

## Carlos Guastavino Análisis de “Indianas”

por Oscar Escalada

Conocí a Carlos Guastavino en 1984. Me comuniqué con él para invitarlo a un concierto en su homenaje, que le haríamos con mi coro de cámara en un ciclo de conciertos que dedicamos a compositores y arregladores argentinos. Sorprendentemente, Guastavino me agradeció la invitación pero me pidió que lo disculpara ya que él no asistía a ningún concierto en su propio homenaje. Y con gran pudor me dijo: *“Soy un hombre que hace música porque le gusta y es lo único que sabe hacer. No tengo conciencia de cuándo comencé a leer música ni a tocar el piano. Creo que fue antes de aprender a leer y escribir en el colegio. Desde chico fui incentivado por mi padre y mi madre, y eso no es motivo de homenaje.”*

La humildad de este hombre, su pequeño departamento en el viejo barrio de Belgrano en Buenos Aires, sus hábitos simples y su magra y alta figura, eran más bien propios de un asceta. Su casa constaba de un recibidor - donde tenía un pequeño banco de herramientas - al que daban tres puertas, una era la cocina, otra el baño y la tercera su dormitorio/estudio donde estaban su piano, una cama, una mesa bajo la ventana y un confortable sillón de lectura cerca de una biblioteca y una lámpara de pié. *“Este es el sillón en el que me siento a leer y a escuchar música confortablemente.”*

Luego del concierto, le llevé la grabación en un cassette que prestamente lo quiso escuchar y me ofreció su sillón. El se sentó en la banqueta del piano...Cosas de Guastavino...

La habitación estaba llena de frasquitos con diversas sustancias químicas. La química era su hobby predilecto, pero además la estudió en la Universidad.

Había nacido en Santa Fe, Argentina, el 5 de abril de 1912 y falleció también en su provincia natal el 28 de octubre de 2000, tan silenciosamente como vivió.

Excelente pianista, Guastavino ha sido un compositor prolífico. Tiene publicadas más de 200 obras donde predomina una espontánea y clara melodía y un refinado sentido armónico. Si bien mayoritariamente no son obras “folkloricas”, sus composiciones sugieren el folklore argentino, del que ha tomado sólo su aroma.

Su música es parte de ese “folklore imaginario” del que hablaba Bela Bartók y como él, Guastavino mantiene una fuerte continuidad con la tradición romántica del 800. Al igual que en su vida cotidiana, componía meticulosamente su música y tenía un respeto supremo por el texto. Cuidaba que la acentuación musical coincidiera con la prosódica a tal punto que si era necesario, cambiaba el giro melódico o rítmico para que ambos acentos fuesen coincidentes. En muy pocas oportunidades se vio obligado a ceder el uno por el otro.

Con sus composiciones ha logrado una simbiosis entre la música de hondas raíces culturales argentinas y la música erudita y al igual que en Bartok, ese “folklore imaginario” subyace pudoroso en sus giros melódicos, ritmos y acentuaciones. “Pueblito, mi pueblo” con letra de Francisco Silva es uno de los primeros acercamientos de Guastavino hacia lo popular.

A diferencia de Bartók, Guastavino no fue un investigador del folklore sino simplemente un receptor sensible.

Es notable cómo ha podido lograr que su música fuese interpretada tanto por músicos populares como de tradición escolástica. Su famosísima “Se equivocó la paloma” sobre el poema del español Rafael Alberti, ha sido cantada por Joan Manuel Serrat, entre otros músicos populares y “Jeromita Linares” interpretada por guitarristas como Eduardo Falú con la Camerata Bariloche. Tereza Berganza y Victoria de los Angeles también incluyeron obras en su repertorio.

Por su formación académica tuvo que enfrentar patrones estéticos imperantes en su época que le resultaban inaceptables. Músico romántico por naturaleza, solía decir: *“No me gusta la música sin una bella melodía. No la entiendo. Eso no es música. Que me perdonen los compositores de vanguardia.”* . Estos conceptos le trajeron no pocas críticas y enemistades. Pero como respuesta Guastavino decía: *“Veo con gozo mi pasado, completamente desvinculado del movimiento musical argentino. He sido honesto y quedo tranquilo dentro de mi mismo, porque la música es la cosa más bella que existe y yo trato de escribir la música que siento, que me conmueve, que es mi modesto mensaje.”*

### El nacionalismo musical

Guastavino es continuador de una tendencia propulsada por compositores como Vítězslav Novák que además de crítico notable y compositor, inició una labor de estudio y recopilación de elementos autóctonos en Rusia, como Bela Bartók lo hizo con la música popular húngara y rumana, o Lazare Saminsky con el folklore hebreo.

Según Juan Carlos Paz, “en respuesta a la fuerte influencia impresionista y aún wagneriana, al expresionismo de la escuela de Viena y al microtonalismo de la escuela de Praga,” músicos de otros países “desarrollaron una tentativa de liberación encontrando en los lenguajes nacionales una alternativa válida” que demostró ser sumamente atractiva por su vitalidad. En esta corriente se encuentran los húngaros Bela Bartók y Zoltan Kodaly, el checo Leos Janáček, el español Manuel de Falla, los italianos Alfredo Casella, Ildebrando Pizzetti, Ottorino Respighi, Gian Francesco Malipiero y el brasilero Heitor Villa-Lobos. La alusión a ciertos giros populares, la rítmica incisiva y primaria de las danzas vernáculas atrajo también a músicos como el griego Yanis Xenakis, el polaco Krzysztof Penderecki, los mexicanos Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, a los estadounidenses Aaron Copland, George Gershwin y a los argentinos Alberto Ginastera y Astor Piazzolla.

Estas tendencias nacionales, si bien transmitidas a través de diferentes estéticas, llevaban la consigna de “hacer de lo nacional lo universal”.

En mi opinión una de las razones que llevaron a prestar atención a la rítmica primaria de la música folklórica, es un regreso a los orígenes ancestrales de la existencia misma de la música. Ello se produjo en respuesta a lo ocurrido durante un largo período de la música europea, en el que las religiones judeocristianas tuvieron una enorme influencia en las manifestaciones artísticas en general y en la música en particular, imponiéndoles determinados parámetros estéticos y ciertas restricciones. Recordemos por ejemplo, que en el Medioevo el tritono presente en los modos no se utilizaba y era considerado por los teóricos como “diavolo in musica”. En la música religiosa del Renacimiento, la repetición de motivos melódicos eran evitados por ser considerados elementos profanos. Lo mismo que toda repetición rítmica que pudiera dar origen a un mínimo movimiento físico. Durante ese período, todo lo que se pudiera relacionar con la sensualidad corpórea era soslayado.

Las corrientes nacionalistas buscaron alejarse cuanto les fuese posible de la herencia espiritual y anímica, explotando en cambio la impulsión física, que a fuerza de olvidada luego de siglos de música más evolucionada, resultó una expresión nueva en todo sentido. La potencia de las danzas y las canciones de esos países, debido a su fuerza rítmica capaz de bastarse a sí mismas, resultaron un notable aporte a esa causa de la música. (1)

La música Latinamericana es fuertemente rítmica, entre otras cosas, por haber recibido una enorme influencia negra. Por otro lado, y a diferencia de la de Europa, la música en África es de carácter netamente social, la Europea en cambio, bucea en los aspectos estéticos. La estética no es un parámetro perseguido en África. Allí la música sirve para propósitos comunitarios y es inimaginable su práctica sin la participación del movimiento corporal. La fusión de estas culturas le da a la música de toda América su peculiar carácter único e irreplicable.

Ello subyace en la obra de Guastavino, y brota casi espontáneamente junto al producto de su formación académica y de su propio origen en aquella Santa Fe de principios de siglo. “Yo siento la música argentina desde chico. Eso es algo que siempre me vino sin ningún esfuerzo, naturalmente..”

### El “folklore imaginario” y las “Indianas”

La palabra “Indiana” proviene de la creencia que tuvieron los primeros españoles al toparse con el Nuevo Mundo de haber descubierto el camino a las Indias por el oriente. Así fue que a partir de este error consideraron a estas tierras como las “Indias Orientales”, llamando a sus habitantes “indios” y lo proveniente de ellas “indiano”. Más tarde, con el advenimiento de la cultura africana traída por los esclavos originarios de aquel continente, se produjo una mezcla entre las tres culturas aborígen, europea y africana cuyo producto se denominó “Cultura Indiana”.

Las “Indianas” para cuatro voces mixtas y piano de Carlos Guastavino, es una suite de seis números compuesta en 1967 sobre poemas de Arturo Vázquez, León Benarós, Isaac Aizenberg y Juan Ferreyra Basso y dedicadas a Antonio Russo, un destacado Director de Argentina.

Sus números son:

- 1 Gala del día
- 2 Quién fuera como el jazmín
- 3 Chañarcito, chañarcito
- 4 Viento Norte
- 5 Al tribunal de tu pecho
- 6 Una de dos

De las seis obras, sólo la última tiene indicación de ser interpretada con “Aire de cueca” y por lo tanto es la única que hace referencia a una danza folklórica específica. Sin embargo esto no quiere decir que, aunque no sea explícita, la relación no exista.

Al igual que la suite barroca, Guastavino ha tomado para la estructura de las “Indianas” algunas danzas, salvedad hecha de la No. 2 que no lo es y alterna movimientos rápidos con lentos. Si bien es cierto que las danzas no son tales desde un punto de vista estrictamente folklórico, veremos que tienen elementos que nos acercan bastante a ellas.

1 **Gala del día.** Sobre un poema de Arturo Vázquez

Una de las características más distintivas de la música latinoamericana y particularmente Argentina, es la utilización del 3/4 y el 6/8 tanto en forma superpuesta como yuxtapuesta. (2)

Si analizamos *Gala del día* podremos observar que Guastavino hace uso de esta característica en varios de sus pasajes. El más claro ejemplo de yuxtaposición 6/8, 3/4 es el de los compases 23 y 63.

Yuxtaposición 6/8 3/4

Observemos ahora el compás 53. En primer lugar el texto dice: “Amo el trino que prendes sobre mi vida, sobre mi vida” (las sílabas subrayadas son las acentuadas prosódicamente). Vemos que desde el punto de vista del texto, la acentuación se corresponde al 3/4. Hay una pequeña ayuda en el acento tónico (3) que se produce a través del elemento melódico ya que en cada una de las sílabas acentuadas hace uso de notas más agudas que la hacen coincidir con la acentuación del texto. Por último, la síncopa provee a través del acento agógico (3), la correcta acentuación de la sílaba correspondiente.

Texto acentuado en 3/4

La relación entre la acentuación prosódica y la métrica musical a lo largo de la obra deriva en la siguiente combinación rítmica:

<u>A</u> mo la <u>l</u> uz del <u>a</u> lba	6/8
Por <u>q</u> ue te <u>b</u> esa	3/4
Y te dev <u>u</u> elve <u>v</u> iva,	6/8
<u>V</u> iva y <u>t</u> rav <u>i</u> esa.	3/4
Erg <u>u</u> ida espiga al <u>v</u> iento	6/8
Del mediod <u>í</u> a,	6/8
<u>A</u> mo el sol que te <u>d</u> ora,	6/8
Mad <u>u</u> ra y <u>m</u> ía.	3/4
<u>C</u> uando la <u>t</u> arde <u>l</u> lora	6/8
Su <u>l</u> uz <u>p</u> erdida,	6/8
<u>A</u> mo el <u>t</u> rino que <u>p</u> rendes	3/4
<u>S</u> obre mi <u>v</u> ida.	3/4
<u>Q</u> uiero <u>t</u> anto a la <u>n</u> oche	3/4
que es <u>i</u> n <u>f</u> inita	ambas
<u>C</u> omo tu <u>h</u> ora <u>d</u> ulce	6/8
<u>O</u> sc <u>u</u> ra y <u>t</u> ibia.	3/4
¡Ay <u>c</u> oraz <u>ó</u> n de la <u>n</u> oche	6/8
<u>g</u> ala del <u>d</u> ía!	6/8
Mi <u>v</u> ida <u>e</u> stoy <u>q</u> uemando	6/8
Por tu <u>a</u> legr <u>í</u> a.	6/8

Las sílabas subrayadas son las acentuadas prosódicamente

Lo descrito anteriormente se desarrolla simultáneamente sobre una clara métrica de 6/8 empleada por el piano, lo que produce entonces - donde está indicado- la superposición del 3/4 y el 6/8.

Esta fórmula invertida, es decir 6/8 en la melodía y 3/4 en el bajo es la más tradicional y la observamos a partir del compás 25 donde el 3/4 lo realiza la mano izquierda del piano mientras la melodía sigue en 6/8, característica del folklore de la región.

25

Ay! co - ra - zón de la no - che etc.

Ay! co - ra - zón de la no - che

3/4 en el bajo; 6/8 en la melodía

La estructura formal de esta obra es similar a varias danzas folklóricas argentinas. Efectivamente, está dividida en dos grandes segmentos (llamados la “primera” y la “segunda”) que a su vez están constituidos por una introducción, dos estrofas y estribillo o “vuelta”. Entre las danzas folklóricas que tienen esta forma se encuentran la Zamba y la Cueca. (4)

Introducción 8 compases	Estrofa I 8 compases	Estrofa II 8 compases	Estribillo 16 compases (8+8)	(repite)
----------------------------	-------------------------	--------------------------	---------------------------------	----------

Esquema formal de “Gala del día”

En el caso de *Gala del día*, cada una de estas secciones tiene ocho compases salvo el estribillo que tiene dieciséis divididos en dos secciones de ocho compases cada una.

**2 Quién fuera como el jazmín.** Sobre un poema de León Benarós

Esta sería una excepción a la tradicional secuencia de la suite al no tratarse de una danza, sino de una canción.

Efectivamente, la estructura de la obra se asemeja a la de las Vidalas del noroeste y centro de Argentina. Esta es una especie lírica que suele llevar por texto coplas entrelazadas con estribillos que toda la comunidad conoce y de este modo se alternan solos con cantos a corro.

La yuxtaposición de 6/8, 3/4 se produce entre el primero y segundo compás ya que el propio Guastavino agregó una ligadura de expresión en la mano derecha que apoyada por la división rítmica de la izquierda lo transforman en 6/8. Todo el resto continúa en 3/4.



(6/8)

(3/4)

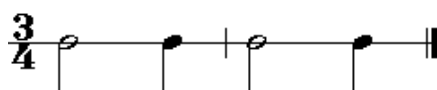
Yuxtaposición de 6/8 y 3/4

*Quien fuera como el jazmín* tiene tres coplas de seis estrofas c/u, siendo las dos últimas iguales en las tres, lo que es aprovechado por Guastavino como estribillo que canta el coro.

Las Vidalas suelen cantarse en terceras paralelas. Guastavino las ha transformado en sextas (c. 42).

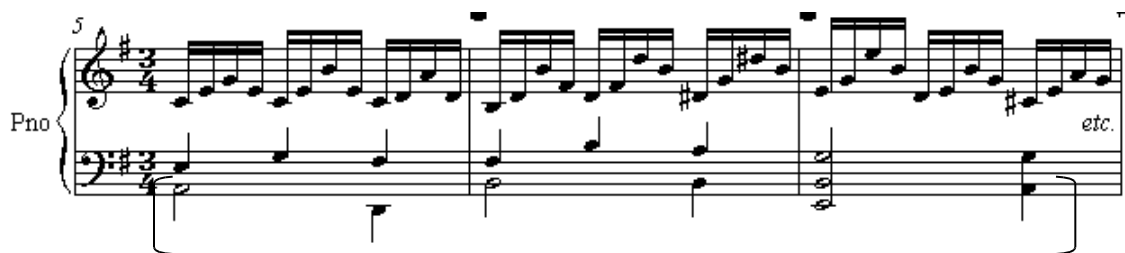
También suelen acompañarse con “cajas” o “bombos”, instrumentos de membrana hecha con piel de oveja o cabra que cubren ambos lados de un cilindro de diverso tamaño hecho de madera de tronco ahuecado.

El ritmo que llevan estos membranófonos para acompañar esta especie suele ser así:



Ritmo de Vidala

Guastavino hace uso de este ritmo en el bajo de la mano izquierda del piano desde el compás 5 al 11 y luego lo utiliza en varios pasajes de la obra, a la que concluye usándolo en los últimos compases.

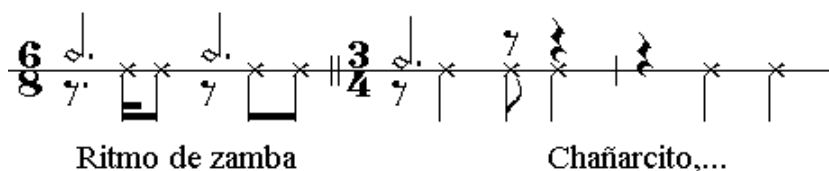


Ritmo de Vidala en M.I.

3 **Chañarcito, chañarcito.** Sobre un poema de León Benarós.

La Zamba es una especie muy difundida en Argentina. Su origen es común junto a otras danzas tales como la Cueca y la Marinera peruana. Todas ellas derivan de la Zamacueca proveniente de Perú. Es una danza de movimiento gentil y vaga tristeza, como decía el Dr. Ricardo Rojas.

La relación que Guastavino hace entre el ritmo de Zamba y su utilización en “Chañarcito,...” es la siguiente:



Como puede verse, Guastavino ha ampliado las duraciones y tomado el primer segmento de la danza como constante en casi toda la obra. El ritmo completo en el piano se puede ver en los compases 4 y 5; 21 y 22; 29 y 30, etc.

En el canto esta célula está presente en casi toda la obra. También la encontramos entre el piano y el coro como en el ejemplo siguiente del compás 9:



Ritmo de Zamba en “Chañarcito,...”

Si bien la forma de la danza no está respetada, Guastavino ha tomado de ella algunos elementos como las repeticiones de las dos últimas estrofas de cada verso. (“Igual a mi corazón...etc.”) En este caso ha utilizado el planteo de repetir con el coro la frase que primero dijo una sola cuerda (Compases 19/34; 61/76 y 103/117).

Para concluir cambia de modo y lo transforma en mayor. Este cambio es interesante porque desde el punto de vista de la composición, Guastavino ha echado mano a tres fórmulas diferentes, cada vez que presenta el mismo texto (“Echale, échale, échale...etc.”): la primera vez utiliza al coro completo a capella; la segunda utiliza a dúo las cuerdas femeninas y por último cambia el modo a mayor, haciendo cantar al coro completo acompañado por el piano.

4 **Viento Norte.** Sobre un poema de Isaac Aizenberg

Esta obra está compuesta en su totalidad con la tradicional superposición del 6/8 sobre el 3/4 que marca la mano izquierda del piano.



Chacarera, gato, etc.

Su forma recuerda a la de la *chacarera*, especie que se baila en todo el territorio de la Argentina, exceptuando el litoral que limita con Uruguay y Brasil. La forma original de esta danza consta de un período musical de cuatro frases que se repiten tres veces y van seguidas las dos primeras veces de un interludio. Este interludio también sirve de introducción al baile.

Introducción	Estrofa I	Interludio	Estrofa II	Interludio	Estrofa III	Estribillo
--------------	-----------	------------	------------	------------	-------------	------------

Esquema formal de Chacarera

En el caso de Viento Norte, no está respetada la forma de la danza pero mantiene algunas de sus características tales como los interludios entre cada estrofa o la repetición del estribillo al final de la “primera” y la “segunda”. Esto no la hace *chacarera*, pero como dije antes, permite imaginarla y percibir su ritmo.

Se acentúa el aire de esta danza en la indicación de *Allegro energico* pedido por Guastavino.

Este ritmo ágil es también característico del *Gato*, danza emparentada con la *chacarera* y que también se baila en casi todo el territorio Argentino.

Es muy interesante la síncopa que se repite en toda la obra, que le da un carácter popular por la polirritmia que logra, además de ayudar a la correcta acentuación del texto.

Superposición de 3/4 en M.I. del piano y 6/8 en el coro. Síncopa.

**5 Al tribunal de tu pecho.** Sobre un poema de León Benarós.

La Habanera es tal vez una de los ritmos de mayor difusión en América Latina. Su ritmo se encuentra con diferentes nombres en casi toda la costa Atlántica de América, desde el Golfo de México hasta el Río de La Plata (2)



Habanera

Este es el único número que está escrito en compás binario. Su ritmo deja traslucir cierto aire de esta danza que se manifiesta con singular claridad en los compases 16; 17 y 18 en el piano.



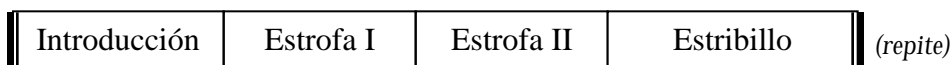
Ritmo de Habanera en "Al tribunal..."

La blandura que produce la oposición de los tresillos contra el pie binario, ayuda a percibir un ritmo cuya sensualidad es propia de esta especie.

**6 Una de dos.** Sobre un poema de León Benarós.

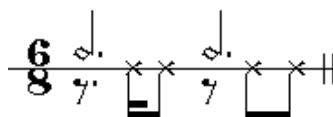
Como dije anteriormente, este número es el único que tiene indicación precisa de Guastavino de ser un Aire de cueca.

Efectivamente, vemos que su estructura repite la del primer número.



Esquema formal de Cueca

Encontramos la "primera" y la "segunda", su ritmo es vivo y alegre. También está presente el estribillo o "vuelta". De manera tal que es fácilmente reconocible la danza.



Ritmo de cueca

La Zamba y la Cueca tienen similar ritmo. La diferencia es que la Cueca es más vivaz y rápida y su coreografía es más brillante.



Guastavino hace uso de este ritmo como vemos en el ejemplo siguiente:

The image shows a musical score for a piece in 6/8 time, marked 'piano' (p). It features two vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: 'co - mo a la va - ra el a - gua etc.' The piano part includes a bass line with a syncopated rhythm and a treble line with chords and melodic fragments. The score is numbered 27 at the beginning.

Ritmo de cueca en las voces femeninas

Nuevamente encontramos la sincopa que mencionamos en *Viento Norte* que le da ese aire popular característico de Guastavino y acompaña la acentuación prosódica.

Para finalizar, quiero agradecer a Neil A. Kjos Music Publishers, el haberme autorizado a usar parte de su material para ilustrar este artículo sobre las “Indianas” de mi compatriota Carlos Guastavino.

## Notas

- 1 - Juan Carlos Paz – *Introducción a la música de nuestro tiempo*
- 2 – Información más detallada puede obtenerse en mi artículo *Common rhythms in the Americas – International Choral Bulletin, October 1998*
- 3 – El acento tónico es el que se produce por la diferencia de alturas. La nota más aguda es la más acentuada. El acento agógico es el que se produce como consecuencia de la duración de las notas: La de mayor duración está más acentuada con respecto a la de menor duración.
- 4 – Se denomina “primera” y “segunda” a cada una de las exposiciones de la obra en las especies que repiten su estructura como *Zamba, Cueca, Gato, Chacarera, etc.* En el caso de la *Zamba*, por ejemplo la estructura es: Introducción instrumental, copla 1, copla 2 y estribillo. Al terminar el estribillo se repite desde la introducción dando lugar a la “segunda” que es anunciada a viva voz por alguno de los músicos.

## Bibliografía

- Aretz, Isabel** – *El folklore musical Argentino* – Ricordi, Buenos Aires 1952.  
**Fundación Ostinato** – *Carlos Guastavino, - Biography* 2001.  
**Fuenzalida, Fernando** – *Vida, personalidad y obra de Carlos Guastavino* – Música e investigación – I.N.M “Carlos Vega” – Bs. As., 1998  
**García Morillo, Roberto** – *Estudios sobre música Argentina* – ECA, Buenos Aires 1984  
**Machlis, Joseph** – *Introducción a la música contemporánea* – Marymar, Buenos Aires 1975.  
**Paz, Juan Carlos** – *Introducción a la música de nuestro tiempo* – Sudamericana, Buenos Aires 1971.  
**Stuckenschmidt, H. H.** – *La música del Siglo XX* – Guadarrama, Madrid 1960.  
**Varacalli Costas, Daniel** – Artículo “Yo escribo sin época” -Revista Clásica, Buenos Aires 1999.  
**Vega, Carlos** – *Panorama de la música popular Argentina* – Losada, Buenos Aires 1998 (1944).  
**Vilo, Carlos** – *Carlos Guastavino* - Lagos, Buenos Aires 1999.

Las citas en itálica son tomadas de mis conversaciones personales con Guastavino y de las citadas por Daniel Veracalli Costas.