

## MÚSICA ARGENTINA, REPERTORIO ESCOLAR E IDEARIO NACIONALISTA.

### *PUEBLITO, MI PUEBLO, DE CARLOS GUASTAVINO*<sup>1</sup>

SILVINA LUZ MANSILLA

---

#### Resumen

Se estudia, a partir del análisis pormenorizado de esta canción, la inserción de alguna música de Guastavino en el ideario del nacionalismo musical argentino. Luego de realizar un recorrido por las cualidades didácticas que presenta, se aborda la difusión alcanzada en los textos escolares de la asignatura Cultura Musical durante las décadas de 1940 y 1950 y se revisan versiones realizadas durante ese periodo dentro de la música de concierto. Se concluye que *Pueblito, mi pueblo* fue una canción surgida por motivaciones pedagógicas y que su institucionalización escolar colaboró en hacer de ella un arquetipo, una obra 'representativa', contribuyendo así a difundir una imagen sesgada de la capacidad musical del compositor que circuló en gran parte de la historiografía local posterior. Se advierte sobre el carácter histórico de esta construcción y su perdurabilidad hasta el presente.

#### Abstract

Through a detailed analysis of this song, we study the insertion of some Guastavino music in the thinking of the Argentine musical nationalism. After doing a course by the didactic qualities that this song presents, we approach the spreading overtaken at the Musical Culture school texts, during the decades of 1940 and 1950, and we revise the versions made during that period in the concert music.

We conclude that *Pueblito, mi pueblo* was a song that emerged by pedagogical motivations

---

1. Este artículo constituye un recorte de la ponencia "Nacionalismo musical argentino y globalización cultural. *Pueblito, mi pueblo*, de Carlos Guastavino", aceptada por el Comité de Admisión y luego leída, en las Primeras Jornadas Internacionales sobre Música Académica Latinoamericana. Las mismas se realizaron entre el 15 y el 18 de agosto de 2006 en la ciudad de Mendoza y fueron organizadas por la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.

and that its school institutionalization collaborated doing it an archetype, a 'representativ' work, contributing in that way to expand an slanting image of the musical composer capacity, that circulated in a great part of the local posterior bibliography. We point out about the historical character of this construction that lasts until present time.

\* \* \*

## Introducción

El presente trabajo aborda, desde el análisis particular de una única obra musical, la cuestión de la inserción en el ideario nacionalista que experimentó alguna música del compositor argentino Carlos Guastavino (1912-2000), durante las décadas de 1940 y 1950.

Dentro de su extenso listado de composiciones vocales, *Pueblito mi pueblo*, originalmente escrita para dos voces y piano, muestra (como otras producciones suyas) en qué medida el mensaje musical a veces desborda los márgenes de la primera intención creadora para cobrar un sentido público distinto.<sup>2</sup> Escrita en 1941, esta canción es otro ejemplo alusivo acerca de la operación de ingeniería social en torno a la construcción de la nación que se produjo en Argentina desde la institución escolar, en concordancia con el ideario del nacionalismo cultural de fines del siglo XIX y principios del siglo XX.<sup>3</sup>

En este artículo se realiza un recorrido por los aspectos y cualidades didácticas de la canción, abordando la difusión alcanzada en los textos escolares en las décadas del 40 y 50 y el discurso nacionalista en que se insertó su utilización. Se revisan finalmente algunas versiones surgidas por entonces y pensadas para la sala de concierto.<sup>4</sup>

---

2. Un caso análogo es el de la canción *Se equivocó la paloma*, cuyos recorridos, usos y recepciones guiados en parte por el azar, ya hemos analizado en otro momento (Mansilla, 2003).

3. Sobre la necesidad de homogeneizar a la población, integrada entonces por una gran masa inmigratoria, y con referencia a su aglutinación en torno a ciertos símbolos culturales, seguimos los postulados de Plesch, 1996, quien explica, siguiendo a Gellner, 1988 y Hobsbawm, 1990 -y también a Bertoni, 1992 y Adolfo Prieto, 1988-, los mecanismos a través de los cuales dicha operación de ingeniería social, producida por los sectores sociales que detentaban el poder, tuvo su correlato en la conformación de un ideario musical nacionalista y una retórica musical de la argentinidad (Véase Plesch, 1996: 58-61). Sobre el rol de la institución escolar en la difusión y sostenimiento de una identidad cultural véase el estudio realizado acerca de la bibliografía estudiantil de las asignaturas Historia, Geografía e Instrucción Cívica en *La Argentina en la escuela. La idea de nación en los textos escolares*, de Romero y colaboradores, 2004.

4. La circulación y recepción que la canción alcanzó en épocas posteriores no es motivo de este análisis. Hubo varias otras versiones, originadas en el campo de la música 'popular', surgidas en las décadas siguientes, algunas de las cuales ya hemos estudiado (la de Eduardo Falú por caso, en Mansilla, 2005). Otras versiones fueron la de coro mixto *a cappella*, que tuvo su auge en el marco del gran desarrollo coral argentino de los años sesenta y la de canto y guitarra, con revisión de Roberto Lara en la parte de este instrumento. Guastavino también publicó una versión para piano solo, permitiendo además la circulación de versiones producidas por otros músicos que la orquestraron de diferentes maneras (Mariano Drago y Roberto García Morillo). Una ver-

## El nacionalismo musical, el canto coral en la escuela y Guastavino

Si bien Guastavino se inició en 1939 en el repertorio escolar con canciones de las cuales también fue autor del texto (*Arroyito Serrano*, *Gratitud* y *Propósito*), fueron la *Canción del Estudiante*, compuesta en ese mismo año en colaboración con Ernesto Galeano y *Pueblito, mi pueblo*, de 1941, las dos obras cuyas que se difundieron más ampliamente en el ámbito escolar.

Por lo que ha podido indagarse en *El monitor de la educación común*, el Consejo Nacional de Educación tenía por esos años una política muy clara con respecto a los objetivos y características de la actividad coral en las escuelas:

“Una de las formas del plan de intensificación de la educación patriótica consiste en la enseñanza de los cantos nacionales y folklóricos a los niños y de su difusión por medio de masas corales constituidas por conjuntos de escuelas. La Inspección de Música, siguiendo las sugerencias de la Comisión de Didáctica, ha preparado ya [...] varios de esos conjuntos con escuelas de uno y de varios distritos, que puedan entonar, en las plazas o en lugares abiertos con acceso libre al público, los cantos elegidos.”<sup>5</sup>

Efectivamente, en 1941 consta la organización en la ciudad de Buenos Aires de audiciones al aire libre, que reunieron a masas corales de aproximadamente cinco mil niños de diferentes escuelas con el objeto de promover el canto colectivo.<sup>6</sup> Se destacaba lo siguiente:

“Los cantos se entonarán sin ningún género de acompañamiento, ni de orquesta, ni de banda. Esta forma de presentación señala, sin duda alguna, un progreso en la cultura musical logrado en la enseñanza y es conveniente que sea

---

sión completamente re-significada de esta canción es la que ofrecieron en los últimos años la cantante Liliana Herrero y el guitarrista Juan Falú, en el disco *Recuerdos de Provincia* (Warner, 1999).

5. Este fragmento corresponde al acta de sesión n° 25, del 28/4/1941, en que se resuelve el expediente 9811/P/941. Se trata del dictamen de la Comisión de Didáctica, que se aprueba (*El monitor de la Educación Común*, 1941: 195).

6. Una audición se realizó el 5 de mayo de 1941 frente a la Plaza del Consejo Nacional de Educación. Reunió 5000 niños del Distrito Escolar n° 1 coordinados por el ayudante de inspección, compositor Ricardo Rodríguez. El 20 de mayo se realizó otro recital en el Parque Lezama, también con alrededor de 5000 niños, esta vez de los Distritos Escolares n°s 4 y 5, con el ajuste vocal de Athos Palma (*El monitor de la Educación Común*, 1941: 43-49).

apreciado por todos los profesores especiales de la materia, para que observen los detalles de organización y ajuste".<sup>7</sup>

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

Guastavino, radicado en Buenos Aires a partir de 1938, comenzaría con la *Canción del Estudiante* a interesarse, dentro de su amplia tendencia hacia la música vocal, por un repertorio accesible, posible de ser cantado en las escuelas.<sup>8</sup> Pero no puede ignorarse en estas preferencias tempranas, además de su propio interés, la influencia que pudo haber ejercido Athos Palma, su profesor de armonía y composición. Como se ha explicado ya en otros trabajos, Guastavino no completó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música, como estaba originalmente pactado en su beca del Ministerio de Instrucción Pública de la provincia de Santa Fe, sino que luego de menos de un año de permanencia allí, decidió continuar formándose en forma privada con Palma.<sup>9</sup>

Desde el cargo de Inspector de Música al que accedió en 1942, este compositor trató por todos los medios de transferir al área de la enseñanza escolar general las producciones, metodologías y sobre todo, la empatía con el estilo nacionalista vigente -y para esa altura, muy arraigado- en las redes de circulación en torno al Conservatorio Nacional de Música y las instituciones musicales de más dinámica actividad.<sup>10</sup>

Para 1949, el objetivo de Palma parece haber estado ampliamente cumplido,

---

7. *Ibid.*

8. La *Canción del Estudiante* surgió ante el concurso lanzado por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, que buscaba contar con una canción oficial que identificara a los estudiantes. Ganó el primer premio entre doscientas cinco canciones e inmediatamente fue incorporada al repertorio oficial escolar y publicada por Ricordi Americana (Mansilla, 2007).

9. Lamuraglia destaca la labor privada de Palma como maestro de composición. Según explica, no eran muchos sus discípulos, pero sí conformaban un grupo entusiasta al cual Palma dedicaba gran esfuerzo docente. Sin imposiciones dogmáticas, era sin embargo intransigente ante quienes carecían de humildad y sabía cómo lograr estimular y alcanzar el mayor rendimiento de los esfuerzos de sus alumnos (Lamuraglia, 1954: 92). Fueron también sus discípulos Isabel Aretz, Carlos Suffern y Abraham Jurafsky, entre otros. (Schechter, 2001: 13).

10. Palma ascendió al cargo de Inspector de Música en 1942, por jubilación de José André. Hasta ese momento había sido auxiliar de inspección, desde su ingreso en 1939. El expediente de su designación es el 19840/1/942, según consta en *El monitor de Educación Común*, 1942: 95. Palma muere a principios de la década siguiente.

si se toma como ejemplo el siguiente fragmento del prólogo de un libro de Cultura Musical, destinado a un segundo año del nivel secundario, donde los autores dicen:

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

Junto con eso habrá desaparecido ese temor y casi vergüenza de cantar, que tiene nuestro pueblo; se habrá elevado el concepto de la obra argentina y del artista y abundarán los cultores del arte entre hombres de ciencia y de letras.”<sup>11</sup>

Se habla aquí de infiltrar y organizar, términos nada sutiles a los fines de brindar un discurso convincente a los docentes que emplearían el texto en el trabajo áulico. Se espera, además, que a través del canto coral de música argentina se logre la necesaria operación de ‘elevación’ de la obra y del artista argentino.

Quizá el texto escolar más funcional a esta orientación haya sido, sin embargo, el de Galeano y Bareilles para segundo año, que en el capítulo tercero “La escuela ante el problema de la cultura musical”, incorpora párrafos que resultan en sí mismos harto elocuentes. Véase, para concluir esta pequeño panorama del contexto en el cual se insertó Guastavino y su *Pueblito, mi pueblo*, cómo estos autores, en una suerte de potenciación del paradigma de la generación del 80, prácticamente transfieren el ideario nacionalista hasta el campo de la metodología y el proceder docente: el maestro debe ser una suerte de modelo ‘vivo’ del ‘hombre argentino’, al cual los alumnos emulen:<sup>12</sup>

“[nuestro aporte] está dirigido a su alma. A esa alma que [los alumnos] no *pueden* dejar en la puerta de la escuela; y está dirigido a la Escuela que cada día *debe* ser más grande, más pura y más ‘argentina’, para recibir, dignamente, la vida y la pujante esperanza de los adolescentes.”<sup>13</sup>

[...] Es tiempo ya de que nuestra Patria haga un balance de su haber cultural enfrentando ‘sus’ problemas, diferenciándolos de los restantes del

---

11. Melgar-Larrimbe, 1949: 2-3.

12. Sobre los arquetipos de hombre y mujer ‘argentinos’ en la retórica musical del nacionalismo de fines de la década de 1930, véase “De mozas donosas y gauchos matreros. Música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera” (Plesch, 2002).

13. Las itálicas, mayúsculas y comillas están en el original.

mundo y resolviéndolos de acuerdo a su dignidad y a la consulta de sus propios intereses....<sup>14</sup>

Alumno: aplícate como estudiante y como argentino, al conocimiento de las expresiones de la cultura tradicional de tu patria.

Maestro: constitúyete en el instrumento vivo de una metodología nacional, porque eres responsable de la formación del 'hombre argentino'.

Y así, al propender a la grandeza de la Nación con el auténtico ardor de nuestro empeño, las condicionantes históricas del cantar argentino recobrarán la pujanza de una vida nunca extinguida, enriqueciendo la esencia definitiva de un pueblo que es eterno.”<sup>15</sup>

## El poema, la música: sus características didácticas

*Pueblito, mi pueblo*, basada en un poema de Francisco Silva,<sup>16</sup> es una canción que en su orgánico original exhibe dos voces de línea coral (con una tercera voz y un solo opcionales) y un acompañamiento pianístico. El texto es muy sencillo. En tono nostálgico, alguien -en primera persona- recuerda su tierra natal y añora algunos momentos allí vividos en contacto con la naturaleza. El poema revela un carácter romántico en el que no resulta difícil imaginar la típica carga emotiva de un provinciano que, radicado en la gran urbe, de alguna manera tiende a un recuerdo algo idealizado de su lugar de origen:<sup>17</sup>

---

14. Galeano-Bareilles, 1955: 11.

15. Galeano-Bareilles, 1955: 12. Si bien la fecha de este libro corresponde casi al final del segundo gobierno peronista, la edición consultada es la segunda, por lo cual se estima que estas ideas deben haber estado circulando desde varios años antes. En un estudio reciente referido a la comparación de la propuesta curricular nacional de la asignatura Música y la propuesta editorial expresada en los libros de texto de primer año del nivel medio, párrafos casi idénticos a los aquí citados son ubicados como procedentes de un texto de Galeano-Bareilles correspondiente a primer año del secundario, también de 1955 y en octava edición. Se repetían por tanto estas ideas en varios niveles del secundario y efectivamente, desde comienzos de la década de 1950 (Véase Dal Pino y De Couve, 2006: 184 y 189).

16. El musicólogo norteamericano Jonathan Kulp cita en su tesis doctoral breves datos de Francisco Silva (1915-1992), proporcionados por el director de coros Carlos Vilo. Se trató de un director de teatro que esporádicamente escribía poesía. Nacido en 1915 en Martínez, provincia de Buenos Aires, había sido hijo de inmigrantes españoles instalados en esa localidad a principios del siglo XX (Kulp, 2001: 171).

17. Parte del auge de esta canción puede haber tenido que ver con la captación por parte de Guastavino del mundo emocional de muchos migrantes de provincia trasladados a la Capital Federal, hecho muy característico en Argentina durante las décadas de 1940 y 1950.

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

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

Pueblito, mi pueblo  
Extraño tus tardes  
Querido pueblito  
No puedo olvidarte.<sup>18</sup>

Texto de 'Pueblito, mi pueblo'. Francisco Silva.<sup>19</sup>

Tal sería la temática, fácilmente comprensible. Sin embargo, la canción tiene una connotación autobiográfica no tan conocida hasta ahora: representa, según el mismo autor comentaba, la localidad de San José del Rincón,<sup>20</sup> un pequeño poblado lindante con la capital santafesina cuyos sauces son la forestación característica hasta hoy.<sup>21</sup> Francisco Silva, seguramente capturó algunas imágenes narradas por el compositor y supo traducirlas a un sencillo lenguaje poético en el que la motivación evocativa se revela de manera directa.

En el aspecto musical, sobresale la rítmica que presenta en un tiempo pausado una *ostinato* que permanece de principio a fin, evidenciando parentesco con el estilo,

---

18. Según explicita Kulp (2001: 171, a partir de información brindada por Vilo), la poesía tendría una segunda estrofa que Guastavino nunca quiso incluir en la canción. Kulp sugiere que el autor habría considerado que, tal como fue editada, la canción estaba equilibradamente completa, dada la repetición textual de letra y música.

19. Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

20. Guastavino, Carlos. Entrevista personal. 12 de marzo de 1992.

21. Guastavino, como mucha gente radicada en el centro de la ciudad de Santa Fe, solía acudir allí en busca de aire fresco (son característicos también sus balnearios) durante las calurosas tardes de verano.

un tipo de canción propia de la región pampeana, de base ternaria y con subdivisión binaria, organizada del siguiente modo:



Ejemplo 1. Patrón rítmico del estilo.<sup>22</sup>

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

Ejemplo nº 2. 'Pueblito, mi pueblito' (Silva-Guastavino). Sección central. C. 12-15. Líneas de canto bien diferenciadas, registro central de las voces y escritura pianística con indudable condición de sostén armónico.<sup>23</sup>

22. Este ritmo, correspondiente a ese género vocal del folclore argentino, fue muy recurrente en obras posteriores de Guastavino, al punto de convertirse en una marca estilística suya. Reaparece en la canción *Ceibo, ceibo zuiñandí* y en el segundo movimiento de la Sonatina en sol menor, para piano, entre otras obras.

23. Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

Andante nostálgico

Canto

2 VOZ

Piano

con una huella ocreza

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

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

Ejemplo 3. 'Pueblito, mi pueblo' (Silva-Guastavino). Compases 1-7.

Introducción con rítmica del estilo y armonía de tónica y dominante, línea melódica en terceras paralelas, frases acéfalas articuladas cada dos compases.<sup>24</sup>

Las características de la pieza parecen responder a los lineamientos educativos antes citados, que intentaban fomentar el canto a varias voces en las escuelas.<sup>25</sup> Si bien Guastavino nunca ejerció la docencia en institutos de enseñanza general, es fácil suponer que por la mediación de su maestro de composición Athos

24. Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

25. La única diferencia con las recomendaciones oficiales citadas más arriba estaría dada por el hecho de contener un acompañamiento. Guastavino no pudo dejar de incluir al piano, su instrumento de base, sobre el cual pensaba toda su producción y cuyo lenguaje conocía a fondo.

Palma, intentara adherir a esa preceptiva.<sup>26</sup> No por nada, las condiciones didácticas de *Pueblito, mi pueblo*, son bastante concordantes con las características que sugieren los párrafos antes citados respecto de las habilidades que podía llegar a poseer un coro escolar infanto-juvenil en los años cuarenta, por cierto nada desdeñables si las comparamos con lo que puede lograrse hoy en un aula de música.

### La aprobación oficial, las ediciones y la circulación en las escuelas

La canción fue aprobada por el Consejo Nacional de Educación a mediados de 1942 y publicada por Ricordi ese mismo año. Que una canción contara con esa aprobación significaba que podía estar incluida en el repertorio oficial de las escuelas públicas y privadas.<sup>27</sup> Si bien el aval del Ministerio no significaba un paso automático al repertorio de los coros infantiles y juveniles (muchas canciones de otros compositores argentinos aprobadas tuvieron muy escasa difusión), la institucionalización de *Pueblito, mi pueblo*, en concordancia con la edición por Ricordi, significó un nodo, un punto crucial para su amplia difusión. Su partitura pasó a integrar los libros de cantos escolares de uso corriente en las escuelas y se reeditó innumerables veces a lo largo de varias décadas.<sup>28</sup>

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

---

26. Palma descolló como gestor en el ámbito de la educación musical argentina. A su labor de inspector de música y promotor de la tendencia nacionalista en la enseñanza general, se le agrega la autoría de los primeros programas oficiales de la asignatura (Lamuraglia, 1954: 90). Fundó en 1946 la Escuela de Coro y Orquesta, que funciona hasta hoy en el Instituto Bernasconi de la ciudad de Buenos Aires e imparte enseñanza de instrumentos orquestales para niños de 5 a 14 años. Tanto esa escuela como la biblioteca del Instituto Superior de Música que depende de la Universidad Nacional del Litoral, entre otras instituciones, llevan en la actualidad su nombre.

27. De esto da cuenta *El monitor de la Educación Común*, 1941: 131 cuando informa que en la Sesión N° 56 del día 17 de julio de 1942, el Honorable Consejo Nacional de Educación ha dispuesto aprobar su inclusión en la lista de cantos escolares, para los grados superiores.

28. Para 1968, la partitura alcanzaba más de veinte ediciones por parte de Ricordi Americana, según los dichos de Guastavino en una polémica entrevista que le realizara Charles Schulz para *La Prensa* (19-3-1968). También se publicó integrando otras colecciones. Kurt Pahlen en su álbum para coros infantiles *¡Todos a cantar!*, la incluye en la segunda parte dedicada a "Cantos folklóricos (o en estilo folklórico)", con piano. La primera parte abarca obras a cappella y la tercera, obras de "Grandes Maestros" con piano (Pahlen, 1963).

“La canción es una forma exclusivamente cantable perteneciente a las expresiones musicales tradicionales, cuyo tema característico es el amor, sus penas, desilusiones, engaños, ausencias.

Escrita en ritmo cadencioso, parejo, en el compás de 6/8, su melodía es sencilla y muy expresiva. El acompañamiento tiene por objeto subrayar la línea melódica del canto, sin distraer la atención de él, puesto que reemplaza a la función que desempeñaba la guitarra en su forma primitiva, constituyendo un fondo diluido y suave a la voz del intérprete.”<sup>29</sup>

Estos dos párrafos son reveladores de las ideas generales que circulaban en algunos medios oficiales en el periodo histórico al que se hace referencia este estudio: la visión unívoca del arte, propia todavía del pensamiento positivista decimonónico y en la cual prepondera una descripción preceptiva de los fenómenos musicales, da cuenta de ello. Leído desde la actualidad, uno se pregunta si no hay canciones referidas a otros temas además del amor, si no las hay ágiles o escritas en un metro diferente al 6/8, si no puede haber canciones que tengan melodías ‘elaboradas’ y hasta tal vez, si no subyace en la idea de que el piano reemplaza a la guitarra, una subvaloración de este instrumento, al cual se lo estaría evitando en su ‘forma primitiva’.<sup>30</sup> Sobre Guastavino y su estilo musical, el mismo texto escolar dice:

“Toda su obra tiene un sabor nacional de folklore puro; es clara y diáfana en las descripciones musicales de paisajes criollos, sincera y emotiva en la expresión de los sentimientos. Sus canciones, forma musical que prefiere, traducen en forma cálida y atrayente el alma de un pueblo en lo que tiene de más elevado y universal, y gozan de la predilección de cantantes de orígenes diversos.”<sup>31</sup>

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

---

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

30. Plesch (1999: 57-80) comprobaría que sus estudios referidos a la guitarra argentina en la cultura ‘otra’ del siglo XIX pueden tener interesante continuación durante el siglo XX. La guitarra es aún, en la época de este libro, ‘de los gauchos’.

31. Benvenuto-Benvenuto, 1960. 82.

manera de todo su catálogo, como surge a partir de otros trabajos realizados en los últimos tiempos.<sup>32</sup>

*Pueblito, mi pueblo* debió ya estar ampliamente difundida para 1945, puesto que en la revista *Lyra*, en una extensa nota dedicada al compositor y escrita por Conrado Finzi, se la menciona simplemente entre ‘las primeras’.<sup>33</sup> La musicóloga Malena Kuss no ha dudado en sostener por otro lado, que su popularidad fue tal que “[...] no hubo niño en Argentina que no la haya cantado en alguno de sus arreglos para escolares [...]”<sup>34</sup>

## Dos versiones para las salas de concierto

En cuanto a la circulación de *Pueblito, mi pueblo* fuera del marco escolar, se mencionan aquí dos interpretaciones que incidieron también considerablemente en su construcción como ‘paradigma ineludible’ de la cultura musical argentina hacia mediados del siglo XX. Según se ha podido documentar, es en 1947 cuando se habría dado la primera interpretación de la obra en versión de una única voz con acompañamiento pianístico. Se trató de un concierto de música de cámara ocurrido en la ciudad de Santa Fe, a cargo de la soprano Clara Oyuela, acompañada al piano por el autor.<sup>35</sup>

Aunque la crítica periodística recogida en torno a este recital no pone especial énfasis en la canción que nos ocupa, este hecho precisamente demuestra que a esa altura se daba por sentado -como se ha dicho- que se trataba de una obra muy consagrada y difundida. Por el programa del concierto, publicado en varios periódicos, se sabe que la canción fue ubicada como broche, al final del mismo. *La mañana de Santa Fe* destacó la “vocalización agradable y la dicción perfecta” de la cantante y refirió las canciones interpretadas como un conjunto entre las cuales resultó “difícil elegir, pues todas rivalizan en gracia, belleza y expresión.”<sup>36</sup> En *El Litoral*, en cambio, la referencia fue algo más puntual: “la cantante [...] supo ser

---

32. Véase la entrada léxica “Guastavino, Carlos” en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, volumen 5 (Illari-Mansilla-Plesch, 1999).

33. Finzi, 1945: s/p.

34. Malena Kuss lo asegura en un comentario adjunto al disco *Argentinian Songs*, del tenor Raúl Giménez (London, Nimbus Records, 1988).

35. La cantante argentina Clara Oyuela (1907-2001) se radicó en Chile en 1948 quedando para siempre ligada a la actividad operística de ese país. Profesora de canto en el Conservatorio Nacional de Música chileno, intervino en la fundación de la Opera Nacional dependiente del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Formadora de numerosos cantantes, estrenó y grabó numerosas obras de compositores chilenos (Stein, 2001: 113).

36. *La mañana de Santa Fe*, 19-6-1947. El concierto fue patrocinado por la Asociación Argentina-Francia y realizado en el Museo Provincial de Bellas Artes ‘Rosa Galisteo de Rodríguez’.

personalísima, imponiendo un matiz singular [que llegó] a sobrepasar los límites de lo exigible en *Pueblito, mi pueblo*, de profundizante (sic) sensibilidad.”<sup>37</sup>

Un mes después, una grabación comercial de esta canción fue realizada por el mismo compositor y la cantante mencionada para RCA Víctor, que editó un disco simple conteniendo *Pueblito, mi pueblo* de un lado, y *La rosa y el sauce*, del otro.<sup>38</sup> Para entonces, ya difundiéndose con la novedosa mediación del disco, se iban perfilando, ambas, como dos de las obras que después constituirían, junto a *Se equivocó la paloma*, el grupo de los llamados *hits* guastavinianos.<sup>39</sup>

Para terminar de alguna manera un tema que tiene numerosas derivaciones y conexiones, la otra interpretación de la que se quiere dar cuenta es aquella para coro *a cappella*, ocurrida en 1950 por parte del Coro Trapp en el teatro Colón de Buenos Aires. Este conjunto, que para entonces había adquirido un franco reconocimiento en los Estados Unidos, era un grupo vocal e instrumental integrado por miembros de una familia austríaca, que actuaban dirigidos por un religioso, el padre Franz Wasner.<sup>40</sup> La temprana transcripción para voces mixtas solas tuvo esta primera importante instancia de legitimación, que después trasladaría su auge hacia numerosos coro vocacionales, especialmente universitarios, durante el *boom* folklórico de los años 60.

## Breve epílogo

Aunque queda claro que *Pueblito, mi pueblo* fue una obra producida mayormente por motivaciones pedagógicas, su institucionalización en el ámbito escolar durante las épocas en que el nacionalismo musical alcanzó amplia difusión, hizo de ella una suerte de arquetipo. Este hecho -su condición de ‘modelo’, su carácter ‘representativo’- colaboró en la construcción de una imagen sesgada de la capacidad musical de Guastavino, muy difundida en la historiografía de la musicología local posterior.<sup>41</sup> Según esa visión, el compositor sólo habría estado

37. *El Litoral*, 19-6-1947.

38. Encontramos las referencias a esta grabación en la revista *La voz de RCA Víctor* de julio de 1947 (Vol. XV). Denominada Revista de Novedades y Comentarios Musicales, esta revista tenía como objetivo la difusión de nuevas grabaciones de la misma compañía (RCA Víctor Disco N° 10-1262).

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

40. *La Nación*, 21-5-1950, p. 9. Es sintomático que en este mismo año surge en Argentina un Conjunto Vocal también compuesto por integrantes de una misma familia: los hijos de Manuel Gómez Carrillo.

41. Realizo un análisis pormenorizado de las visiones que brindaron esa imagen, en el capítulo primero de mi tesis doctoral (Mansilla, 2007).

dotado para la escritura de piezas accesibles, cortas, capaces de agradar en una primera impresión por su ‘aroma’ argentino.<sup>42</sup>

Este trabajo tiene la esperanza de haber alertado, desde el estudio de un caso puntual, acerca del carácter histórico que es inherente a ciertas construcciones en torno a la producción musical de Guastavino, ya que dichas construcciones en algún sentido, continúan condicionando aún en el presente, la percepción general sobre el músico.

## BIBLIOGRAFIA

BENVENUTO, E. L. y BENVENUTO, E. G.

1960 *Compendio de Cultura Musical. Tercer año*. Buenos Aires: Cesarini Hnos, [12ª edición].

DAL PINO, Claudia y Alicia DE COUVRE.

2006 “La música argentina en el ex primer año del nivel medio: estudio comparativo de la propuesta curricular nacional y la propuesta editorial expresada en los libros de texto (1952-1977)”, *El arte musical argentino: retrospectiva y proyecciones al siglo XXI*, Buenos Aires: Departamento de Artes Musicales y Sonoras del Instituto Universitario Nacional del Arte, p. 181-189.

S/A

1941-42 *El monitor de la Educación Común*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Año LX, n° 820, abril de 1941; Año LX, n° 821, mayo de 1941; Año LXI, n° 836, septiembre de 1942.

FINZI, Conrado.

1945 “Compositores argentinos: Carlos Guastavino”, *Lyra*, año 3, n° 27, noviembre, s/n/p.

---

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

GALEANO, Ernesto y Oscar BAREILLES.

1955 *Cultura Musical, texto para la enseñanzasecundaria, normal y comercial. Segundo año*, Buenos Aires: Ricordi Americana [2ª ed.]

ILLARI, Bernardo, Silvina MANSILLA y Melanie PLESCH.

1999 “Guastavino, Carlos Vicente”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, vol V, p. 944-953.

KULP, Jonathan.

2001 *Carlos Guastavino: a Study of his Songs and Musical Aesthetics*, Ph.D. Thesis, University of Texas in Austin, inédita.

LAMURAGLIA, Nicolás.

1954 *Athos Palma. Vida, arte, educación*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

MANSILLA, Silvina Luz.

2003 “*Se equivocó la paloma... de Carlos Guastavino: un curioso caso de hibridación cultural*”, *Orpheotron 6*. Buenos Aires: Conservatorio “Alberto Ginastera”, p. 85-98.

2005 “La (di) fusión de la producción musical de Carlos Guastavino por parte de Eduardo Falú”, *Revista del Instituto Superior de Música 10*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, p. 127-147.

2007 *Circulación, recepción y mediaciones en la obra musical de Carlos Guastavino*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, inédita.

MELGAR, Eduardo y Carlos LARRIMBE

1949 *Cultura Musical. Segundo Año*, Buenos Aires: Kapelusz.

PAHLEN, Kurt.

1963 *¡Todos a cantar! Repertorio para coros, I Coros infantiles*, Buenos Aires: Ricordi Americana.

PLESCH, Melanie.

1996 “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”. *Revista Argentina de Musicología 1*, Córdoba: Asociación Argentina de Musicología, p. 57-68.

1999 “La silenciosa guitarra de la barbarie: aspectos de la representación del Otro en la cultura argentina del siglo XIX”. *Música e Investigación*, año 2 n° 4, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, p. 57-80.

2002 “De mozas donosas y gauchos matreros. Música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera”. *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño 2*, Mendoza: Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, p. 24-31.

ROMERO, Luis Alberto (coord.).

2004 *La Argentina en la escuela. La idea de nación en los textos escolares*, Buenos Aires: Siglo XXI.

SCHECHTER, John.

2001 “Palma, Athos”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York- London: Macmillan Publishers Limited, p. 12-13.

SCHLUTZ, Charles.

1968 “Carlos Guastavino”. Buenos Aires: *La Prensa*, 19 de marzo.

STEIN, Hanns.

2001 “In memoriam. Clara Oyuela”. *Revista Musical Chilena* v.55 N°.195, Santiago de Chile: Facultad de Artes de la Universidad de Chile, p. 113.

\* \* \*

**Silvina Luz Mansilla.** Doctora en Artes, con mención en Historia de la música argentina, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Licenciada y Profesora Superior de Música, especialidad Musicología por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA). Se

graduó también como Profesora de Piano en el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”. Fue becaria de varias Instituciones. En la actualidad es profesora con dedicación especial en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA), en el área Musicología Histórica Argentina. Dirige tesis de maestría en la Universidad Nacional de Cuyo e integra el equipo de investigación UBACyT F-831.