

Canciones de Carlos Guastavino. Algunos avances para una historia de su interpretación musical

DE LIMA, Cléber Maurício / Departamento Académico de Música, Universidad Federal de Rondônia, Brasil - Universidad Nacional del Litoral - Instituto de Artes del Espectáculo FFyL-UBA

cleberdelima@hotmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Guastavino –canción - interpretación – grabación – recepción

> Resumen

Avance de una investigación dedicada a canciones para canto y piano grabadas comercialmente, del compositor argentino Carlos Guastavino. Se considera la teoría de la recepción como camino de experiencia artística, didáctica e investigativa que potencializa una posibilidad metodológica para la formación del intérprete. Provisoriamente, se anticipa como posible hipótesis principal, la idea según la cual las interpretaciones registradas fonográficamente de las obras para canto de Carlos Guastavino son productos de una recepción de los intérpretes según sus construcciones de un determinado imaginario sonoro de una supuesta “argentinidad”.

> Introducción

El proyecto “La interpretación de la obra vocal con piano de Carlos Guastavino. Un estudio a partir de las partituras y los registros sonoros” tiene la dirección de la Dra. Silvina Luz Mansilla y co-dirección de la Dra. Cintia Cristiá, en el Doctorado en Humanidades, Mención Música, de la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fe. También forma parte del Proyecto UBACyt “Música 'culta' y literatura en Argentina. Algunos repertorios vocales del siglo XX”, dirigido por Silvina Mansilla.

Guastavino, como compositor prolífico, contribuyó prominentemente para construir una "canción argentina", siendo influenciado e influenciando en un determinado *ethos* de cancionero argentino, es decir, como dice Marcela González "la imaginación sonora de una parte importante de intérpretes y auditorios" (2003: 590). En esta investigación, se pretende mirar ese supuesto *ethos* argentino en las canciones de Guastavino, esa “imaginación sonora” argentina. Indagar qué hace identificar ese *ethos*, a

partir de observar qué es intrínseco a las canciones de modo hermenéutico (esto es, inherente a la escritura del compositor), y qué aporte proporciona el intérprete.

Dentro de este recorte de investigación se está definiendo el *corpus* a ser estudiado de las canciones para canto y piano a partir de las obras grabadas comercialmente. Hasta el momento hay grabaciones de cantantes de Argentina, España, Uruguay, Estados Unidos, Brasil, Francia, Nueva Zelandia y China.

› **Las propuestas metodológicas. Museificación y teoría de la recepción**

El estudio de los registros fonográficos aflora como fenómeno tecnológico que ha permitido a la humanidad, como dice Luca Cossetini (2004: 5) de la *Università degli Studi di Udine*, la "museificación de la obra musical". Así se puede ver en la siguiente cita:

La verdadera museificación de la obra musical no sucede en la biblioteca, sino en las salas de concierto; y es aquí donde, exclusivamente en la duración de su interpretación, la obra se manifiesta y se realiza gracias al intérprete, que se interpone entre la partitura y el oyente. Pero es precisamente esta presencia la que hace que la obra no se realice de manera unívoca, sino cambiante, personal, estrechamente relacionada con el componente humano que le da vida.¹

Yendo más allá, después de un concierto registrado sonoramente, la museificación se produce en el contenido perpetuado en el soporte. Consecuentemente, la escucha descontextualizada, es decir, el registro sonoro, no es más la interpretación con todas sus circunstancias envueltas, sino la elección de una determinada interpretación, en el caso de las grabaciones en vivo, o el resultado de un proceso de edición, en el caso de las grabaciones de estudio.

Cossetini hace distinción entre dos tipos de documentos sonoros: la memorización de la versión en vivo y la obra de arte pensada o realizada especialmente para ser grabada. Con relación a esta segunda tipología discurre que:

El tema se complica con relación a la obra de arte porque se debe considerar toda la evolución y las modificaciones que la introducción de las técnicas de grabación aportó al campo de la estética. Un proceso bidireccional entre compositor, director artístico y oyentes no exentos de la influencia del gusto de la masa (2004: 7).²

A esa línea de pensamiento se suma el trabajo de Silvina Luz Mansilla, que es referencia en la utilización de la teoría de la recepción aplicada en el aspecto musicológico. En su libro *La obra musical de Carlos*

¹ "Ma la vera museificazione dell'opera musicale non avviene in biblioteca bensì nelle sale da concerto; ed è qui che, esclusivamente per la durata della sua esecuzione, l'opera si manifesta e si realizza grazie all'interprete che si interpone tra la partitura e l'ascoltatore. Ma è proprio questa presenza a far sì che l'opera non si dia mai in maniera univoca, ma mutevole, personale, strettamente correlata alla componente umana che le dà vita". Nota de Traducción: Todas las traducciones son libres, hechas por el autor de la ponencia.

² "Per quanto riguarda l'opera d'arte, invece, il discorso si complica perché viene coinvolta tutta l'evoluzione e le modificazioni che l'introduzione delle tecniche di registrazione hanno portato nel campo dell'estetica. Un processo bidirezionale tra compositore, direttore artistico e utenza non scevro dell'influenza del gusto della massa".

Guastavino: Circulación, recepción, mediaciones, la autora (2011) expone una gran cantidad de datos sobre Guastavino y con enorme aliento construye una visión analítica sobre este compositor en la historia de la música argentina, considerando los aspectos socioculturales entrelazados con el fenómeno compositivo y sus relaciones con otros compositores, los intérpretes y los oyentes.

El inmenso trabajo de Mansilla aborda cuestiones interpretativas, como por ejemplo su texto “Karl Jenkins, Kiri Te Kanawa y las canciones de Carlos Guastavino. Música simulada y neocolonialismo cultural”, un contundente análisis sobre la grabación de seis canciones del maestro santafesino. En este artículo, sobre las grabaciones en cuestión, la autora concluye que:

...las versiones estudiadas, al tiempo que ilustran la apertura de la música de Guastavino a interpretaciones diversas, proponen una mirada hegemónica sobre un repertorio latinoamericano, muy sintomática de las fórmulas típicas de apropiación observables en el neocolonialismo posmoderno (2009: 8).

La ventana para la teoría de la recepción, ofrecida por la directora de este proyecto de investigación, ha posibilitado conocer los autores de este campo epistémico. El horizonte de expectativas así como otros conceptos tales como las relaciones de los modelos de recepción –como se puede ver en el texto “Abbozzo di una sociologia della ricezione musicale” de Martín Zenck (1989)–, entre otros autores, afloran del trabajo de Mansilla como herramientas metodológicas para este proyecto.

La grabación, hasta ahora, es el elemento considerado el recorte delimitador en el *corpus* a ser estudiado. Mal o bien, el hecho de que la grabación de Karl & Kiri exista, es una evidencia que inserta ese registro fonográfico en la historia de la *performance* de la obra de Guastavino.

➤ ***El papel de las grabaciones en la formación del intérprete***

Así, el proyecto se configura como camino de experiencia artística, didáctica e investigativa potencializando una posibilidad metodológica para la formación del intérprete, o, como se puede ver en Michela Garda, la necesidad del intérprete.

Nadie pondría en duda que una obra musical existe o tiene sentido solo cuando es realizada y oída. La partitura, en realidad, necesita de la interpretación del intérprete que expresa propiedades que no se pueden expresar de manera adecuada solo con la notación. Cualquier persona que tenga conocimiento de la lectura silenciosa de la música sabe que lo que se imagina de la lectura de las notas es siempre un pálido esquema en comparación con la complejidad de la trama de los diferentes niveles de la música que realmente suena. Por lo demás, la partitura no está destinada a ser leída, sino a proporcionar una base para la interpretación musical. En la cultura occidental, además, la música no solo está hecha para ser tocada, sino también, y sobre todo, para ser escuchada e interpretada a su vez por el oyente. Escuchar, por lo tanto, es el tercer momento esencial a través del cual se hace posible la

realización del significado de una obra después de la producción del texto y su realización sonora por los intérpretes (Garda, 1989: 2).³

Esta “realización sonora por los intérpretes” parece ser uno de los centros de gravedad de este proyecto, asociada a su permanencia para la posteridad en formato de grabación. Por tanto, la conformación del corpus a ser analizado se estaría constituyendo por todas las grabaciones que se encuentren de las canciones de Guastavino, desde las históricas hasta las recién salidas del horno. Sería una cartografía, o una “cantografía”, de quién y cuándo ha grabado Guastavino. Tarea hercúlea, en el caso de considerarse en este rol, las grabaciones de versiones “populares” de la obra del maestro, se llegaría a una cantidad abundante de material. Por esta limitación, se pretende acortar a las interpretaciones que siguen parámetros de la música de cámara académica, con intérpretes que siguieron los cánones de formación del canto académico; como dice Mansilla (2011: 25), “en los globalizados tiempos actuales, dentro de las convenciones venerables e institucionalizadas del lied”. Aquí, ya se está definiendo un horizonte de expectativas a partir de la configuración del público, en este caso, un público especialista. Sin embargo, es prematuro sentenciar esto a esta altura de los trabajos, siendo prudente esperar cosechar más material y dejar que el material, configurado como corpus a ser analizado diga lo que debe ser hecho.

Ante tantas diferencias estilísticas interpretativas, la teoría de la recepción surge como una posibilidad de análisis pues parte del presupuesto de las “expectativas” de ese “público especializado” que son los cantantes. Vale mencionar, que se considera también el indisociable papel del pianista, pues está en la concepción compositiva de esas obras.

› **Las soluciones nada simples. Hay que cantar**

Volviendo al impactante Compact Disc de Karl & Kiri, Mansilla dice que:

Las versiones ilustran la apertura de la música de Guastavino a interpretaciones de diversa índole, planteando problemas éticos de solución nada simple. Aunque quizá algún investigador, sobre todo de procedencia no-sudamericana, enmarcaría su análisis dentro de las convenciones de la *world music* o del *cover*, desde mi punto de vista las versiones presentan una reinención artificial de la música argentina que está pensada para las expectativas situadas exactamente en las antípodas de las que poseen los oyentes sudamericanos. Para éstos, dichas versiones se inscriben en un registro cuyo sentido oscila entre la burla y la ironía. (Mansilla, 2009: 2).

³ "Nessuno metterebbe in dubbio che un'opera musicale esiste oppure ha un senso solo in quanto viene eseguita e ascoltata. La partitura infatti ha bisogno dell'interpretazione dell'esecutore che ne esplicita quei caratteri che non possono essere adeguatamente espressi dalla notazione. Chiunque abbia consuetudine con la lettura silenziosa della musica sa che ciò che si immagina leggendo le note è sempre un pallido schema rispetto alla complessità dell'intreccio dei diversi livelli della musica che risuona realmente. Del resto la partitura non è destinata a essere letta, ma costituire una base per l'esecuzione musicale. Nella cultura occidentale inoltre la musica è fatta non solo per essere eseguita, ma anche soprattutto per essere ascoltata e interpretata a sua volta dall'ascoltatore. L'ascolto dunque è il terzo imprescindibile momento attraverso cui si articola la concretizzazione del significato di un'opera dopo la produzione del testo e la sua realizzazione sonora da parte dell'esecutore".

El planteamiento de “problemas éticos de solución nada simple” también está presente en una interpretación “dentro de las convenciones venerables e institucionalizadas” del canto académico. Tal vez no de manera tan perceptible cuanto en las grabaciones de Guastavino por Dame Te Kanawa, pero verificables al interior de las convenciones interpretativas de ese arte, que pueden no estar tan llenas de asepsia estilística.

Aun considerando el pensamiento de Mansilla, al hablar del oyente sudamericano creemos que se puede ir más allá. El oyente brasileño delante de Guastavino ya está en una situación en la cual las expectativas pueden tornarse nebulosas. Por lo tanto, la burla y la ironía pueden suceder hasta con las más rigurosas intenciones estilísticas, si el contexto cultural está descuidado.

Con relación al proceso de construcción del significado a partir de la lectura, Michela Garda dice que:

Uno de los principios fundamentales de la teoría de la recepción es que el significado de un texto no se deriva únicamente del acto de producción o, como se ha dicho en términos de estética romántica-idealista, de la creación. Mientras el texto no es leído, su significado no está "construido" en la mente del lector y el significado no está cumplido. Como la música, también un texto literario debe ser "ejecutado": su sentido debe formarse a través de la actividad del lector. En este sentido hay que entender la visión sorprendente de Valéry, que fue el lema y un catalizador para la primera obra teórica de [Hans Robert] Jaus: *C'est l'exécution du poème que est le poème*. (Garda, 1989: 2).⁴

En el caso de las canciones con piano de Guastavino, para que el poema exista, hay que cantarlo. Construir y realizar, para el cantante, es el “proceso de decodificación del texto por el destinatario”,⁵ como menciona Regina Zilberman (1989: 15) en su libro *Estética da recepção e história da literatura*.

› **Consideración final**

La intención de aplicabilidad de la teoría de la recepción se justifica, en este caso, por el interés en el estudio de las relaciones de los intérpretes con el repertorio grabado. La teoría de la recepción parece proporcionar una base consistente para estudiar la relación entre intérprete y obra. Hasta el momento fue realizada una experiencia con el pianista Carlos Manso, que se ha demostrado como importante fuente de información sobre el proceso de construcción de significados para la interpretación de la obra para canto y piano de Carlos Guastavino.

⁴ "Uno dei principi fondamentali della teoria della ricezione è infatti quello secondo cui il significato di un testo non deriva soltanto dall'atto della produzione o, come si diceva nei termini dell'estetica romantico-idealista, della creazione. Finché il testo non viene letto e quindi il suo significato non viene "costruito" nella mente del lettore, esso non è compiuto. Come la musica anche un testo letterario deve venire "eseguito": il suo senso deve essere costituito attraverso l'attività del fruitore. In questo senso va intesa la folgorante intuizione di Valéry che ha fatto da motto e da catalizzatore alla prima opera teorica di Jaus: "*C'est l'exécution du poème que est le poème*".

⁵ "...processo de decodificação do texto pelo destinatário".

A este punto, también se considera que el contexto cultural y de vida de los intérpretes tienen influencia en las tomas de decisión estéticas en la realización musical, además de su formación técnica en música.

Finalmente, el resultado interpretativo perpetuado a lo largo del tiempo por las grabaciones sonoras, al mismo tiempo que elimina –en aquellas grabaciones– la posibilidad de que existan nuevos procesos de recepción-creación por parte del intérprete, impulsa nuevos procesos de recepción por parte del oyente, de otro intérprete, o hasta del mismo intérprete.

Bibliografía

- Cossetini, L. (2004). *Verso un museo dei documenti sonori: l'archivio audio di Fernanda Pivano: dalla conservazione alla fruizione*. Tesi di Laurea Specialistica in Musicologia. Udine (Italia), Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Udine.
- Garda, M. (1989). "Teoria della ricezione e musicologia". En Borio, G.; Garda, M. (eds.) *L'Esperienza musicale: teoria e storia della ricezione*. Torino, EDT/Musica, pp. 1-36.
- González, M. (2003). "Soledad y nostalgia en la lírica de Guastavino", *Revista de Musicología*, vol. 26, núm. 2. Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 585-612.
- Mansilla, S. L. (2009). "Karl Jenkins, Kiri Te Kanawa y las canciones de Carlos Guastavino. Música simulada y neo-colonialismo cultural". *Boletín música*, núm. 24. La Habana (Cuba), Casa de las Américas, enero-junio, pp. 94-98.
- (2011). *Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.
- Zenck, M. (1989). "Abbozzo di una sociologia della ricezione musicale". En Borio, G.; Garda, M.(eds). *L'Esperienza musicale: teoria e storia della ricezione*. Torino, EDT/Musica, pp. 96-116.
- Zilberman, R. (1989). *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo, Editora Ática.