-1006.
2002 "Spani, Hina", en Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 10. Madrid: SGAE, p. 55.
- GIGLI, Beniamino
1962 *Memorias de Beniamino Gigli*. Buenos Aires: Troquel.
- GRAVANO, Ariel
1985 *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor.
- INVERNIZZI, Hernán y Judith GOCIOLO
2003 *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba.
- JURAFSKY, Abraham
1966 *Carlos López Buchardo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- KARUSH, Matthew
2013 *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- LOBATO, Silvia
2012 "El mundo femenino y la música en los medios masivos a través de las páginas de *La Mujer. Revista Argentina para el Hogar* (1935-1943), en MANSILLA, Silvina Luz (dir.). *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 197-232.

LOUDET, Enrique

1957 *Letras argentinas en las Antillas. Poetisas, poetas y prosistas argentinos*. Trujillo: Labor diplomática.

MANSILLA, Silvina Luz

2010a "La Canción al árbol del olvido de Alberto Ginastera. Cruces y entrecruces en el canon de la música nacionalista argentina", *II Congreso Internacional Artes en Cruce: Bicentenarios Latinoamericanos y Globalización*. Buenos Aires: Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fecha de último acceso: 21-02-2016. Disponible en: <http://artesencruce.filo.uba.ar/sites/artesencruce.filo.uba.ar/files/28-Musica-Mansilla.pdf>

2010b "La recepción crítica del estreno de *Campera*, obra orquestal del músico argentino Carlos López Buchardo", *Actas de las IX Jornadas de Arte e Investigación "El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos"*. Buenos Aires: Instituto de Historia y Teoría de las Artes "Julio Payró", Universidad de Buenos Aires, pp. 259-272.

2010-2011 "Canción de cámara y nacionalismo en Argentina. Paradojas de un homenaje musical de Floro Ugarte a la gesta patriótica sanmartiniana", *Música e Investigación*, N° 18-19. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, pp. 19-39.

2013 "La *Vidalita opus 45 N° 3* de Alberto Williams como caso paradigmático de canonización en el nacionalismo musical argentino", *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, N° 68. Córdoba: AAM, pp. 28-43. Fecha de último acceso: 23-02-2016. Disponible en: http://aamusicologia.com.ar/boletines/bol_68.pdf

2015 "Algunos aportes musicológicos sobre Carlos López Buchardo. Transferencia entre investigación y docencia", 4'33'. *Revista Online de Investigación Musical N° 14*. Buenos Aires, DAMUS-UNA. Fecha de último acceso: 22-02-2016. Disponible en: <http://artesmuseales.org/web/images/IMG/descargas15/433-15/Revista-n14.pdf>

- MATALLANA, Andrea
2006 *Locos por la radio. Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947*. Buenos Aires: Prometeo.
- MONDOLO, Ana María
1989 "Premios de música otorgados por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Año X, N° 10. Buenos Aires: UCA, pp. 295-312.
- PLESCH, Melanie
2014 "*Una pena extraordinaria: tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino*", *Acta Musicologica*, Año LXXXVI, N° 2, pp. 217-248.
- PORTORRICO, Emilio
2004 *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires: El autor.
2015 *Eso que llamamos folklore. Una historia social de la música popular argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires: El autor.
- PUJOL, Sergio
2008 *En nombre del folklore. Biografía de Atahualpa Yupanqui*. Buenos Aires: Emecé.
- SALTON, Ricardo
1999 "Corsini, Andrés Ignacio", en Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 3. Madrid: SGAE, p. 95.
- SCHWARTZ-KATES, Deborah
1997 *The Gauchosco Tradition as a Source of National Identity in Argentine Art Music (ca. 1890-1955)*. 2 Vols. Austin: Universidad de Texas, Tesis Ph. D.
- VARGAS VERA, René
2009 *Suma Paz. El canto de la llanura*. Buenos Aires: Corregidor.
- WEBER, William
1989 "The Eighteenth-century Origins of the Musical Canon", *Journal of the Royal Musical Association*, 114: 1, New York, Oxford University Press, pp. 6-17.

- 1999 "The History of the Musical Canon", en COOK, Nicholas y EVERIST, Mark (eds.). *Rethinking Music*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 336-355.

WEISS, Allison

- 2005 *A Guide to the Songs of Carlos López Buchardo (1881-1948), Argentina*. Master of Arts Thesis, Universidad de Portland (EEUU).

ZENCK, Martin

- 1989 "Abbozzo di una sociologia della ricezione musicale", en BORIO, Gianmario y GARDA, Michela (eds). *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*. Turín: EDT, pp. 96-116.

Documentos

- 1941 *Cantos escolares. Aprobados por el H. Consejo Nacional de Educación*. Buenos Aires: Talleres gráficos del Consejo Nacional de Educación.
- 1946 *Cantos escolares. Aprobados por el H. Consejo Nacional de Educación*. Buenos Aires: Talleres gráficos del Consejo Nacional de Educación.

* * *

Silvina Luz Mansilla. Doctora en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Musicóloga de la Universidad Católica Argentina. Profesora Nacional de Piano, por el Conservatorio Nacional. Es Prof. Adjunta en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y Prof. Titular Ordinaria en el Departamento de Artes Musicales (UNA). Dirigió equipos de investigación, tesis y becarios de la UBA, el FNA, la UNC, la Fundación Fullbright y la UNCUyo, donde es además docente de posgrado. Preside la Asociación Argentina de Musicología (2015-2016).

* * *