

LA TEMPRANERA DE GUASTAVINO Y BENARÓS: CUARENTA AÑOS DE VIGENCIA EN LA NUEVA CANCIÓN ARGENTINA¹

*Silvina Luz Mansilla**

Introducción

Canción extensamente difundida dentro del repertorio guastaviniano de raíz popular, esta zamba, aparecida en plena década y contexto del denominado boom del folklore², constituye un tópico de interés a la hora de comprender los procesos de recepción artística vivenciados por algunos intérpretes que cultivaron este repertorio.

Muy similar a otra melodía de raíz folklórica (hasta resultar lindante con un posible plagio³), La Tempranera de Carlos Guastavino (1912-2000) ha mantenido su vigencia hasta la actualidad. En este trabajo se intenta interpretar, a través de un recorrido cronológico que examina las versiones más divulgadas, la conformación del público y su horizonte de expectativas, con sus variantes en diferentes épocas, según las nociones teóricas aportadas por Hans Robert Jaus⁴.

Se siguen además algunos postulados de la sociología de la recepción musical explicados por Martín Zenck⁵, sobre la base de los cuales se estudian los condicionamientos del grupo social seguidor del llamado Nuevo Cancionero Argentino⁶. Se puede concluir que mecanismos de legitimación como el ejercido desde la revista Folklore⁷ motivaron, en la recepción que de la

¹ La concreción de este trabajo fue posible gracias a una beca del *Fondo Nacional de las Artes*, obtenida por concurso (2003). Un agradecimiento especial va dirigido a Melanie Plesch y Omar Corrado, quienes orientan mis pasos en el programa de doctorado que curso en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

² Fenómeno de revivificación de la canción folklórica, el mismo se produjo en Argentina a partir de 1960 y se caracterizó por un apogeo en la difusión de ese repertorio en los medios masivos. Surgido en la clase media, fue acompañado por la creación de instituciones dedicadas a la enseñanza y al cultivo de las danzas nativas, el marcado interés por el estudio de la guitarra como instrumento acompañante y la aparición de programas y concursos televisivos y radiales dedicados al tema, entre otros factores. Mayor información al respecto puede encontrarse en: Gravano, Ariel. *El silencio y la porfía*. Buenos Aires, Corregidor, 1985; Kohan, Pablo. “Argentina (III. La música popular urbana. 2. Música nativista)”, *Diccionario de música española e hispanoamericana*, Madrid, Dir.: E. Casares, SGAE, vol 1, 1999; Portorrico, Emilio Pedro. *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*, Buenos Aires, EAU, 2º ed., 2004; Vila, Pablo. “Música popular y auge del folklore en la década del ‘60”, *Crear en la Cultura nacional*, Buenos Aires, año II nº 10, sept-oct 1982.

³ Sobre el particular, véase más adelante.

⁴ Jaus, Hans Robert. *Toward an aesthetic of reception*. Brighton, Harvester Press, 1982.

⁵ Zenck, Martin. “*Abbozzo di una sociología della ricezione musicale*”, *L’esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione* (Gianmario Borio y Michela Garda, eds.), Torino, EDT, 1989, pág 96-116.

⁶ El *Nuevo Cancionero* comenzó su actividad en la ciudad de Mendoza a principios de la década de 1960. Sus fundadores -los músicos Tito Francia, Juan Carlos Sedero y Manuel Oscar Matus, los poetas Armando Tejada Gómez y Pedro Horacio Tusoli, la cantante Mercedes Sosa, el bailarín Víctor Nieto- demandaban un proceso de renovación de la canción popular basada en elementos folklóricos. Hicieron públicas sus ideas en un manifiesto en febrero de 1963. Puede consultarse: García, María Inés. “Nuevo Cancionero argentino. La renovación de la canción popular en la figura de uno de sus fundadores: Tito Francia”, *Actas del II Congreso Latinoamericano del IASPM (International Association for the Study of Popular Music)*, Ed: Rodrigo Torres, Santiago de Chile, FONDART, 1999. pág. 357-364; Lima Quintana, Hamlet. *Los referentes. (Una Historia de Amistad)*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1994; Pujol, Sergio. *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires, Emecé, 2002.

⁷ Esta revista, que apareció quincenalmente durante veinte años (1961-1981) es la fuente de información más abundante con referencia a la música de raíz folklórica argentina. Publicaba todo tipo de noticias relacionadas con el tema: grabaciones discográficas, información sobre festivales, publicidades, avisos de programas radiales y televisivos, textos de canciones con las indicaciones del cifrado guitarrístico para los aficionados al canto folklórico, etc. Cumplía entonces, no sólo una función de promoción y divulgación del *boom*, sino también una finalidad claramente didáctica.

música del compositor santafesino realizaron ciertos intérpretes y autores destacados del boom, una predisposición emocional positiva y de consenso, que se transfirió también al público.

La escala de valores de los oyentes, si bien en los años '60 separaba claramente lo culto y lo popular, se corresponde con el estilo musical de raíz folklórica de Guastavino, que resulta exitoso en la combinación de rasgos y elementos populares y convenciones procedentes de la tradición académica. Ello se debe, como se verá, al aporte no menor de los intérpretes, que con sus marcas estilísticas propias contribuyeron a dar validez y a renovar la eficacia de la obra durante cuatro décadas.

La composición

La génesis de *La Tempranera* aparece bien explicada en un artículo de la revista *Folklore*, de 1965. Es curioso que siendo una obra que a ese momento contaba con dos años de existencia, el artículo -firmado por Alma García- se incluyera en una sección titulada *Historiando Cantos*⁸. Cabe preguntarse si éste no fuera más que un recurso para lograr que definitivamente la canción hiciera historia. Ciertamente es que en ese escrito la autora transcribe y comenta una entrevista realizada al escritor León Benarós (1915), que permite saber unas cuantas circunstancias relacionadas con el contexto de producción de la obra. El poeta puntano, con quien Guastavino creó una parte importante de su producción vocal⁹, ofrece allí varios datos de interés. El primero es el de la existencia previa de la música, caso excepcional en la producción conjunta de Benarós-Guastavino que, hasta donde se sabe, solía funcionar casi siempre en sentido inverso: Benarós escribía primero un poema, Guastavino lo musicalizaba y luego, juntos corregían la rítmica en función de la correcta comprensión del texto cantado. Ya sea que el escritor tuviera que modificar un verso (cambiar alguna palabra, adecuar una idea) o que el músico tuviera que modificar una entrada (transformar en anacrusa un comienzo tético para privilegiar la correcta acentuación de la palabra o viceversa) esta fase del trabajo era conjunta¹⁰. Sin embargo, no parece lo ocurrido en este caso.

También surgen de este artículo, junto a una visión casi panegírica de la trayectoria artística del compositor, otros elementos como los datos exactos respecto de la ocasión en que ambos artistas se conocen, el interés por parte del músico en que su arte se insertara en el gusto popular y la datación del estreno¹¹.

Resulta importante considerar que Guastavino no tenía un conocimiento específico de las especies folklóricas, ritmos, métricas ni esquemas formales correspondientes, hasta unos meses antes de este momento. Su estilo nacionalista presente en obras previas configura totalmente el producto de una actitud empírica, en la que primó siempre la sola intención por evocar el imaginario criollo musical. Realizó su aprendizaje concreto de las convenciones musicales más

⁸ *Folklore*, n° 102. Pág. 22. Buenos Aires, Septiembre de 1965.

⁹ Es conocida la extensa colaboración entre ambos artistas en varios ciclos, entre ellos, *Flores Argentinas*, *Canciones del Alba*, *Pájaros*, *Los ríos de la mano*, *15 Canciones Escolares*, *Edad del Asombro*, entre otros.

¹⁰ Al respecto el compositor mismo nos ha manifestado: "...Benarós? Mire, (...) él venía a casa un sábado, escuchaba la frase musical, leía el verso... y me hacía diez...!! diez posibilidades distintas... así... ffff...! [sopla] ...inmediatas...! Es una cosa... [enfático] genial..." (Entrevista con la autora: 23-11-1992)

¹¹ En este artículo Benarós explica que se conocen a raíz de un reportaje que él debía realizarle para la Revista *Folklore*, el 28 de marzo de 1963. Benarós manifiesta que el músico le resultó un hombre "de estupenda calidad humana y fina sensibilidad" y que le confió que "...estaba dispuesto a volcarse a la música popular, que sería feliz oyendo a alguien silbar en la calle una de sus composiciones..." La primera poesía suya musicalizada por él fue *El Sampedrino*, a la que siguió al mes siguiente *La Tempranera*. Guastavino ya había escrito la música y Benarós el 4 de mayo la recogió en su grabador. Guastavino le sugirió que podría utilizar alguna leyenda sobre un pájaro o una flor, pero Benarós comenta aquí que la melodía le sugirió hondamente un amor de adolescencia. Así fue que escribió el poema y concluida la colaboración, Guastavino decidió ofrecer la canción para su estreno a Eduardo Falú. (*Folklore* n° 102. op cit.)



El texto

La poesía de la zamba La Tempranera corresponde a una historia de amor juvenil, que quien canta recuerda con nostalgia y profunda ternura. La circunstancia en que el protagonista confiesa haberse enamorado definitivamente de la muchacha está narrada en el estribillo: su amor ha salido a la luz durante la ejecución de la danza y la cercanía física que exige la coreografía suavemente insinuante en el paso final (la coronación: el momento en que varón y mujer se encuentran cara a cara, cruzando sus pañuelos) ha sido el instante en que el joven supo que ella le correspondía.

La Tempranera

*Era la tempranera
Niña primera, amanecida flor
Suave rosa galana,
La más bonita tucumana.*

*Frente de adolescente
Gentil milagro de tu trigueña piel
Negros ojos sinceros,
Paloma tibia de Monteros.*

Estribillo

*Al bailar esta zamba fue
que, rendido, te amé...*

*Eras mi tempranera,
de mis arrestos prisionera.
Mía, ya te sabía,
Cuando por fin te coroné.*

*Era la primavera,
la pregonera del delicado amor
Lloro amargamente
aquel romance adolescente.*

*Dura tristeza oscura
frágil amor que no supe retener
Oye, paloma mía
Esta tristísima elegía.*

La edición

Guastavino había comenzado desde 1962 a insertarse tímidamente en el boom del Folklore, a partir de la invitación alentadora del editor Rómulo Lagos. Su oficina-imprenta fue el espacio físico donde se concibieron y proyectaron muchas de las obras pertenecientes al llamado Nuevo Cancionero¹⁷. La iniciativa del editor para generar voluntades en torno al repertorio de raíz folklórica y la cualidad aglutinante de su personalidad condujeron a Guastavino hacia el conocimiento de numerosos poetas. Año tras año, durante la década de 1960 y la primera mitad de la de 1970, musicalizaría una y otra poesía, generando su nutrido repertorio en el ámbito de la canción popular.

Apenas concluida la obra, Lagos le propuso editar la versión para canto y piano e inmediatamente, casi en simultaneidad, las versiones para coro mixto a capella y guitarra solista, esta última en transcripción de Domingo Báez. Con dedicatoria al guitarrista y cantante Eduardo Falú, la partitura llevó en la tapa una ilustración de Mario Mollari, dentro de lo que la línea editorial había dado en llamar la Colección Estampa: una conjunción de pintura, texto poético y música argentina pensada para difundir en paralelo la producción nacional de las tres artes. Para agosto de 1964, Lagos llevaba vendida una tirada de 6000 ejemplares, lo cual da idea de su condición de verdadero hit del folklore¹⁸.

Estreno y difusión

La obra se interpretó por primera vez el 9 de agosto de 1963 en Radio El Mundo, con la colaboración de Eduardo Falú, quien la entonó acompañándose él mismo en la guitarra. Su versión respeta textualmente el fragmento introductorio y hace oír el rasgido criollo sólo en unos pocos y determinados compases resultando atractiva la manera en que conjuga su voz grave de barítono con una combinación de arpeggios y melodías secundarias¹⁹.

De manera casi inmediata, en los meses posteriores al estreno, *La Tempranera* se arraigó en el gusto popular, siendo decisiva la difusión didáctica que la revista *Folklore* realizó entre los aficionados en su sección titulada *Folklore enseña guitarra*²⁰. A lo largo de 1964 la misma revista la incluyó en su “tabla de popularidad” entre las diez canciones folklóricas más famosas del momento.

Acaso uno de los primeros grupos folklóricos que popularizó esta canción haya sido Los cantores de Quilla-Huasi²¹. Grabada en 1964 en el disco *Distinguidos en Folklore*, su versión se difundía desde la revista *Folklore* cual si fuera un paradigma, junto con el poema completo y adjuntando una foto de los cuatro integrantes que decía “...aprovechan al máximo las delicadas armonías de Guastavino y los bellos versos de León Benarós...”²²

Otra versión de ese mismo año es la del dúo integrado por Dorothy y Peter Sensier, (Dorita y Pepe, era su nombre artístico) un matrimonio inglés interesado en la música latinoamericana y

¹⁷ Exploro el *Nuevo Cancionero* y sus redes de cooperación, aplicando la noción de mundos del arte de Howard Becker, en otro artículo. (Mansilla, Silvina. “*Hermano*, de Guastavino y Lima Quintana. El difícil camino del folklore”, *XVI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Inédito. Agosto de 2004)

¹⁸ Así lo comenta una breve nota de la revista *Maribel*, en agosto de 1964.

¹⁹ *La Tempranera* fue grabada por el cantor salteño en un disco llamado *Homenaje a Guastavino*. (Reeditado por el sello independiente *PRETAL*, PRCD 112, Pretal, 2003)

²⁰ *Folklore*: febrero-1964. N° 61:128.

²¹ *Philips*. Mono: 82011 PL. Stereo: 85501 PY.

²² *Folklore*. N° 101: 22.

en especial en el repertorio folklórico argentino de entonces. Dorita cantaba acompañándose en la guitarra y su esposo realizaba en una segunda guitarra o en charango algunos acompañamientos más sofisticados. Cantaron *La Tempranera* en Londres, actuando en la BBC. En Argentina grabaron para el sello Odeón²³, se presentaron en audiciones radiales y a partir de 1965 en varias ediciones del Festival de Cosquín²⁴. Al igual que los Quilla-Huasi, su versión muestra un ritmo marcado, enfático, un tempo no tan lento como el de la zamba y algunos ornamentos un poco alejados de la modalidad criolla.

Una tercera versión de la década de los '60 fue la de los jóvenes integrantes del Trío Guayacán, triunfadores como “revelación” en el Festival de Cosquín de 1964, que ejecutaban una *Tempranera* con guitarras y bombo²⁵, muy marcada rítmicamente y con una introducción notablemente distinta a la partitura original.

También se difundió en el ámbito de la sala de concierto y con las convenciones propias de la música culta, una versión de canto y piano ejecutada por Juan Carlos Taborda y acompañada por el autor. A principios de los años '70, la llevaron por varias ciudades argentinas en gira, grabándola luego para el sello Antar²⁶. El cantante, nacido en Mercedes, actuó en varios países latinoamericanos radicándose en Uruguay. Poseía un timbre de tenor ligero (había sido discípulo de la célebre soprano española Conchita Badía) y otorgó a sus versiones de Guastavino un particular timbre vocal y una forma de decir clara y convincente. Importa destacar el estilo ascético, staccatto y poco rubato que el autor imprime al fragmento introductorio, deslizando apenas alguna apoyatura breve como licencia popular y adoptando su característica sencillez de ejecución.

En la década siguiente, los años de la última dictadura militar argentina proveyeron un contexto político-cultural difícil, en los que debido a la existencia de métodos de censura con variados tonos e intensidades, el entorno no resultó propicio para la difusión de la producción musical guastaviniana, como tampoco para la canción folklórica en general. Hubo un retraimiento obligado en quienes producían, interpretaban, editaban, grababan, distribuían y vendían los productos artísticos de este repertorio. La autocensura, debida al miedo, ocasionó cierta dilución en el dinamismo



²³ *Folklore*. Nº 101: 28. El LP de *Odeón/London* incluye once canciones. De Guastavino, contiene *La Tempranera* y *Mi viña de Chapanay*. Se acompañaban con tres guitarras, una quena y un acordeón estando la dirección a cargo de Carlos García.

²⁴ Portorrico. Op. cit. Pág. 146.

²⁵ Disco *Juventud folklórica* (Polydor 200-001).

²⁶ Sello *Antar*. Disco LP ca. 1970.

y la eficacia con que antes funcionaban las redes de cooperación en torno al Nuevo Cancionero.

Hacia 1983, sin embargo, surgió una versión que hizo eco en las dos décadas posteriores por su amplísima difusión: la de la cantante tucumana Mercedes Sosa. Imposible imaginar que ella no abordara una canción que relata tan delicadamente el despertar sentimental de una niña de su provincia. Nótese que *La Tempranera* está incluida en el álbum “Como un pájaro libre” editado en 1983, apenas restablecido el régimen democrático en Argentina. Dos memorables recitales populares de ese momento la incluyeron y recibió el aplauso efusivo del público²⁷. El disco marca el fin del exilio y la posibilidad de reinserción de la cantante en el circuito artístico. *La Tempranera* alcanzó así una amplia difusión en los años ‘80, tanto o quizá más amplia que la que realizara Eduardo Falú dos décadas antes.

La versión²⁸ muestra un fragmento inicial nuevo, distinto a la propuesta original de Guastavino: una guitarra, rasgueando el ritmo de zamba, acompaña una melodía realizada por un corno. La utilización de este instrumento²⁹, además de una orquesta de cuerdas con arpa, brindan el ropaje de un arreglo que podría denominarse clásico. El bombo en cambio, aporta el necesario sabor criollo, marcando con su presencia el rasgo popular de la partitura. La importancia de las melodías secundarias (valga la paradoja terminológica) revela una propuesta musical elaborada, que intenta diferenciarse de los viejos standars o clichés del boom de los ‘60. La melodía del comienzo, con su posible plagio, se modifica elegantemente en la primera, tercera y cuarta estrofas que entona la cantante.

La canción ha acompañado a Mercedes Sosa en giras y conciertos durante más de dos décadas ante públicos diversos. En diciembre de 2003, el comentario que generó un recital al aire libre realizado con la Camerata Bariloche en la plaza Naciones Unidas de la Ciudad de Buenos Aires fue unánimemente consagratorio. Junto a la monumental *Floralis Genérica*, el público aceptó junto a música de Antonio Vivaldi, fuegos artificiales y un clima festivo de celebración navideña, la música de raíz folklórica³⁰. La vigencia de los cruces genéricos permitió conciliar sin conflictos la diversidad estilística, a esta altura superada como problemática estética. Un comentario periodístico remarca que “el momento más aplaudido de la noche fue cuando Mercedes Sosa se unió a la Camerata para interpretar *La Tempranera* de Carlos Guastavino y León Benarós”³¹.

Versiones actuales de *La Tempranera* son también las grabadas por Silvia Lallana³² y por el Dúo Coplanacu³³. Cantante cordobesa, Lallana grabó en los noventa una versión con instrumentos de cuerda y teclado electrónicos, con pocas licencias, como los cambios armónicos muy evidentes en el final que aportan elementos jazzísticos. Coplanacu, con cierto aire de derivación / imitación del Dúo Salteño, propone una *Tempranera* donde un violín solista interviene con algunos pasajes destacados mientras que el canto, por momentos solista y por momentos a dos voces, fluye en tempo marcadamente lento.

²⁷ Los conciertos estos tuvieron lugar en el Estadio de Ferrocarril Oeste. Fue masiva la asistencia del público y ello dio lugar a un documental dirigido por el cineasta Ricardo Wullicher, también titulado *Como un pájaro libre*.

²⁸ En LP *Como un pájaro libre* de Mercedes Sosa.

²⁹ Recuérdese el pasaje del corno, tan sentimental y logrado, en el *Estilo* de la *Suite Argentina* de Eduardo Falú, producto seguramente de la época de estudios e intercambios entre ambos músicos. El timbre del corno quedó de allí asociado a esta variante “culta” dentro del repertorio de raíz folklórica.

³⁰ *Clarín*. 21-12-2003. “Show de Mercedes Sosa y la Camerata Bariloche.” Pág 51.

³¹ El arreglo interpretado fue realizado por Gabriel Senanes.

³² CD *Tendríamos que animarnos*; editado por la Municipalidad de la ciudad de Córdoba. 1994.

³³ *Dúo Coplanacu, desde adentro* (CD, 1999. DBN .CDM 51.628)

Finalmente, aún una última derivación que muestra la popularidad alcanzada por la obra. Se trata de la cita que de ella se realiza en la zamba A Monteros, dedicada a la localidad tucumana y su ingenio, perteneciente a los folkloristas Pedro Favini y el “Chango” Nieto. Prueba de la particular manera en que se fue arraigando la asociación de ese lugar (Monteros) con la ternura de las niñas, las muchachas jóvenes y dulces como las del primer amor que describe León Benarós, son algunos pasajes de esa canción³⁴:

Estríbillo:

*Y más dulce que tu guarapo
son las niñas que hay en tu pueblo.
Sé que por mis venas de azúcar despierta
toda la alegría, mi linda Monteros.*

Segunda:

*A ella que **el poeta la vio tempranera**
tarareando duendes de vinos pateros,
y dejó en tu cielo **la rosa galana**
por eso te nombra mi canto, Monteros.*

A manera de conclusión

El derrotero realizado por las diferentes ejecuciones de esta canción muestra la significativa influencia que tiene la figura del intérprete en la legitimación de una obra musical. Puede concluirse que en los años sesenta, las maniobras consagratorias para lograr su aceptación realizadas desde los ámbitos cercanos a León Benarós (la revista Folklore principalmente) articularon un horizonte de expectativas correspondiente a un público masivo, afecto a las peñas folklóricas, amante de las reuniones sociales con guitarreada en las que se entonaban canciones en forma grupal y asidua a los festivales nacionales. A esta primera manera, derivada de los conjuntos y estilos vigentes en aquella década, le siguieron luego del período de sombras, las versiones más delicadas de los ‘80. La de Mercedes Sosa, atravesada por elementos musicales que se instalan en un estilo más internacional y plausible de ser exportado, y por su timbre vocal personalísimo, realizó su trabajo de aglutinar e identificar a quienes conformaron la comunidad interpretativa propia de la Nueva Canción Argentina.

Por consiguiente, las operaciones hechas desde la revista Folklore habían logrado su efecto: la instalación de Guastavino como figura respetada, dentro de un tipo de folklore que podría decirse culto. La aparición de algunos elementos que remiten a las convenciones musicales de la tradición académica en conjunción con las marcas estilísticas aportadas por la intérprete contribuyeron a mantener la canción vigente. Cuarenta años después, procesos de globalización mediante, el primigenio objetivo de perdurabilidad perseguido por Guastavino se encuentra holgadamente cumplido.

* FFyL, UBA

³⁴ Puede escucharse en *Antología El Chango Nieto*, Vol 1. (CD TK 16199. Música & Marketing S.A., 1994).