

Memoria para el suburbio: el único tango cantado de José María Castro

Martínez, Pablo Daniel / Universidad de Buenos Aires, FFyL-IAE – Universidad Católica Argentina, FACM-IIMCV – martinezpablod@hotmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: música – obra vocal – José María Castro – tango – nacionalismo.

» Resumen

Con la patria adentro –obra para tenor y orquesta– fue concluida por José María Castro el 22 de junio de 1964, tan solo cuarenta y dos días antes de su muerte, acaecida el 2 de agosto. Realizada sobre trece sonetos compuestos por Gustavo García Saraví, fue estrenada el 26 de agosto del año siguiente por Washington Castro y la Orquesta Sinfónica de Radio Nacional, oficiando como solista el tenor Marcos Cubas.

En esta composición, a instancias de los poemas de Saraví, Castro trabajó sobre una temática nacionalista –elección evitada por la mayoría de los compositores de su generación para diferenciarse de quienes los precedían– presentando como corolario un tango: *Memoria para el suburbio*. Existen pocos ejemplos de esta música popular urbana en su catálogo –un tango instrumental en *La otra voz* (1953) y materiales afines en la *Sinfonía de Buenos Aires* (1963)– constituyendo este número, el único tango cantado de su producción. En esta ponencia, sumado a la edición crítica de su inédita partitura orquestal, así como de la reducción para ensayo (canto y piano), retomo el análisis estilístico compositivo de su obra vocal del último período, poniendo también en consideración los rasgos e influencias de esta música popular manifiestos en un “tango culto” de un compositor argentino –por esos años, ya consagrado– de música académica.

» Presentación

El compositor argentino José María Castro (1892-1964) encontró en la música vocal para canto y piano un vehículo de expresión que lo acompañó durante toda su trayectoria creativa. Sin embargo, existe un segmento de obras vocales, en general más tardías y de mayor extensión, en las cuales el marco está dado a través de un acompañamiento orquestal. El orgánico previsto para dichas composiciones suele ser sobrio, no superando la conformación habitual para una plantilla de orquesta sinfónica con *maderas a dos*. No entraré aquí en mayores precisiones acerca de esta porción de su catálogo, pues ello ya fue trabajado en una ponencia anteriormente presentada en estas mismas jornadas (Martínez, 2021). Sí señalaré, que las obras

más significativas que poseen dichas características –*El libro de los sonetos* (1947), *La otra voz* (1953), *Cinco líricas* (1958) y *Con la patria adentro* (1964)– pertenecen a la etapa de madurez de Castro, tomando como referencia la periodización de tres fases que propuse en el mismo trabajo.

Con la patria adentro (1964), *trece sonetos para tenor y orquesta de cámara*¹ –escrita sobre poemas de Gustavo García Saraví– es la última obra compuesta por José María Castro y una de las pocas de su autoría que posee alguna referencia o connotación nacionalista, aparte de su sugestivo título, pues en ella “se evocan situaciones y personajes de la historia del país” (Suárez Urtubey, 1995: 85), en una producción netamente orientada hacia las corrientes comúnmente denominadas “universalistas”.

Explicaremos brevemente la dicotomía “nacionalismo–universalismo” dentro del desarrollo de la historia de la música culta argentina y su contexto sociopolítico en la primera mitad del siglo XX.

Durante la época de los Centenarios, el ambiente musical estaba mayormente en manos de los representantes musicales de la llamada Generación del 80.² Estos compositores adherían al nacionalismo musical siguiendo, en mayor o menor medida, la línea de sus “fundadores”, Alberto Williams y Julián Aguirre. Sus obras presentaban referencias –más o menos directas– del folclore argentino, principalmente del proveniente de la llanura pampeana, en un contexto compositivo provisto por las tendencias y técnicas europeas de fines del siglo XIX. En ese momento histórico, el concepto de *lo nacional* era tomado por la clase aristocrática como bandera propia de identificación. Durante estos años comenzaron a desarrollarse una serie de reformas con el objetivo de “construir” algunos símbolos nacionales que proveyeran una identidad patriótica frente al avance de los usos, costumbres y pensamientos políticos traídos por la inmigración. Esta construcción identitaria era impelida a la población principalmente a través de reformas educativas. De esta manera, la figura del gaucho, antes vilipendiada, pasaba ahora al *status* de héroe nacional y la Ley 1420, a través de la escuela obligatoria, enraizaba los deseados ideales nacionales en la descendencia de la inmigración.³

En esta realidad sociopolítica, se incorpora a la escena musical una nueva camada de compositores nacidos en torno a la década del 90 del siglo XIX, cuyos ideales e intereses compositivos distaban mucho de quienes hasta ese momento establecían el canon del ambiente musical. Es importante señalar que, a la inevitable confrontación generacional por nuevas búsquedas estéticas, se agregaban situaciones de pertenencia social y/o política, ya que muchos de estos músicos tenían un origen inmigrante. La Generación del 90 entonces, buscó su ubicación en las corrientes contemporáneas de su época, cultivando la individualidad creadora y evitando constituirse como una escuela con tomas de decisión *a priori*. La mayor y mejor comunicación a

¹ Esta denominación aparece en el manuscrito de Castro. Sin embargo, se trata de una orquesta sinfónica similar a las del período clásico: 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cornos, 2 trompetas, timbales, percusión (tambor-platillos) y cuerda completa.

² Desde luego, este tipo de divisiones tales como Generación del 80 o Generación del 90 son reduccionismos para comprender de modo didáctico las generalidades. Sin embargo, estas denominaciones están bastante aceptadas en la musicología argentina. Véase Plesch (2008: 55-111); Scarabino (2000: 15-59); Suarez Urtubey (1995: 54-140).

³ Véase Plesch (2008: 55-111).

nivel mundial les permitió estar al día respecto del conocimiento de las últimas creaciones musicales, actualizando y diversificando las características técnico–expresivas de un grupo de compositores, que ya de por sí, rendían culto a la singularidad creadora y que propiciaban ciertas aspiraciones “universalistas” sin desdeñar del todo “lo nacionalista”, pero utilizándolo solamente como un elemento enriquecedor más, a diferencia de la generación anterior que tendía a colocarlo como aspecto fundante y preponderante. Esta generación –a la que pertenece José María Castro– pretendió intencionalmente alejarse de ciertos rasgos románticos que aún prevalecían en la anterior, proponiendo una mirada más apolínea y objetiva frente a la obra. Por ello, podríamos afirmar que –en términos generales y considerando unas pocas excepciones– esta camada de compositores manifestó su *modernidad* en el Buenos Aires de ese entonces, vinculándose con las tendencias neoclásicas contemporáneas provenientes de Europa. En esos años surgen numerosos establecimientos e instituciones relacionados con la educación musical y su difusión, así como también espacios de crítica en los que participan los propios compositores. Omar Corrado deja entrever en sus reflexiones que la pugna generacional también se manifiesta en la lucha por ocupar estos espacios y que, de hecho, la participación en uno u otro grupo podía asociarse a un implícito posicionamiento político o *idea de país*, aunque los compositores no adhirieran oficialmente a un partido (Corrado, 2010: 320-329).

› **El poemario *Con la patria adentro***

Por lo señalado, las temáticas relacionadas con *lo nacional* eran en general evitadas por parte de los compositores de la Generación del 90. Sin embargo, un José María Castro ya en el final de su vida, decide hacer caso omiso a esa suerte de tácita convención a instancias de un poemario de Gustavo García Saraví. Esta serie de poemas había obtenido el premio del Concurso Literario de *La Nación* del año 1963 (dedicado a la poesía), otorgado por el “jurado permanente” compuesto por Carmen Gándara, Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, Adolfo Bioy Casares y Leónidas de Vedia. En el archivo personal del compositor nos encontramos con la hoja del periódico *La Nación*, del domingo 10 de noviembre de ese año; al parecer, a José María le había interesado la colección de trece sonetos y la conservó para, en el transcurso del siguiente año, terminar la composición de la que sería su última obra: *Con la patria adentro*. Este trabajo, como señala la partitura autógrafa, fue concluido el 22 de junio de 1964, tan solo cuarenta y dos días antes de la muerte de Castro, acaecida el 2 de agosto de ese año.

El poemario de García Saraví está dividido en dos partes muy desiguales: la primera que consta de doce poemas bajo el título de *La tierra y el hombre* (*El soldado de la independencia, Habla el último indio, La luz mala, Urquiza, El ombú, El montonero, El entrerriano, La cautiva, La pampa, El resero, El indio muerto y Juan Facundo Quiroga*); y la segunda –de un solo soneto, denominado *Tango*– bajo el rótulo de *Memoria para el suburbio*. Como señalamos, se trata de trece sonetos que conservan las características

convencionales: la totalidad posee catorce versos endecasílabos con la habitual rima fija en las cuartetas iniciales (ABBA-ABBA), y esta, a lo largo de toda la serie, es consonante.

A continuación, transcribimos el último poema cuyo texto fue musicalizado por Castro para realizar la canción final del ciclo:

Tango

Nací en los arrabales, en el nexo
entre la pampa cruel y el empedrado.
Una mujer sin fe y un guapo armado
fueron mi origen triste e inconexo.

Fui, desde entonces, cóncavo y convexo,
sencillo y vertical, duro y alzado,
y aunque me muestren en candor ganado
sigo siendo calor, valor y sexo.

Después, dejé el farol y los cuchillos.
Y la esquina del Sur y aquella suerte
de ganarle a las copas y a los grillos.

Siempre estoy pronto para la partida:
ya tengo un nuevo paso si la muerte
quiere bailar conmigo y con la vida.

› ***El canto del cisne del compositor: un “tango culto”***

Antes de adentrarnos en el análisis musical, conviene realizar ciertas aclaraciones acerca del término “tango culto” y sus alcances. Procedente del libro *Tangos cultos. Kagel, J.J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales*, compilado por el musicólogo Esteban Buch y editado por Gourmet Musical en 2012, encontramos una etiqueta para identificar una serie de artículos referidos a obras de compositores que han abordado el género desde la mirada de la música académica.⁴ En su artículo introductorio, Buch relata lo complejo que es encontrar una descripción adecuada a este fenómeno pues las obras analizadas dentro de la publicación, no constituyen una tipología sino una muestra de las disímiles perspectivas y expectativas de los compositores tanto en cuanto al trabajo del material como en su relación contextual histórica. Por ello, luego de recorrer los variados métodos de aproximación, que van desde la cita o la reminiscencia hasta la actitud *crossover* de Astor Piazzolla, remarca que la terminología de “tangos cultos” debe ser usada con una gran prudencia ya que estos no son de por sí, portadores de una “mayor dosis” de cultura, ni de un mayor refinamiento que sus homónimos populares y “auténticos”. Así, los “tangos cultos” obtienen simplemente

⁴ Algunos textos presentes en ese libro son de autoría de Buch y otros, de investigadores que participaron de un seminario de doctorado dictado por él mismo en la Universidad de Buenos Aires, en 2007.

esa condición por haber sido creados en el ámbito de la música culta o erudita, que detenta sus propias reglas de producción, circulación y recepción (Buch, 2012: 5-27).

Pasando al análisis musical, encontramos en la obra un rasgo distintivo de una parte importante de la producción de José María Castro: la presencia de un pensamiento compositivo complejo e imbricado en sus parámetros generando una música en apariencia mucho más simple, cuya melodía es perfectamente reconocible y memorizable.

El *tango* se presenta –desde una audición despreocupada– como una situación formal ternaria: luego de una brevísima introducción de un compás –realizada por líneas en movimiento contrario, suerte de reinvención de un *yeite* propio del género– surge una idea melódica temática que será recapitulada en el compás 34, luego de un profuso desarrollo. Sin embargo, tomando como referencia la llegada a su punto climático (c.21) que pone en evidencia la posterior reanudación del parámetro axial (en este caso, el retorno a la tonalidad principal, Do menor), la pieza puede entenderse estructuralmente en dos partes. Este pensamiento aparece respaldado por la utilización de las dos cuartetas del poema para el primer sector y los dos tercetos para el segundo.

Desde el punto de vista armónico, es posible señalar que *Memoria para el suburbio* está escrito en la tonalidad de Do menor, aunque por momentos recurra al modo eólico y se vuelva más *modal* que *tonal* (por la ausencia de la sensible) como sucede en los compases que cierran la canción. Esto resulta evidente dada la recurrencia a ese centro en varios momentos de la obra (cc.1-13; cc.23-26; cc.34-44). Sin embargo, los ejes sobre los que se apoya la música en los compases no señalados –tonales o modales– distan mucho de lo que se espera para una convencional pieza tonal.

En algunos casos, las notas que generan las sonoridades modales aparecen debido al comportamiento contrapuntístico de algunas líneas internas. También puede notarse en varios sectores, la afirmación de los ejes mediante el uso de pedales. En otros momentos, el criterio estructural se sostiene por la ubicación temporal de las notas *reales* y su repetición, en segmentos con mayor movimiento u ornamentación. La serie de *retazos* generada por los señalados saltos axiales dan a la canción originalidad y *sorpresas*: en un discurso complejo y, a su vez, fácilmente inteligible en gran parte por las cualidades de su melodía vocal diatónica. En ella, las alteraciones que van apareciendo responden al itinerario de los ejes tonales/modales. Así, en un estilo completamente silábico, en su construcción predomina el grado conjunto con la aparición de algunos pocos saltos expresivos.

La orquestación es muy equilibrada: poco densa, resulta excelente para el respaldo de una voz. La cuerda se ocupa principalmente de procurar un *marcato* ‘*en cuatro*’ propio del género a través de una secuencia de corcheas en *staccato* ejecutadas con el arco hacia abajo y cerca del talón, generando así una sonoridad de mayor énfasis y tensión. La sección está escrita muy meticulosamente: debemos recordar que José María era un destacado ejecutante de violonchelo y plasmaba todo ese conocimiento empírico explicitando cada

detalle en las *particelle* de los intérpretes. Nuevamente –como hemos notado en otras composiciones– extraña la aparición de notas graves fuera del registro común del contrabajo, solo asequibles mediante una *scordatura*, la adición de un aparato mecánico a tal efecto, o bien, la incorporación de instrumentos de cinco cuerdas. Las maderas, por su parte, se dedican mayormente a efectuar comentarios melódicos en *solí* o contrapuntos a la línea cantada, con gran protagonismo del fagot.

Para concluir, señalaremos algunos rasgos que se vinculan al tango como especie de música popular urbana:

a) el uso de *estilísticas* líneas por movimiento contrario (cc.1-2 y 42-43); b) la marcación *en cuatro*, propuesta desde el compás elegido (4/8) y remarcada mediante una expresa anotación en el manuscrito; c) El efecto de *marcato*, debido al pedido particular de articulación en la cuerda, junto con algunas disposiciones acórdicas que podrían relacionarse con modalidades de *comping* o fórmulas de acompañamiento pianístico en estilo; d) Algunos giros rítmicos en la melodía vocal, así como la dualidad menor–mayor presente en la primera oración, rasgos propios de algunos tangos de *Guardia Vieja*; e) El gesto rítmico del *solí* de clarinetes y primer fagot (cc.29-30) que recuerda una particular subdivisión rítmica muy presente en las guitarras gardelianas; f) Un atisbo de *variación* (c.40, sector codal) en el pasaje de la flauta cercano al epílogo. Si bien este puede ser tomado como un giro *neo-barroco* y, de hecho, no responde a la subdivisión habitual del pulso en cuatro figuras del estilo, su ubicación cercana al final evoca el momento de cierre brillante que presentan las *variaciones* en el desarrollo formal de muchos tangos; g) El uso del fagot realizando un contracanto melódico (cc.25-28 y cc.33-39) y evocando lo que en la jerga del estilo se ha llamado equivocadamente *armonía* y cuya ejecución es usual en el violín.

› **A modo de cierre**

El tango *Memoria para el suburbio* pone de manifiesto cierto poder de síntesis en relación a los procedimientos utilizados por José María Castro a lo largo de su carrera como creador. En algunos casos aparecen rasgos perennes de su trayectoria –como su *melos* vocal y cierta predilección por el pensamiento contrapuntístico–; en otros, se manifiestan apaciguados aspectos que en otros períodos eran más profusos o exacerbados, como el *panmodalismo* que señalamos en sus *Tres Líricas* (1940) (Martínez, 2019: 82).

Memoria para el suburbio es, además, un “tango culto”, que aparece mediado por numerosos gestos y elementos propios del lenguaje del género, provenientes del conocimiento y/o la audición atenta de su homónimo popular. De este modo, Castro –sin realizar concesiones a su estética personal– quiso *intervenir* respetuosamente las influencias asumidas, generando una música original que propone un cordial diálogo entre los recursos neoclásicos de la tradición occidental y la gestualidad de la música popular urbana rioplatense.

Bibliografía:

Buch, E. (comp.). (2012). *Tangos cultos. Kagel, J.J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales*. Buenos Aires, Gourmet Musical.

Corrado, O. (2010). Neoclasicismo y objetividad en la música argentina de la década de 1930. En Corrado, O., *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*, pp. 175-223. Buenos Aires, Gourmet Musical.

Kohan, P. (2003). Tango (I). En Casares Rodicio, E. (dir.). *Diccionario de música española e hispanoamericana*. Vol 10, pp. 142-154. Madrid, SGAE.

Martínez, P.D. (2019). Tres Líricas para canto y piano (1940), de José María Castro. En Corrado, O. (comp.). *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*, pp. 77-117. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

----- (2021). Una investigación en avance: la edición crítica de la obra vocal de José María Castro. En *Actas de las Quintas Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En línea: <<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2021/paper/view/5683/3508>> (consulta: 17-02-2023).

Plesch, M. (2008). La lógica sonora de la Generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino. En Bardin, P. et al. *Los caminos de la música. Europa y Argentina*, pp. 55 -111. Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy.

Salgán, H. (2001). *Curso de tango*, Buenos Aires, el autor.

Scarabino, G. (2000). *El Grupo Renovación*. Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Cuaderno de Estudio núm. 3, Universidad Católica Argentina.

Suárez Urtubey, P. (1995). La creación musical en la generación del 90. En AAVV. *Historia general del arte en Argentina*, Tomo VII, pp. 54-140. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.