

De la transcripción a la transformación. Una necesaria acción sobre *La siempre viva* de Carlos Guastavino

Hector Giménez. Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Musicales y Sonoras Carlos López Buchardo | hjgmnz@gmail.com
ORCID: 0009-0006-4583-2822

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.392.2025.45>

Resumen

La transcripción fue un recurso frecuente que Carlos Guastavino aplicó a su propia música. En sus canciones populares, la transcripción del acompañamiento del piano a la guitarra constituyó una acción fundamental, que posibilitó una circulación más fluida de dichas obras dentro del llamado ‘boom del folclor’, típico de la Argentina de los años 60. Considero que la transcripción de *La siempre viva* (1965), revisada y digitada por Roberto Lara, presenta problemas en el ordenamiento de los elementos musicales y, puntualmente, en la métrica en la parte de la guitarra, lo que incide significativamente en la decodificación por parte del intérprete y, por ende, influye en la recepción por parte del público enculturado en los ritmos del Litoral argentino, particularmente del chamamé. Concluyo que una transformación de la transcripción posibilitaría una mejor comunicación entre las intenciones del compositor y la acción del instrumentista y preservaría la correspondencia estilística con el original.

Palabras clave: compositores argentinos, música argentina, música del Litoral, edición crítica, estilo musical, guitarra.

From Transcription to Transformation. A Necessary Action on Carlos Guastavino’s *La siempre viva*

Abstract

Transcription was a frequent technique that Carlos Guastavino applied to his own music. In his popular songs, transcribing the piano accompaniment to guitar was a fundamental step that enabled a more fluid circulation of these works within the so-called “folklore boom” that was typical of Argentina in the 1960s. I consider that the transcription of *La siempre viva* (1965), revised and fingered by Roberto Lara, presents problems in the arrangement of musical elements and specifically in the meter of the guitar part, significantly affecting the performer's decoding and, therefore, influencing the reception by an audience enculturated in the rhythms of the Argentine Litoral, particularly the chamamé. I conclude that transforming the transcription would enable better communication between composer's intentions and performer's action, preserving the stylistic correspondence with the original.

Keywords: Argentine composers, Argentine music, Litoral music, critical edition, musical style, guitar.

Introducción¹

A principios de los años 50, en la ciudad de Buenos Aires, iniciaba su actividad la editorial Lagos.² Rómulo Lagos y Juan José Barbará, sus directores, se dedicaban a la promoción y difusión de la música argentina de inspiración folclórica. Una década después, ya en medio del impacto del *boom* del folclore, la editorial se convierte en un lugar de convergencia y difusión de músicos y poetas, mayoritariamente procedentes del interior de la Argentina.³

En el deseo de generar un repertorio de canciones populares de inspiración folclórica, Rómulo Lagos, según señala Silvina Mansilla, consiguió aunar, en torno a dicho objetivo, las voluntades de los artistas que allí se congregaban. Como fruto de tal acuerdo, la editorial ofreció al mundo de la canción de inspiración folclórica cuantiosas obras, que impactaron en la sociedad argentina de ese entonces.

En medio de esta congregación artística, muchos de los actores que protagonizarían el *boom* del folclore y el Movimiento Nuevo Cancionero encontraron un lugar propicio para plasmar, en concretas acciones, sus ideales estéticos.

Fue en medio de todo este agitado movimiento artístico creativo —y bajo la denominación de Colección Canción Estampa—, que varios músicos, poetas y artistas plásticos fueron reunidos con un objetivo en común: crear un arte popular que apuntara a “enriquecer espiritualmente a la comunidad”.⁴ La colección se conformó por un conjunto de canciones, ilustradas con creaciones de diferentes artistas plásticos, las cuales formaban parte de la portada de las partituras.⁵ De esta manera, en las oficinas de la editorial se desarrolló todo un “mundo del arte” que, por medio del trabajo colaborativo, impulsó un desarrollo significativo de la canción de inspiración folclórica.⁶

Si bien la Colección Canción Estampa podía ser calificada como un “lujo innecesario y antieconómico”,⁷ sus creadores consideraban que estaban siendo partícipes de una fértil experiencia, con el anhelo de que se convirtiera en “un ancho camino por donde nuestros pueblos avancen en el desarrollo y la integración de su espíritu definitivamente propio, en el ejercicio de la libertad de ser y crear”.⁸

En el libro dedicado a la obra musical del compositor Carlos Guastavino (1912-2000), Mansilla desarrolla su visión sobre lo que considera un “mundo del arte” en torno a la editorial Lagos.⁹ Por medio de un recorrido metódico, expone los fundamentos de la llamada Colección Canción Estampa y ofrece un trabajo analítico, tanto de la poesía como de la música, de varias de las

¹ Un avance sobre este tema fue presentado oralmente en el *IV Congreso ARLAC-IMS* (Asociación Regional para Latinoamérica y el Caribe, de la *International Musicological Society*), realizado en Buenos Aires entre el 5 y el 9 de noviembre de 2019, en coorganización con la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Tanto aquel trabajo como el presente se enmarcan en mi participación en equipos acreditados por la Universidad Nacional de las Artes (proyecto PIACyT, programación 2023-2025, código 34/0712. Silvina Luz Mansilla, directora; Silvina Martino, codirectora).

² Silvina Luz Mansilla, “La canción de raíz folclórica en la obra musical de Carlos Guastavino”, *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología* N° 67, (2012): 10-18.

³ Silvina Luz Mansilla, *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2011), 156.

⁴ Rómulo Lagos y Juan José Barbará, “La Canción Estampa, origen y sentido de una experiencia de arte popular”, en *Canción Estampa*. 17 de mayo de 1973, 3.

⁵ Mansilla, *La obra musical ...*, 192.

⁶ Ibidem..., 156.

⁷ Lagos y Barbará, “La Canción Estampa...”, 5.

⁸ Ibidem.

⁹ Mansilla, *La obra musical ...*, 149.

canciones con inspiración folclórica de Carlos Guastavino, creadas como resultado de su interacción con la editorial Lagos. Fruto de la vinculación del compositor con la mencionada institución y, por su intermedio, con un gran número de artistas surgidos del mundo de la música y de la cultura popular, la confluencia estimuló la creación de un significativo conjunto de canciones de raíz folclórica, que impactaron, no tan solo en el público en general, sino en intérpretes pertenecientes a sectores musicales tanto de la tradición escrita como de la oral.

En medio de la efervescencia del *boom* del folclorismo anteriormente comentada, la empresa argentina Yacimientos Petrolíferos Fiscales —YPF— organizó en 1961 un ciclo de música nativa que, según las expresiones de la revista *Aquí está el folklore*, fue el más importante evento que la televisión argentina había registrado hasta ese momento. En el mismo, participaron reconocidos exponentes del *boom*, siendo Carlos Guastavino un “invitado de honor”.¹⁰

De esta manera, al decir de Mansilla, el compositor santafesino se incorporó al movimiento del *boom* del folklore y, tanto en la década de 1960 como en parte de la siguiente, se relacionó a través de un repertorio puramente vocal con el mundo de la música ligado a la canción de inspiración folclórica.¹¹ Por una entrevista realizada a Alicia Lagos, sabemos que Guastavino con frecuencia ejecutaba el piano que se encontraba en la oficina de la editorial Lagos, lo que propició su contacto con el ambiente y con los representantes del movimiento del folclorismo.¹² Al parecer, el contacto diario con ese ambiente habría sido circunstancial, ya que el compositor vivía en el mismo edificio donde se encontraban las oficinas de la editorial. Así, Guastavino, conoció figuras relevantes de la canción popular de raíz folclórica, tales como Atahualpa Yupanqui, Horacio Guarany, Mercedes Sosa, Eduardo Falú, entre otros. Esto sucedió, simplemente, debido a esas circunstanciales visitas a la oficina de Lagos, atraído por un brillante piano de cola existente en el lugar.

Según se deduce, la inserción de Guastavino en el ambiente de la canción popular —“fuertemente mediatisado”, explica Mansilla— ocurrió gracias al reconocimiento musical que ya poseía el compositor en el mundo de la música de tradición escrita.¹³ Además, la revista *Folklore*, en concordancia con lo recién comentado, consideró que el repertorio de inspiración folclórica estaba desarrollando una dimensión relevante y de reconocimiento gracias al “aporte de poetas y músicos de elevada trayectoria. Uno de ellos, Carlos Guastavino”.¹⁴ Siguiendo entonces el espíritu reinante del momento en el ambiente folclórico, el músico comenzó a componer a la manera popular; produjo diversas canciones inspiradas en danzas y aires folclóricos argentinos muy difundidos, como la zamba, la vidala, la cueca, y en menor medida, las músicas del Litoral argentino. Una de las primeras composiciones dentro del estilo popular fue la zamba *La tempranera*, que tuvo una gran repercusión.¹⁵

¹⁰ “Desde el corazón de la tierra”, *Aquí está el Folklore*, septiembre de 1961, 16.

¹¹ Mansilla, *La obra musical ...*, 151.

¹² Ibidem, 156.

¹³ Ibidem, 150.

¹⁴ Alma García, “Historiando cantos. *La tempranera*, de León Benarós y Carlos Guastavino”. *Folklore*, 7 de septiembre de 1965, 22.

¹⁵ Mansilla, *La obra musical ...*, 150.

Guastavino y su relación con la guitarra

El compositor santafecino, motivado por su incursión en la música popular en el contexto sociocultural descripto en párrafos anteriores, decidió “conocer” y “utilizar”¹⁶ el instrumento de uso popular en la Argentina: me refiero a la guitarra.¹⁷ La relación de Guastavino con el mencionado instrumento se encuentra mediada por la figura de Roberto Lara (1927-1988).¹⁸

Según Mansilla, en 1965 Lara contactó a Guastavino y, a partir de ese momento, iniciaron un vínculo profesional, por medio del cual el guitarrista asesoró al compositor con relación a la escritura para guitarra. En tal sentido, discutieron puntos relacionados a aspectos técnicos, de ejecución, de posición del instrumento y demás temas inherentes, que incidieron en el perfeccionamiento de la escritura guitarrística por parte de Guastavino.¹⁹

Del asesoramiento brindado por Lara, inicialmente se conocieron dos canciones acompañadas con guitarra; la primera de ellas: *Vidala del secadal* y la segunda: *La siempre viva*; esta última fue una transcripción del original para canto y piano compuesto en el año 1963.²⁰ El trabajo colaborativo con Lara fue evidenciando buenos resultados receptivos; por eso, ahondaron en su relación profesional, considerada “muy fructífera” según Mansilla,²¹ al punto de que el compositor santafecino decidió adquirir una guitarra para vivenciar una experiencia musical más cercana con el instrumento.²²

La siempre viva, una necesaria transformación de la transcripción

La transcripción fue un recurso frecuente que Guastavino aplicó a su propia música. El deseo de llegar a sectores más amplios de la sociedad lo motivó a realizar un gran número de ellas y para diferentes orgánicos. Esto se encuentra considerablemente documentado por Silvina Mansilla. En lo referente a las canciones, la transcripción del acompañamiento del piano a la guitarra —a la cual consideró el instrumento por excelencia, idealizado, del folclore argentino— constituyó una acción fundamental por parte del compositor. Como resulta lógico, se trató de una decisión que posibilitó una circulación más fluida de sus obras dentro del llamado *boom* del folclore, en la Argentina de los años 60, como se ha comentado.

Pienso a la guitarra como un instrumento idealizado, a diferencia de “emblemático” como lo expone Mansilla.²³ En ese sentido, resulta de interés la explicación de Sergio Pujol con relación al mismo y al *boom* del folclore. Quizás su argumentación ayuda a interpretar las causas por las que

¹⁶ Silvina Luz Mansilla, “La (di)fusión de la producción musical de Carlos Guastavino por parte de Eduardo Falú”, *Revista del Instituto Superior de Música* N°10, (2005): 127-145.

¹⁷ Como resultado de esa decisión, la guitarra cuenta con composiciones originales para el instrumento y algunas transcripciones, como por ejemplo: *Tres sonatas* para guitarra sola (1967, 1969, 1973, respectivamente); *Presencia N° 6: Jeromita Linares*, para guitarra y cuarteto de cuerdas; *Cantilenas argentinas: Santa Fe para llorar* (1957), *El ceibo* (1959), *Trébol* (1959) —composiciones pianísticas transcritas para la guitarra—; *Ay! que el alma...* (1965), *El sampedrino* (1965) —transcripciones para guitarra del original para canto y piano—; entre otras.

¹⁸ Mansilla comenta que, el guitarrista, al momento de vincularse con Guastavino, se encontraba en el pleno desarrollo y crecimiento de su carrera profesional. Mansilla, *La obra musical ...*, 133.

¹⁹ Mansilla, “La (di)fusión ...”, 140.

²⁰ Mansilla, *La obra musical ...*, 133.

²¹ Ibidem.

²² Mansilla, “La (di)fusión...”, 140. Este y otros temas relacionados con Carlos Guastavino y el mundo de la guitarra fueron tratado ampliamente por Mansilla en su libro dedicado al compositor.

²³ Mansilla, “La (di)fusión ...”, 139. Entiendo el concepto de idealización en el sentido básico, freudiano, como proceso psíquico que envuelve al objeto —la guitarra en este caso— realzando y engrandeciendo su cualidad, pero sin que cambie su real naturaleza.

Guastavino decidió realizar transcripciones de algunas de sus canciones de inspiración folclórica a la guitarra:

¿Cuándo empezó el *boom* del folclor? ¿Cómo se llegó a los festivales de Salta? Se afirma que 1962 fue el año clave. El folclor ya estaba perfectamente instalado en el gusto musical de la clase media urbana, y era común que los jóvenes corrieran a estudiar los rudimentos de la guitarra “criolla” para poder abordar el cancionero de raíz folclórica: muy atrás habían quedado los años en los que las señoritas de la casa estudiaban piano para poner un toque espiritual —y por ende femenino— en el hogar burgués. La guitarra, en cambio, era para ellas y ellos. Era económica y democrática, al alcance de todos. Con cuatro o cinco “posiciones” ya se podía “tocar” para que alguien cantara. Después de todo, era la voz lo que importaba: la guitarra era su amanuense. Y lo que es más importante: era un objeto fácil de llevar, del que podían sacarse los sonidos básicos para apuntalar una canción en cualquier parte y a cualquier hora. Bien rociadas por vino tinto, peñas y fiestas solían terminar en una guitarreada, el ritual moderno del folclor, su ámbito más directo de socialización.²⁴

En consecuencia, la guitarra se convirtió durante la década de 1960, a mi parecer, en un instrumento idealizado en la cultura popular. Su calidad de ser sumamente portable y su bajo costo de adquisición fueron atributos determinantes. Estos factores la transformaron en un instrumento altamente valorado por la clase trabajadora y los movimientos sociales, que encontraron en ella un medio de transmisión eficiente de sus ideales políticos enfocados en la lucha social de la época. En marcada oposición al piano —considerado como representante de la cultura de élite—, la guitarra se erigió en el instrumento preciso para acompañar esos ideales. Así, las masas no solo tenían un acceso rápido para su adquisición, sino también para su ejecución. De este modo, la guitarra pasó a ser representada en la conciencia colectiva como el instrumento que mejor podía acompañar la voz del pueblo, en la expresión del cantante popular.²⁵

De la mencionada vinculación guitarrística entre Guastavino y Lara, se conocen al menos seis transcripciones para canto y guitarra.²⁶ Entre las *Canciones populares argentinas*, todas originales para canto y piano —a excepción de *Vidala del secadal*, como se ha mencionado anteriormente—, surgieron: *Pampa sola*; *Pueblito, mi pueblo...*; *¡Ay, que el alma...!*; *El sampedrino*; *La siempre viva* y *Severa Villafañe*.²⁷

Con relación a *La siempre viva*, subtitulada por el mismo compositor como ‘canción del litoral’, observo que el modo en el que se presentan organizados los bajos acompañantes no contribuye a la realización de una interpretación con pertinencia estilística a la región que alude.²⁸ Por ello, sugiero más adelante, la revisión del ordenamiento visual de los bajos, en función de preservar el rasgo estilístico de *La siempre viva*.²⁹

²⁴ Sergio Pujol, *La década rebelde. Los años 60 en Argentina* (Buenos Aires: Emecé, 2002), 281-282.

²⁵ Este fenómeno, sin embargo, no fue exclusivo de Argentina; sucedió algo similar en otros contextos.

²⁶ Existe una transcripción más, que obra en poder del archivo familiar de Guastavino. Se trata de *Encantamiento* —canción que integra las *Seis canciones de cuna*, con textos de Gabriela Mistral— también revisada y digitada por Roberto Lara.

²⁷ Agradezco, en la persona de Guillermo Dellmans, al Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, por permitirme el acceso a este grupo de partituras manuscritas perteneciente al Fondo Roberto Lara, ingresado allí por donación de Iván René Cosentino.

²⁸ Hector J. Gimenez, “El Litoral en las canciones de Carlos Guastavino. Aires chamamecberos en la música de tradición escrita de los años 60”. Tesis de Maestría en Musicología (Departamento de Artes Musicales y Sonoras, Universidad Nacional de las Artes, inédita, 2023).

²⁹ Las partituras editadas de la obra que he consultado corresponden a la editorial Lagos. La original, con acompañamiento de piano, de 1963; la transcripción, con guitarra, de 1965. El texto es de Arturo Vázquez.

Al escuchar la acción interpretativa/acompañante de *La siempre viva* realizada por diferentes guitarristas, ha llamado mi atención la manera en la que los mismos ejecutaban un determinado agrupamiento, de prevalencia rítmica, recurrente a lo largo del acompañamiento del canto, no así en la introducción. Este agrupamiento, desde mi percepción como auditor enculturado en los ritmos del Litoral argentino, no guardaría relación con las características rítmicas que definen a la especie del chamamé. Reflexionando sobre las interpretaciones que ofrecieron los diversos guitarristas analizados, advertí que todos interpretaban del mismo modo el agrupamiento rítmico en cuestión.

Consideré, por lo tanto, que las interpretaciones ofrecidas no son el resultado de un modo exclusivo de realización de cada guitarrista, sino producto de cómo el determinado grupo rítmico se encuentra configurado en la partitura, es decir el modo de organización visual del motivo rítmico en la transcripción propuesta.³⁰ Por lo tanto, me enfoqué en el análisis de la transcripción para guitarra, comparándola con el original para piano.³¹ Como fruto de la instancia comparativa realizada, centrada en el aspecto rítmico, focalicé una organización rítmica y su modo particular de organización visual que condicionaría la realización rítmica de la misma, incidiendo, de manera peculiar, en la acción interpretativa de los guitarristas.

En el original para piano, se observa que la birritmia, como modo de organización rítmica, se encuentra permanentemente presente a lo largo de toda la partitura, como ya se ha indicado. En cambio, en la transcripción para guitarra, la birritmia, se encuentra en correspondencia con lo visual, solo en la introducción [Figura 1]. Al dar paso a la voz, desde el compás 7, se privilegia la organización del 6/8 sobre el 3/4, desapareciendo la organización visual de la birritmia planteada en los primeros compases [Figura 2].

Presumo que la propuesta organizativa en la transcripción desfavorece, a partir del compás 7, la nítida articulación, casi percusiva de los bajos en tres tiempos, claramente visibles en la introducción. Considero que la disposición visual de los elementos rítmicos constituye el índice en la no focalización por parte del intérprete, en la permanencia obstinada del mencionado bajo ternario. En la transcripción, la línea del bajo se encuentra, desde el aspecto visual, integrada al plano superior, diluyéndose toda su identidad rítmica ternaria. De este modo, la manera en que se presenta la escritura musical condiciona la decodificación de la birritmia por parte del guitarrista, lo que incide directamente en su acción interpretativa y, por ende, estilística.

Es notable que, no tan solo visualmente, sino también en lo sonoro, la percepción de la birritmia desaparece. La polimetría vertical se diluye y, por ende, el aspecto rítmico fundamental del ritmo de chamamé, no se advierte; queda desvanecida su percepción y, por consiguiente, la complejidad rítmica característica de la especie mencionada. La acción interpretativa del ejecutante, al exhibirse los elementos de la birritmia de manera sincrética, resulta condicionada. Por lo tanto, en un oyente enculturado en las músicas del Litoral argentino, su percepción, desafortunadamente, no reconocería uno de los rasgos estilísticos propuestos por el compositor en la partitura original para canto y piano, es decir la birritmia.

³⁰ Un artículo que podría considerarse un antecedente, porque va en sentido parecido al de mi planteo, propone la revisión de una partitura también guitarrística. Véase Ricardo Jeckel, “*Aire norteño*, de María Luisa Anido. Un análisis comparativo entre la partitura y la interpretación”, 4’33”. *Revista Online de Investigación Musical* N° 9, (2013): 115-125.

³¹ James Grier expresa que “ninguna transcripción es objetiva” y agrega que “debemos conocer el significado de los símbolos antes de transcribirlos para averiguar su significado”. En James Grier, *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica* (Madrid: Ediciones Akal, 2008), 57.

GUASTAVINO

**CANCIONES POPULARES
ARGENTINAS**

LA SIEMPRE VIVA
Canción del Litoral

CANTO Y GUITARRA

Poesía de ARTURO VAZQUEZ

Música de
Carlos Guastavino

Allegretto I.=76

CANTO

GUITARRA

Acm

Figura 1. Guastavino, *La siempre viva*. Birritmia (cc. 1-6). Manuscrito del compositor.
 Fuente: Fondo Roberto Lara (Instituto Nacional de Musicología)

Marco "CLAVI" N° 3716 Ind. Arg.

Figura 2. Guastavino, *La siempre viva*. Organización en 6/8 (cc. 10-16). Manuscrito del compositor.
 Fuente: Fondo Roberto Lara (Instituto Nacional de Musicología)

Otra consecuencia que advierto, fruto de la propuesta organizativa visual de las figuras rítmicas en la transcripción, es la no percepción del *continuum* inescindible, como elemento distintivo en la realización del chamamé. La transcripción propone en la organización rítmica, desde el compás 11, dos momentos que se repiten en forma constante. El primero de ellos consiste en la ejecución de un acorde en coincidencia con el comienzo del compás; y el segundo momento, a continuación del acorde, se encuentra conformado por tres corcheas, momento puntual en que la birritmia se desvanecería.

Visualmente, y de acuerdo con las leyes de la *Gestalt*, particularmente la del agrupamiento, el guitarrista tendería a separar por un lado el acorde y, por el otro, las tres corcheas [Figura 3]. Cooper y Meyer expresan, en coincidencia con la *Gestalt*, que, “el agrupamiento es —en todos los niveles arquitectónicos— producto de la semejanza y la diferencia, la proximidad y la separación de los sonidos percibidos por los sentidos y organizados por la mente”³²



Figura 3 - Guastavino, *La siempre viva*. Desvanecimiento de la birritmia (cc. 10-16). Manuscrito del compositor.
Fuente: Fondo Roberto Lara (Instituto Nacional de Musicología)

Con relación al segundo momento, puedo percibir que la segunda corchea presenta una “énfasis dinámico” fruto de su ubicación en un campo de altura diferente a la primera y tercera corchea, como también un incremento en la densidad sonora. Por lo tanto, se escucha a la primera de ellas, como levare de las dos siguientes, reconociendo a la última de las tres, como una desinencia rítmica.³³ Cooper y Meyer sostienen que, “para que una nota aparezca acentuada debe ser diferenciada de alguna manera de otras notas de la serie”. Entonces, si se tiene en cuenta lo enunciado, considero que tanto el cambio de altura como el de densidad constituyen factores acentuales de la segunda corchea de la serie.³⁴

³² Grosvenor Cooper y Leonard B. Meyer, *Estructura rítmica de la música* (Madrid: Mundimúsica Ediciones, 2007), 20.

³³ Cooper y Meyer, *Estructura rítmica* ..., 19.

³⁴ Ibidem, 18.

En consecuencia, podría afirmarse que, en la organización visual propuesta en la presente partitura, se perciben de manera alternada dos momentos sonoros diferentes: el primero, de comienzo télico y resolutivo; el segundo, anacrúsico y suspensivo [Figura 4].³⁵



Figura 4 - Guastavino, *La siempre viva*. Momentos rítmicos (cc. 10-12). Manuscrito del compositor.
Fuente: Fondo Roberto Lara (Instituto Nacional de Musicología).³⁶

En consecuencia, los dos momentos rítmicos mencionados se encuentran unificados en la organización métrica del 6/8 y 3/4. Ante tal unificación, la percepción no reconocería la presencia de una textura estratificada, tornándose necesaria una transformación de la presente transcripción, esto es, la reorganización de los elementos rítmicos a nivel visual, con el fin de que guarden una mayor relación, no solo con la organización rítmica propuesta en el original para piano, sino con el estilo. Esta reorganización posibilitaría, según propongo, una mejor comunicación entre las intenciones rítmicas/organizativas del compositor y la acción interpretativa del guitarrista, a partir de la partitura original con piano. Así, la adecuación visual de los elementos rítmicos con relación a los dos planos sonoros permitirá que el intérprete advierta la presencia de la birritmia y pueda atender con especial cuidado a la convivencia de las dos unidades métricas existentes, sin fragmentar el *continuum* inescindible.

En la introducción de la transcripción ya se presentan los planos y los elementos rítmicos visualmente organizados de acuerdo con los dos planos rítmicos existentes. Intuyo cierta probable sugerencia de Roberto Lara al maestro santafecino, de no continuar con esa forma de escritura, sino una más integrada, que considere la intervención del pulgar del guitarrista, al momento de realizar el acompañamiento rítmico desde el compás 8 en adelante.

Entre los compases 46 al 69, se visualiza nuevamente la escritura estratificada, a modo de esbozo, sin detrimento de las posibilidades técnicas de la guitarra. A mi parecer, esto sucede por la exigencia de la relación solista-acompañante que se establece en ese pasaje; en el original, el piano abandona momentáneamente su rol de acompañante para reforzar la línea de la melodía y brindar un mayor realce al texto, no solo desde el punto vista melódico sino armónico y expresivo. Por eso, considero que fue necesario reorganizar, en este pasaje de la canción y en la parte de la guitarra, los elementos figurativos en función de realzar la birritmia que subyace en toda la composición [Figura 5].

³⁵ Corresponde a este segundo momento rítmico una relación con el agrupamiento rítmico denominado *anfíbraco*.

³⁶ Existe un cierto correlato entre la organización rítmica del presente ejemplo y los ejemplos N° 21 y 22 descriptos por Melanie Plesch en su capítulo de libro “Carlos Guastavino y la retórica del nacionalismo musical argentino: las sonatas para guitarra desde la teoría tópica”, en *Cinco estudios sobre Carlos Guastavino. Homenaje en su Centenario*, Silvina Luz Mansilla (comp.) (Santa Fe: Ediciones UNL, 2015), 126-127.

Handwritten musical score for a band, featuring five staves of music with lyrics in Spanish and German. The score includes various dynamics, time signatures, and performance instructions. The lyrics include "so - lou - na can - ción vie - so - be de - cir - - meel" and "ri - o Nova bar - ji -".

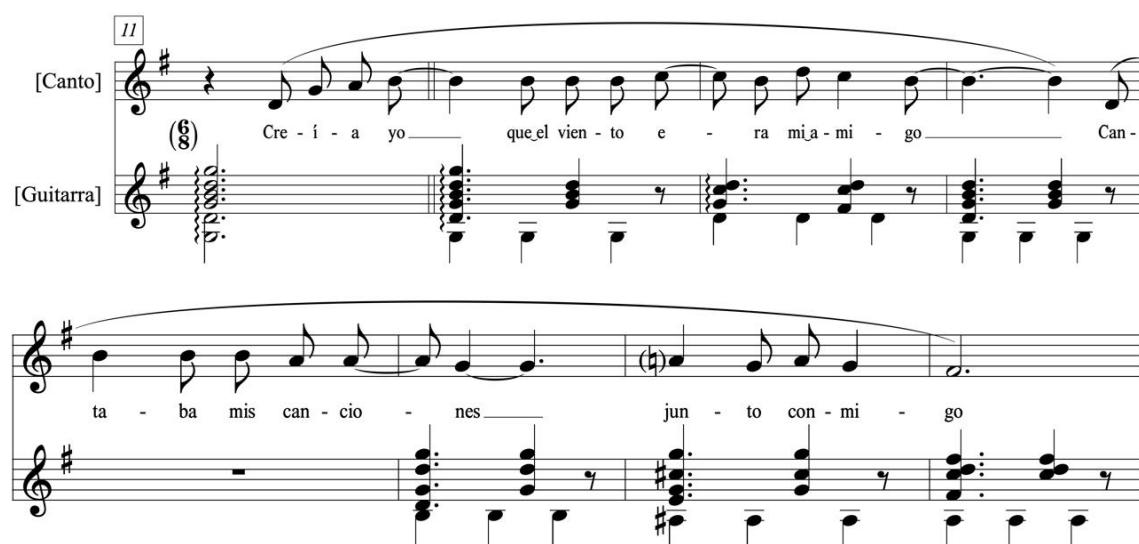
Figura 5 - Guastavino, *La siempre viva*. Realce melódico, armónico, expresivo (cc. 46-69). Manuscrito del compositor. Fuente: Fondo Roberto Lara (Instituto Nacional de Musicología)

Conclusión

Según se propone, se vuelve necesaria una transformación de la transcripción de *La siempre viva*, de Carlos Guastavino y León Benarós. La reorganización de sus elementos rítmicos, guardando una mayor relación con el original, posibilitaría una mejor comunicación entre las intenciones del compositor y la acción del instrumentista destinatario de esta transcripción. Asimismo, incidiría en una recepción más precisa por parte del público, ya que se estaría preservando la correspondencia estilística con la partitura original y, por ende, con la ‘idea sonora’ que, estimo, Guastavino quiso transmitir, al momento de asignar el rótulo ‘canción del litoral’ a la presente canción.

La adecuación de los elementos rítmicos con relación a los planos sonoros posibilitaría que el intérprete pueda advertir su presencia y así, atender con especial cuidado, a la convivencia de las dos métricas existentes (6/8; 3/4) y a las interacciones acentuales que se generan, sin fragmentar el *continuum* inescindible que caracteriza al chamamé como parte integrante de los ritmos folclóricos argentinos.

En la introducción de la transcripción ya se presentan los planos y los elementos rítmicos visualmente organizados coincidentes con las intenciones del compositor en relación con la versión original para piano. Se debería continuar, una vez finalizada la introducción, con el modo de organización visual de la misma para preservar la característica estilística de *La siempre viva*. Presento a continuación, una breve muestra.



Ejemplo 1. Guastavino, *La siempre viva*, para canto y guitarra. Propuesta de edición (cc. 11-18)³⁷

La organización propuesta favorecerá que el ejecutante se enfoque, al momento de la decodificación, en preservar la birritmia, con una marcación persistente casi percusiva del bajo, por medio del pulgar, beneficiando de esta manera la percepción del ya referido *continuum* inescindible. Por otro lado, cobraría relevancia la articulación de los acordes con relación a los bajos percusivos, lo que generaría los ‘énfasis dinámicos’ característicos del ritmo acompañante del chamamé.

³⁷ Agradezco al Doctor Julián Mosca por su ayuda editorial con este ejemplo musical.

Considero que todos los componentes anteriormente mencionados potenciarían los rasgos estilísticos fundamentales que beneficiarían una percepción más conectada con las características rítmicas de las músicas del Litoral, particularmente con las del chamamé y su mundo circundante.

* * *

Referencias bibliográficas

- Cooper, Grosvenor y Leonard B. Meyer. *Estructura rítmica de la música*. Madrid: Mundimúsica Ediciones, 2007.
- “Desde el corazón de la tierra”, *Aquí está el Folklore*, septiembre de 1961, 16.
- García, Alma. “Historiando cantos. *La tempranera*, de León Benarós y Carlos Guastavino”, *Folklore*, 7 de septiembre de 1965, 22.
- Gimenez, Hector Jose. “El Litoral en las canciones de Carlos Guastavino. Aires chamameceros en la música de tradición escrita de los años 60”. Tesis de Maestría en Musicología. Buenos Aires: Departamento de Artes Musicales y Sonoras, Universidad Nacional de las Artes (inédita), 2023.
- Grier, James. *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.
- Jeckel, Ricardo. “*Aire norteño*, de María Luisa Anido. Un análisis comparativo entre la partitura y la interpretación”, 4’33”. *Revista Online de Investigación Musical*, N° 9, (2013): 115-125.
- Lagos, Rómulo y Juan José Barbará Barbará. “La Canción Estampa, origen y sentido de una experiencia de arte popular”. En *Canción Estampa*, 17 de mayo de 1973, 3.
- Mansilla, Silvina Luz. “La (di)fusión de la producción musical de Carlos Guastavino por parte de Eduardo Falú”, *Revista del Instituto Superior de Música* N° 10, (2005): 127-145.
- Mansilla, Silvina Luz. *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2011.
- Mansilla, Silvina Luz. “La canción de raíz folclórica en la obra musical de Carlos Guastavino”, *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología* N° 67, (2012): 10-18.
- Plesch, Melanie. “Carlos Guastavino y la retórica del nacionalismo musical argentino: las sonatas para guitarra desde la teoría tópica”. En *Cinco estudios sobre Carlos Guastavino. Homenaje en su Centenario*, compilado por Silvina Luz Mansilla, 95-130. Santa Fe: Ediciones UNL, 2015.
- Pujol, Sergio. *La década rebelde. Los años 60 en Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002.

Fuentes consultadas

- Fondo Documental Roberto Lara. Sección Música de Tradición Escrita, del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- Revista *Folklore*, disponible en línea, en el Archivo Histórico de Revistas de Argentina —AHIRA.
- Guastavino, Carlos. *La siempre viva* (partitura). Buenos Aires: Lagos, 1965.
- Guastavino, Carlos. *La siempre viva* (partitura). Buenos Aires: Melos, 2007.

* * *

Hector Jose Gimenez. Magister en Musicología, graduado del Departamento de Artes Musicales y Sonoras Carlos López Buchardo, de la Universidad Nacional de las Artes. Especialista en Musicología, por la misma casa de estudios. Licenciado en Teoría y Crítica de la Música por la Universidad Nacional del Litoral. Diplomado en ‘Chamamé: Arte, Cultura y Sociedad en la Región Guaranítica’, de la Universidad Nacional del Nordeste. Realizó sus estudios pianísticos en el Instituto Superior de Arte, de Formosa. Integra el proyecto “Trayectorias II. Nuevos estudios en torno al Conservatorio Nacional de Música”, dirigido por Silvina Luz Mansilla y codirigido por Silvina Martino. Dedicado a la gestión cultural, desde 2007 organiza y ofrece conciertos a través de la organización *Formosus Desarrollo Cultural*, por él fundada. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología y de la Sociedad Española de Musicología.

Fecha de recepción: 10 de octubre de 2025

Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2025