

La *(di) fusión* de la producción musical de Carlos Guastavino por parte de Eduardo Falú.¹

Silvina Luz Mansilla

Introducción

A partir de la década de 1960, la música del compositor Carlos Guastavino (1912-2000), nacido en Santa Fe, amplía notablemente su circulación transitando y diseminándose por diversos espacios culturales. Esto sucede, en parte, como consecuencia de las ejecuciones, transcripciones y arreglos que el guitarrista y compositor Eduardo Falú (1923) realiza con algunas de sus obras.

El presente artículo explora, a la luz de la historia de la recepción estética,² el proceso experimentado por algunas de esas composiciones y la difusión que ellas alcanzaron a través del citado intérprete argentino.

En un estudio anterior, abordamos el tema de los cruces genéricos de cierta producción de Guastavino, y determinamos las distintas circunstancias del campo cultural –casi azarosas– que fueron dando lugar a diversas modificaciones de la primera intención del autor hasta provocar una suerte de desborde del mensaje musical original que pasó a adquirir así un nuevo sentido público.³

¹ Este trabajo fue presentado, en una primera versión, en la *XV Conferencia* organizada por la Asociación Argentina de Musicología (AAM) que se realizó en Buenos Aires en agosto de 2002. El título parafrasea el tema convocante de ese evento: *Géneros musicales: (in)definiciones y (con)fusiones*. Agradecemos a quienes nos auxiliaron de una u otra manera para la concreción de este trabajo: Emilio Portorrico, Ricardo Jeckel, Leandro Donozo, el *luthier* Ricardo Louzao y especialmente los Doctores Melanie Plesch y Omar Corrado, por sus valiosas orientaciones teórico-metodológicas.

² Tomamos como marco el pensamiento desarrollado por Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser, creadores de la conocida Escuela de Constanza (por la Universidad de Konstanz, en Alemania), del cual surgen las nociones básicas contenidas a lo largo de este estudio: horizonte de expectativas (*Horizontenerwartungen*), que constituye el conjunto de reglas con las que cada público está familiarizado o “enculturado” para recibir determinadas obras; *lector implícito*, aquel receptor-lector-oyente hipotético que, según Iser, posee todas las predisposiciones necesarias para que la obra cause su efecto y *comunidad interpretativa*, que se refiere al grupo de personas que opinan acerca de la obra otorgándole validez a su significado.

³ En aquel trabajo estudiamos la canción “*Se equivocó la paloma...*” compuesta en 1941 por Carlos Guastavino, y la analizamos desde el concepto de *hibridación cultural*, por sus sinuosos y bifurcados caminos de circulación artística que implicaron tanto el ámbito “culto” como el “popular” (cfr. bibliografía).

En este trabajo partimos de una situación diferente: a comienzos de la década de 1960, el autor manifestó su expresa intención de llegar a una franja más amplia de público que la de la música académica y buscó varias maneras de lograrlo, una de las cuales fue la convalidación de las interpretaciones en guitarra solista y en canto y guitarra del folklorista Eduardo Falú.

Comenzando con una visión general del folk-revival que caracterizó a los años '60, analizamos luego de manera somera la documentación –críticas, opiniones e informaciones aparecidas en distintas publicaciones– que nos diera idea de la inserción y la recepción artística obtenida en ese marco, revisamos la concreción musical de las versiones de Falú y esbozamos algunas conclusiones finales.

El auge de la música de raíz folklórica en los años '60⁴

El boom del folklore⁵ constituyó un fenómeno de revivificación producido en Argentina a partir de 1960; se manifestó por un máximo nivel de difusión de este repertorio en los medios masivos y alcanzó su punto culminante hasta 1965, para luego consolidarse hacia fines de esa década y comienzos de la siguiente.

Teniendo a la clase media como principal sostén, el boom se caracterizó por la multiplicación del repertorio de canciones folklóricas, la creación de instituciones dedicadas a la enseñanza y al cultivo de las danzas nativas y el apogeo del interés por el estudio de la guitarra como instrumento acompañante,⁶ e implicó –por su alcance masivo y por su inserción en los medios tecnológicos– un fenómeno popular urbano. La aparición de programas y concursos televisivos y radiales dedicados a su difusión,⁷ la edición de publicaciones alusivas,⁸ la

⁴ La reconstrucción de esta temática se basa principalmente en Gravano (1985), Vila (1982) y Portorrico (1997) (cfr. bibliografía).

⁵ El primero en utilizar el anglicismo *boom*, a nivel de la bibliografía sobre el tema, es Ariel Gravano. El término, que sugiere “...estampido, torrente crecido o bramador, auge, actividad o prosperidad repentina...”, habría tenido su origen, según él, en los *medios de comunicación*, allí donde justamente fue “próspero y repentino”. De ahí que él lo prefiera y lo adopta en ese capítulo de su libro. (1985:117)

⁶ Este interés afloraba sobre todo en la juventud y se percibía en todos los ámbitos cotidianos, lo cual originó un aumento en la producción y comercialización de guitarras, como así la industrialización de la artesanía del instrumento. (Gravano, 1985:120)

⁷ Según Ariel Gravano, en 1962 se constató “...un promedio de 16 espacios radiales diarios dedicados al folklore... [llegando] en mayo de 1963 al pico de los 22...” (1985:121). Fue también alto el promedio de programas televisivos (en 1962) que era “...de diez por semana...”, (1985:122) siendo los de mayor predicamento: *Sábados criollos*, *El patio de Jaime Dávalos* y *Peñas en TV*.

⁸ Portorrico afirma que los “cancioneros” se adquirían masivamente en los kioscos, por muy bajo precio (1997:21).

inauguración de numerosas “Peñas folklóricas” –lugares de encuentro y recreación donde se cultivaba todo este repertorio– y la realización de festivales que convocaban a público e intérpretes, conformaron toda una red que significó un indiscutible esplendor de la música nativista.

La publicación más difundida fue la revista *Folklore* (1961-1981), de aparición quincenal,⁹ que cumplía también una clara finalidad didáctica, al presentar en una de sus secciones los textos de canciones exitosas con sus indicaciones para el acompañamiento acórdico de la guitarra –el cifrado–.¹⁰ Fuente de información muy abundante, *Folklore* publicaba toda la actualidad relacionada con el tema: grabaciones, publicidades, programas radiales, giras artísticas y estudios relacionados con la temática.¹¹

Uno de los eventos centrales, que anualmente reunía a todos los protagonistas de este fenómeno, fue el Festival de verano realizado en la localidad cordobesa de Cosquín, cuya primera edición se concretó en 1961. A la labor allí desplegada por los intérpretes –cantores y bailarines– de música de raíz folklórica, se unió también en aquellos comienzos la participación de algunos especialistas, entre ellos Félix Coluccio, Andrés Chazarreta y Carlos Vega.¹²

En este contexto cultural aparece Eduardo Falú desde los comienzos, y alrededor de 1962, Carlos Guastavino. El artista salteño, que había debutado en Buenos Aires en 1945¹³ y establecido allí hacia 1954, se sumaba así a numerosos músicos comprovincianos también trasladados entonces a la Capital Argentina,¹⁴ constituyéndose –junto a Atahualpa Yupanqui–, en una de las primeras

⁹ En 1963, por ejemplo, respondiendo al masivo entusiasmo de la juventud ante este *boom*, *Folklore* realizó a lo largo del año un sorteo entre los lectores que incluyó 100 bombos, 100 guitarras y 100 ponchos.

¹⁰ Se enseñaba también rudimentos de otros instrumentos (en el n° 41 de *Folklore* aparece, por ejemplo, toda una “clase”, que incluye diagramas, partituras y digitaciones sobre la ejecución de la quena).

¹¹ *Folklore* contó entre sus colaboradores estables a Carlos Vega, quien participó poniendo al alcance del lector común la divulgación de sus investigaciones referidas a los instrumentos musicales autóctonos (1963).

¹² En 1963, el tercer Festival contó con la participación de estos tres investigadores, y coincidió con el estreno del nuevo escenario y de la nueva platea, capaz de albergar a 4.500 personas sentadas.

¹³ Exactamente fue en mayo de 1945, junto al poeta –salteño también– César Perdiguero, por LR1 Radio El Mundo.

¹⁴ Falú se sumó a lo que Portorrico llama la *irrupción salteña*, esto es la entrada de una legión de cantores y conjuntos (entre ellos *Los Chalchaleros* y *Los Fronterizos*) que desde aquella provincia del noroeste argentino traen a Buenos Aires sus formas regionales y típicas de expresión poética y musical. (Portorrico, 1997:29)

figuras descollantes.¹⁵ Guastavino, en cambio, hizo su entrada en esta escena de manera escalonada, progresiva, a partir de la conjunción de dos iniciativas: la suya, centrada en el interés creciente por acceder a un público más amplio y diverso, y la del editor Rómulo Lagos, quien lo invitó a canalizar esa inquietud alentándolo a producir y publicar nuevas obras para el ámbito popular.

Guastavino, quien tenía preferencia por la música argentina –detectable en una serie de composiciones previas con claras influencias de la rítmica y la melódica criollas– pero no un conocimiento específico de las especies folklóricas, aceptó de parte de aquella editorial un modelo en el cual basarse. Tomaría así conocimiento de las estructuras básicas y de las convenciones más usuales de la música de raíz folklórica. Ese modelo fue la Zamba de la Candelaria con música de Eduardo Falú y letra de Jaime Dávalos,¹⁶ a la luz de la cual comenzó sus primeros intentos en dicho género. Compuso y publicó, en ese año de 1963, su propia primera zamba: La Tempranera (sobre poema de León Benarós)¹⁷ a la cual seguiría después una numerosa serie de piezas vocales.¹⁸

En aquellos años se verá entonces aparecer frecuentemente el nombre de Guastavino ligado a los ámbitos relacionados con la música de raíz folklórica. A través de la revista *Folklore* se deducen algunas noticias como, por ejemplo, su labor docente desarrollada en el Instituto Experimental Musical Argentino, donde dictaba clases de armonía;¹⁹ también la información de algunas versiones – hoy casi ignoradas– de ciertas obras, como la canción Noches de Santa Fe,²⁰ interpretada por el trío Guayacán; y también la nota acerca de su participación en 1963 como presidente del jurado del Festival Odol de la Canción. Sobre este

130 | 131

¹⁵ Para Gravano no caben dudas de que Yupanqui y Falú, entre 1960-62, fueron las figuras solistas descollantes, seguidos por muchos otros intérpretes que iban surgiendo con personalidad propia, pero aún sin "... el cartel de estos colosos ...". (1985:126)

¹⁶ Canción fundacional dentro del repertorio nativista, esto se observa en una entrevista publicada en *Folklore* (n° 91:18/19.1965) titulada *Historiando cantos...*, donde se le pregunta a Falú acerca de la historia de la zamba. Se acompaña una reproducción de la tapa de la partitura editada por Lagos, con ilustración de Carlos Alonso.

¹⁷ Es sabida la colaboración entre ambos artistas en varios ciclos, entre ellos, *Flores Argentinas*, *Canciones del Alba*, *Pájaros*, *15 Canciones Escolares*, entre otros. *La tempranera* fue difundida también por Mercedes Sosa y por el trío Guayacán, entre otros intérpretes.

¹⁸ Ver catálogo. (Mansilla, 1989)

¹⁹ Este instituto publicitaba sus clases en *Folklore*, ofreciendo enseñanza para todos los niveles (desde iniciación hasta adultos, n° 73: 39 y n° 78: octubre-1964).

²⁰ El poema de Guiche Aizenberg, "Noches de Santa Fe", destacando la ejecución que ofrecía este trío, aparece en *Folklore*, 1965, n° 78:41.

concurso nótese que tuvo una convocatoria de unas 3.500 composiciones, que implicaron tres meses de selecciones, privadas primero y luego públicas, hasta las rondas finales que lograron máxima expansión al ser transmitidas por los dos canales de TV existentes y por una red nacional de emisoras radiales.²¹

La revista *Folklore* colaboraba ampliamente con la difusión del nuevo repertorio. En su sección denominada "Folklore enseña guitarra" apareció a los pocos meses de ser editada *La Tempranera*, con todas sus indicaciones para la ejecución.²² La modalidad de esta enseñanza era metodológicamente accesible: se reproducían las estrofas del texto indicando los acordes empleados con su nombre exactamente debajo de las sílabas subrayadas donde debían atacar por primera vez. Se dejaba a criterio del intérprete la recordación de la melodía y según sus posibilidades técnicas con la guitarra, la ejecución del acompañamiento. Éste podía implicar una utilización elemental del instrumento —esto es, tan sólo rasguear el ritmo criollo sobre el acorde indicado—, o bien la realización de un arreglo

FOLKLORE ENSEÑA GUITARRA

LA TEMPRANERA
ZAMBA

MÚSICA: CARLOS GUASTAVINO
LETRA: LEÓN BENAROS

la Era
la tempranera,
cuña primera, amañada flor
Suave
rosa palana
la mas buena tocadora
la
peque
de adolescente,
gentil milagro de tu guerra por
Negre
gato negro,
paloma tibia de Montaña
(Estrofa)

Al bailar esta zamba
Solt
que rendido, te amé,
Era.

la tempranera
de mis alegrías primavera
Me
de la tibia
cuando por fin la corvise
Era
la primavera
la primavera del delirio amor
Era
amargamente
aquel romance adolorante
Era
triste oscura,
trigo amor que no sabe esperar
Era
paloma tibia
esta tristísima elegía

La tempranera. *Folklore*, 61.

²¹ Una extensa nota, con fotografía del jurado, aparece en *Folklore* (1963, n° 49) con el subtítulo: *El jurado lo preside el prestigioso Carlos Guastavino*. Tenían auspicio de la Dirección General de Cultura y de SADAIC.

²² Febrero-1964, n° 61:128. Se reproduce también *La siempre viva*, sobre texto de Arturo Vázquez (1963, n° 50:37).

de mayor elaboración utilizando algún tipo de arpegio o de “punteo” –si el intérprete estaba capacitado– sobre todo en el fragmento introductorio. En el caso de la zamba, que usualmente repite los versos tercero y cuarto de cada estrofa, se indicaba entre paréntesis –de ser necesario– los acordes que cambiaban en el bis.

También en *Folklore* se halla otro aporte que resulta básico para conocer el pensamiento de Guastavino por esa época y para analizar la repercusión que su arte tenía en los colaboradores: dos extensas entrevistas donde destaca el respeto que el compositor acusaba en estos ambientes. La primera es una larga nota de Benarós²³ quien demuestra gran admiración por la actividad del compositor al realizar una entusiasta reseña de sus alcances y difundir, casi a manera de proclama “oficial”, la determinación del propio autor: “...hacer música para el pueblo...”.²⁴ El tono del escrito pone de relieve la legitimación que se intentaba dar al compositor y a su vez muestra la diferenciación categórica de los géneros culto y popular que prevalecía entonces:

“... Todo ello denuncia en nuestro admirado compositor una calidad humana profunda y límpida, un auténtico amor a la tierra, hecho de donación de belleza en idioma de música (...) emotivo queredor de su patria, ha llevado su arte a los más apartados rincones del país...”

“... el intérprete de trascendencia continental no ha hallado desdoro, sino por el contrario, íntima satisfacción, en presentarse ante humildes auditorios de lugares a los que nunca llegó un pianista de su categoría: pueblitos de leyenda, como perdidos en el mapa, como Santa María, por ejemplo en Catamarca... lejanos (...) y apartados del itinerario habitual de un artista de su jerarquía...”.²⁵

La otra entrevista fue realizada por Iván Cosentino, en su columna “Una pregunta para dos respuestas”, una propuesta periodística doble y simultánea, profusamente ilustrada con fotografías de ambos invitados. En este caso el diálogo alcanzó a Guastavino y a Juan Carlos Castagnino, el pintor;²⁶ las opiniones de quien escribía se remitían a unos breves párrafos, para dar lugar en cambio a las voces de sus entrevistados. Las preguntas tocaron temas muy

²³ *Folklore*, n° 41, mayo de 1963, pp. 3-6.

²⁴ *Íbidem* p. 4. Benarós escribe: Guastavino “...aspira, con legítimo derecho, a que alguien pueda silbar alguna vez por la calle (...) cualquiera de las zambas o canciones que recientemente ha compuesto”.

²⁵ *Íbidem*.

²⁶ *Folklore*, n° 50, sept. de 1963, pp. 24-27. Castagnino, quien se había destacado entonces por sus conocidos dibujos del Martín Fierro, ilustró después la edición de las *Doce Canciones Populares* de Guastavino, en la primera edición de Lagos de 1968.

diversos: desde la actualidad nacional a la crítica, desde la situación del artista en la sociedad a los aspectos de la edición y la difusión del arte. Interrogado sobre la inspiración en el patrimonio musical vernáculo, Guastavino respondió que era importante su utilización como leit-motiv, ya que "...el artista se nutre (...) y exalta el medio en que vive" debiendo el nacionalismo "surgir en cada nota de la obra argentina". También importan otras opiniones suyas como aquella referida a la educación y el dinero destinado a ella: "...Invertiría en Educación lo que se gasta en Guerra...", y otras que reflejan su amplitud de pensamiento y la miniatura de su ego, cuando se le preguntó por alguna otra información que valiera la pena dar a conocer públicamente, que no hubiera tenido trascendencia periodística. Sólo respondió: "No alcanzaría toda la revista para responder a esta pregunta. Basta señalar el trabajo anónimo que mueve a nuestra civilización...". Con respecto a las apreciaciones de Cosentino, resultan coincidentes con las de Benarós en el intento de ensalzar el rescate de una cultura "propia", promoviendo en el lector un fuerte sentido de pertenencia: "Estos dos artistas, creemos, han trascendido en nuestro pueblo la barrera de la popularidad, no con elementos efímeros e intrascendentes, sino que han llegado a ella por el camino de la sinceridad (...) Es un deber de todo hombre que se sienta consustanciado con nuestro patrimonio el conocer la obra de estos hombres-artistas, pues ella es la viva representación de nuestro acervo cultural".²⁷

Falú, Guastavino: Caminos paralelos, sendas que se reúnen

Sería inadecuado pretender realizar aquí una reseña de las dilatadas labores compositivas e interpretativas de ambos músicos. Sobre Eduardo Falú y su guitarra existen numerosos escritos, entre ellos el libro conjunto de Ernesto Sábato y León Benarós. Su actividad es tema que además requiere una permanente actualización ya que continúa hasta hoy produciendo nuevas obras y versiones.²⁸ Sobre Guastavino, por su parte, si bien las investigaciones realizadas no tienen una circulación periodística como sucede con Falú, también se ha trabajado ya aquí y en otras latitudes.

Parece oportuno, sin embargo, sugerir algunos aspectos en los que aparece un inevitable paralelismo entre ambos artistas: circunstancias biográficas similares o tendencias de personalidad parecidas, previas a los años '60, que pudieron confluír en su posterior encuentro. La coincidencia más notoria: ambos músicos tuvieron una permeabilidad especial hacia la poesía y se conmo-

²⁷ *Ibidem*, 1963:24.

²⁸ Su última entrega: un segundo disco con la *Camerata Bariloche* que reedita la *Suite Argentina* y da a conocer una nueva, titulada *Suite nortea* (cfr. *La Nación*: 14-5-2002. Nota de Pablo Kohan).

vieron siempre, tanto ante los poemas de contenido social o histórico, como los de temática naturalista, sencilla, cotidiana. Ocioso es decirlo: sendos catálogos exhiben al género de la canción si no como una suerte de columna vertebral, al menos como un corpus mayoritario.

Otro punto en el cual concurren ambos autores es en la rápida circulación de sus obras por países asiáticos. Guastavino visitó en 1956 la Unión Soviética y China brindando conciertos con sus obras de piano solista y sus canciones de cámara en Moscú, Leningrado, Shanghai y Pekín. Falú realizó, por su parte, una exitosa gira de 18 conciertos por la Unión Soviética en 1958, y en 1963 su primera gira por Japón,²⁹ a la cual siguieron otras que redondearon en cinco años más de 200 recitales en este país. La visita a estos lugares, en esos años, podría estar sugiriendo en ambos artistas una posible identificación con el pensamiento de izquierda. Es probable que así fuera si consideráramos además su cercanía con otras personas –algunas mencionadas en este trabajo– que efectivamente militaron (como el pintor Juan Carlos Castagnino, el escritor Hamlet Lima Quintana o el músico y poeta Atahualpa Yupanqui). Pero aun así, ninguno de los dos manifestó una pertenencia oficial, partidaria, que evidenciara una participación activa en política.³⁰

Posible analogía es además la circunstancial condición provinciana de los músicos. Provenientes del interior del país, acceden ambos a la vida de la “gran ciudad”, y acompañan la migración interna que se produce hacia Buenos Aires desde fines de la década del '30. Como muchos ciudadanos, acuden en busca de progreso, de un horizonte nuevo que imprima mayor dinamismo a

²⁹ En esa primera gira por Japón, Falú ya difundió obras de Guastavino, especialmente su versión de *Se equivocó la paloma...* con texto de Rafael Alberti.

³⁰ Omar Corrado sugiere esa posible pertenencia en su artículo “Música Culta y política en Argentina entre 1930 y 1945” (2001:18) cuando expresa que “...no es fortuito que el primer Guastavino se interese por [musicalizar algunos poemas de] Rafael Alberti (...), Luis Cernuda...(...) y Pablo Neruda...”. Sin embargo, de las muchas conversaciones mantenidas con el compositor a lo largo de varios años, no emanó para nosotros con claridad que hubiera militado en el comunismo. Sí pudimos notar, como lo han resaltado también otras personas que lo conocieron y trataron, su denodada búsqueda por la valoración del hombre, su defensa de la libertad de expresión y una enorme sensibilidad para con los desposeídos. Entrevistados por Marcela González, dos músicos muy allegados al compositor -el guitarrista Vicente Elías y la pianista Elsa Púppulo- refrendan nuestra idea. Elías afirmaba que “...era una persona muy democrática, con gran sentido de la libertad y de valoración del ser humano [lo cual] en épocas pasadas (...) equivalía a ser comunista...”. Púppulo dice: “...se armó gran confusión con la gira que concretó por la antigua URSS y China. Inmediatamente fue tildado de comunista (...) bastó esa referencia para descalificarlo”. (González, 1999: 83)

sus vidas, pero vivencian simultáneamente el desarraigo, que emerge en su arte en forma de nostalgia y de permanente recuerdo por los paisajes, las gentes y hasta los climas de su tierra natal.

Para finalizar, el elemento más notorio para este trabajo, el límite borroso, la frontera difusa que conduce a ambos a experimentar la tensión entre los géneros culto y popular, división que asumía generalizada vigencia hasta avanzada la segunda mitad del siglo XX en Argentina, y que cada uno resolverá según su criterio, a medida que los alcanza la madurez. Guastavino se debate entre lo que conserva de aquel primer acercamiento suyo al piano y la música ocurrido en forma intuitiva, espontánea, casi autodidacta en Santa Fe, y las enseñanzas académicas, formales, adquiridas después en Buenos Aires, en su corto e intenso período de aprendizaje con Athos Palma. Falú, con su formación humanística propia de las familias cultas de Salta, no puede sin embargo negar su conexión directa con el ámbito folklórico que ha mamado desde niño, pero que se suma al mismo tiempo a su interés por la guitarra española y al conocimiento del repertorio culto del instrumento, incluyendo desde Sor hasta Aguado, desde Tárrega hasta Domingo Prat.

Si bien en las publicaciones locales relacionadas con la música de raíz folklórica se observa una clara diferenciación entre los terrenos culto y popular, en Europa esto fue captado por algún crítico de manera diferente. Aunque sin términos actuales como desterritorialización o cruces genéricos, en Madrid, ya en 1969, algún escrito defiende la inexistencia de una pureza total en los géneros artísticos con irónicas analogías, criticando a los “adoradores de lo inamovible” y admitiendo que la música “es un producto humano razonablemente misterioso en sus gérmenes y en sus frutos”.³¹ Es el caso de Félix Grande, quien apela a un curioso barroquismo literario para mencionar lo que considera “osadías” de Eduardo Falú, y saca luego claras conclusiones:

“Venciendo un griterío de puristas contendientes (...) [Falú] hace además de tomar la guitarra y se convierte en la sordina del silencio... (...) sus osadías: 1º, mezclar una milonga pampeana con un estudio de Tárrega, 2º: armonizar cultamente una melodía popular, 3º: cantar toda clase de ritmos populares argentinos, peruanos, bolivianos (...) con su voz de barítono grave [que refleja una suerte de] ‘ternura de luto’..., 4º: no interrumpir la complicada ejecución mientras canta (...) 5º osadía: mezclar en una misma noche, piezas folklóricas y cultas para guitarra sola... Resumen: ... maestría (...) ; una invasión de humanismo...!”³²

³¹ Grande, 1969:335 y ss.

³² *Ibidem*.

En Argentina, el tema de la separación entre los terrenos culto y popular comenzó a inquietar la reflexión de algunos músicos académicos años más tarde. Ejemplifican esto las entrevistas publicadas por el crítico y compositor Pompeyo Camps a la guitarrista Irma Constanzo en 1978,³³ en las que puede advertirse esa tensión al querer “clasificar”, “evaluar” o “situar” con precisión el arte de Falú. Reproducimos aquí fragmentos de ese diálogo, tomados del capítulo titulado “Ni clásicos ni populares: guitarristas”:

I. C.: “... por lo general, el guitarrista clásico tiende a subestimar al guitarrista popular. Por su parte, el guitarrista popular suele padecer cierto complejo de inferioridad frente al guitarrista clásico, porque casi siempre su talento no está acompañado por la parte formal, teórica, y de conocimientos adquiribles...”. [p. 103]

“...Dentro del folklore argentino, [Eduardo Falú] es sin duda el que toca mejor la guitarra, tanto desde el punto de vista técnico como del musical. Es un verdadero y profundo folklorista. Sin embargo, hay que aclarar un malentendido. Alguna vez me han preguntado: ¿quién le gusta más, Segovia o Falú?, porque erróneamente se dice el ‘concertista’ de guitarra Eduardo Falú... cuando el término ‘guitarrista’ es el único apropiado para todos los que tocamos la guitarra, pero eso de ‘concierto’ y ‘concertista’, involucra una clasificación especial...”

P. C.: ... que no determina una discriminación cualitativa, una gradación de calidades, sino simplemente una especificación de géneros...”

I. C.: Por supuesto. Falú es un folklorista culto, de buena formación. No es un intuitivo absoluto. Lo considero un artista muy importante.” [p. 107]

136 | 137

Promediando los años '60, luego del episodio mencionado con la Zamba de la Candelaria, Guastavino y Falú se conocieron en persona. Desconocemos las circunstancias exactas, pero no es raro imaginar que sucediera o bien por intermedio del editor³⁴ –que compartían– o bien a través de su amigo común, el poeta puntano León Benarós. Entablaron así una relación que al ser referida por ambos demuestra la humildad y la autocrítica presentes en estas dos fuertes personalidades. Falú insiste en su condición de alumno, especialmente en cuestiones de armonía. Afirma que tomó clases con Guastavino, de quien recibió, aunque fuera en forma cordial y amistosa, sus consejos metodológicos en

³³ Camps, 1978:103.

³⁴ Es probable que se conocieran en un programa televisivo, en 1962, donde actuaron *Los frontezos*, Horacio Guarani, Falú y Guastavino. El compositor recordaba que había ejecutado el *Romance de Santa Fe* (para piano y orquesta) y que dirigió un coro *a cappella* con algunos arreglos suyos para voces mixtas. Desde entonces, comenzó a madurar su idea de volcarse al terreno popular. (*Folklore*, n° 41, 1963)

diversos temas musicales.³⁵ Guastavino, por su parte, aludía en cambio a una relación de amistad, al describir encuentros cordiales y agradables, donde discutían sus ideas y gracias a los cuales él adquirió conocimientos concretos acerca de ciertas cualidades de algunas músicas típicas de la tradición argentina.

Analizar el fruto de este intercambio requeriría un trabajo bastante más extenso del que podemos concretar ahora. En principio, es sencillo rastrear un par de colaboraciones: obras originales de Falú, transcritas para coro mixto a cappella por Guastavino. Éste es el caso de dos canciones: una zamba anónima, *La Cuartelera*, de origen popular, que Falú había adaptado agregándole una introducción y una segunda parte, y cantaba acompañándose con la guitarra; otra, zamba también, titulada *Tiempo de Jacarandá*. Publicadas dentro de un ciclo de mayor extensión,³⁶ *La Cuartelera* se difundió inmediatamente por todo el país, entonada por numerosas agrupaciones corales polifónicas, tanto vocacionales como profesionales.

La Cuartelera (fragmento)

Somos los artilleros
que a la par del cañón
echan rodilla en tierra
los que a la guerra
van con valor.

Es que ha sonado el clarín
allá voy a luchar!
porque a nuestra bandera
mano extranjera
la quiere arriar.

Cuando detrás de los cerros
alumbra el sol,
la zamba cuartelera
a esta bandera
verá flamear.

³⁵ Así lo afirma Falú en numerosas entrevistas publicadas. Nos lo ratificó en una entrevista personal en julio de 2002.

³⁶ *Canciones populares argentinas*, 24 canciones, la gran mayoría de texto y melodía popular y anónima. Unas pocas son originales de Guastavino, perteneciéndole en todos los casos la armonización. Publicadas por Ricordi a partir de 1960.

Un par de conciertos que citaremos –entre tantos– se realizó en 1963 en forma conjunta por los coros de las localidades de Junín y Rojas, provincia de Buenos Aires, donde asistió en ambas oportunidades el propio autor para dirigirlos. La Cuartelera, entre otras canciones de Guastavino, se escuchó entonada por unas 120 voces que componían la suma de ambos coros; esta ocasión fue comentada por la prensa local con total fervor. La destacamos aquí por ser muy escasas las veces en que el compositor santafesino actuara como director de su propia producción y porque la recepción de los comentaristas muestra la mentalidad de los pueblos del interior, que vivenciaban una suerte de jerarquización ante su visita:

“... subió al estrado (...) tributándole la concurrencia una cerrada ovación. A su frente habíase ubicado la masa coral que superaba el centenar de personas (...) Una de las notas más altas de la velada se había producido y brevísimo pareció el tiempo y la actuación. Varios minutos debió agradecer Guastavino las expresiones del público (...) Un ambiente cálido, emotivo, de espiritual confraternidad presidía la sala y le daba contornos de auténtico acontecimiento.” [La voz de Rojas, 23-7-1963]

“...La venida a nuestra ciudad del conocido y prestigioso maestro Carlos Guastavino, enalteciendo con ello a nuestra ciudad y a su cultura, y sirviendo de singular distinción a quienes, como nuestro coro y el de Rojas, hacen obra de cultura y de bien social en sus respectivas ciudades, había despertado intensa expectativa, no solamente por la presencia de tan eminente músico, sino, también, por la inminencia de oír actuar en conjunto a los dos coros (...) Las interpretaciones (...) confirmaron la brillante y trascendente realización del acto...”. [La Verdad, 27-8-1963, Junín]

Otras mutuas influencias entre Falú y Guastavino se extienden al plano del lenguaje musical, donde se evidencian en algunos giros melódicos, o en ciertas maneras de estructurar las frases, que aunque son inherentes además al medio folklórico, se detectan en obras originales e individuales de cada autor. Dos ejemplos: uno, ya señalado por la musicóloga Melanie Plesch, es el del primer tema del movimiento inicial de la Sonata n° 2 para guitarra, donde Guastavino recurre a un trozo melódico-armónico con típico aire de zamba, en el que sus patrones de acompañamiento se disponen por separado (acompañamiento en los compases impares y melodía en los pares). Esta característica, propia de la externación de los guitarristas criollos, habría sido absorbida por Guastavino a partir del conocimiento del estilo de Falú y puede observarse comparando su similitud con la introducción de la Zamba de la

Candelaria.³⁷ Otro ejemplo, el caso inverso –aunque siempre el denominador común es la misma danza criolla, la zamba– es tangible en el cuarto número de la Suite Argentina de Falú para guitarra y cuerdas, que podría estar evidenciando alguna influencia de los gestos melódicos de la obra para canto y piano *Anhelo* de Guastavino, sobre poema de Domingo Zerpa.

Guastavino y la guitarra

El interés de Guastavino por la guitarra surgió en relación estrecha con el contexto sociocultural que hemos descrito. Satisfecho con la repercusión de sus canciones en estilo popular, encontró luego interés en conocer y utilizar aquel instrumento por ser emblemático de la música criolla argentina. Sus aportes consistieron como se sabe en tres Sonatas para guitarra sola, una obra de cámara –la Presencia n° 6 “Jeromita Linares”, con cuarteto de cuerdas–, una serie de transcripciones al instrumento de otras obras suyas y, finalmente, la adaptación del acompañamiento de algunas canciones, originalmente pensado en el piano.

Pero también aquí, en el mundo de la guitarra, su inserción sería gradual, paulatina, con un comienzo casi tímido. Contactado por Roberto Lara en 1965, cuando el intérprete se hallaba en la etapa ascendente de su carrera, empezó a recibir sus consejos en cuestiones técnicas y de escritura. Así, dio a conocer dos primeras canciones con guitarra³⁸ y, alentado siempre por la buena acogida que tuvieron, continuó su tarea con él. Se estableció entre ellos una relación muy fructífera que motivó la producción de piezas solísticas nuevas y la realización de algunas transcripciones. Lara revisó y digitó varias de las obras extensas que Guastavino aportó en esos años de finales de la década del 60 y que hoy ocupan un sitio de importancia indiscutida dentro del repertorio.³⁹ El mismo compositor nos manifestaba la forma de su trabajo conjunto: luego de escribir un trozo, se encontraba semanalmente con Lara –cuya lectura a primera vista calificaba como “admirable”– y allí, sobre la marcha, discutían di-

³⁷ Plesch, 1996:8. Lo deduce a partir de ciertas sugerencias que le realizara el guitarrista Miguel Ángel Girolet.

³⁸ Fueron: *Vidala del secadal* y *La siempre viva*, que Lagos editó ese mismo año. Estas canciones en versión de canto y piano fueron grabadas por el tenor uruguayo Juan Carlos Taborda con el propio compositor como acompañante (LP ANTAR SRL). Incluidas también en la edición del ciclo *Doce Canciones populares* para canto y piano (Lagos), llevan allí los n° 5 (*Vidala de secadal*) y 10 (*La siempre viva*).

³⁹ Revisó y digitó *Jeromita Linares*, las transcripciones de las *Cantilenas n° 8, 9 y 10* (originales para piano), el *Bailecito* (ídem) y la *Sonata n° 1*. También lo hizo con la *Sonata n° 2* que además le fue dedicada por el autor.

versos aspectos de la ejecución, timbres, posiciones, inversiones de los acordes que fueran más adecuados al instrumento, etc. De esta forma, fue mejorando su escritura y conmovido por sus posibilidades musicales, hasta adquirió una guitarra en la cual intentó probar algunas posiciones y pequeños pasajes.

De la interpretación a la adaptación

No resulta extraño entonces que Guastavino aceptara de buen grado las contribuciones de Eduardo Falú como intérprete de su música. Sus versiones incluyen variadas formas de ejecución que abarcan desde la lectura y ejecución textual de una partitura, hasta la adaptación y el arreglo, ya sea centrado en la guitarra o bien empleando su voz, y la guitarra como acompañamiento.

En la interpretación de *Jeromita Linares*, primera obra extensa que surgió del contacto entre Guastavino y Lara,⁴⁰ es donde Falú se muestra más respetuoso del original. Grabada junto a la *Camerata Bariloche* en 1973,⁴¹ circuló enseguida en el mercado discográfico internacional aunque sus primeras versiones se remontan a 1971,⁴² cuando el guitarrista decidió completar para sus presentaciones con la *Camerata*... un programa de concierto en dos partes, que incluía esa obra y su *Suite Argentina*. Ejecutada con el cuarteto solista, integrado por Elías Khayat y Orlando Zanutto en violines, Tomás Tichauer en viola y Oleg Kotzarew en violoncello, la versión de Falú resulta fiel al original en cuanto al carácter y forma de ejecución requeridos. La obra, si bien no reúne las dificultades técnicas de una pieza solística, necesita de un buen ensamble y de la mayor justeza rítmica entre los instrumentos. Salvo mínimas licencias como agregar algún adorno (mordente en los compases 102-319-321 y apoyatura breve superior en el compás 375) o arpeggiar algún acorde no indicado, Falú captó y logró transmitir lo fundamental: su expresividad y su clima intimista. Estos elementos, manifestados en las líneas melódicas de amplio arco de Guastavino, están muy bien suge-

⁴⁰ La obra habría sido encargada por el propio Roberto Lara para un concierto a realizarse con el *Cuarteto Arcangelo Corelli* (S. Gambón, P. Bondorevsky, M. Lalli y J. Llacuna) en el Teatro Gral. San Martín de Buenos Aires. Completada hacia julio de 1965 y editada por Ricordi en 1966, Lara la grabó en 1967 con el mencionado grupo de músicos. (Qualiton. QI-4002)

⁴¹ Auspiciados inicialmente por la compañía de electricidad SEGBA, que encargó a Falú la composición de la *Suite Argentina*, el proyecto de grabación de ambas obras se concretó en Buenos Aires producido por Phonogram SAIC (0000369). Luego, los derechos fueron cedidos al sello Philips, lo que expandió la circulación del disco por toda Europa (6.347.078).

⁴² En ese año la interpretan en Rosario (5-10-1971) y en Buenos Aires (15-10-1971), en la Casa de la Provincia de Río Negro (Kotzarew, 1998:131). También la tocan en el teatro Coliseo de Lomas de Zamora, en ese mes (*La Opinión*, 31-10-1971).

ridos por la digitación de Roberto Lara, quien elige para esos pasajes posiciones altas en las cuerdas graves, donde es posible proporcionar un sonido vibrato, aterciopelado, para lo cual el guitarrista salteño posee sobrada probidad.

Parte de la crítica periodística recibió como experiencia válida la novedad de reunir a estos artistas. En *La Opinión* se consideró a Jeronita... como un "...trabajo bien construido dentro del enfoque romántico del folklore..." y reconociendo que en su momento "no abundaban los casos de artistas del género popular que estuvieran en condiciones de amalgamarse a un conjunto de música clásica" [como *La Camerata*], comentó que el guitarrista era un "...músico bien pertrechado, que domina el oficio y conoce su instrumento también desde un nivel erudito".⁴³

Las versiones de Falú de algunas canciones, más otras obras que él ejecutó en guitarra sola, fueron difundidas en diferentes discos, y algunas de ellas reunidas en uno titulado *Homenaje a Guastavino*, grabado en 1974. Falú participó además en el *Concierto-homenaje* realizado en Washington por la Organización de los Estados Americanos (OEA)⁴⁴ en 1987. Todo ello sumó las siguientes versiones: en guitarra sola, *Santa Fe antiguo*, *Santa Fe para llorar*, *Trébol* (las tres tomadas del ciclo *Cantilenas Argentinas*,⁴⁵ original para piano), *Bailecito*,⁴⁶ *Canto popular n° 4* (también originales para piano) y *Pueblito, mi pueblo* (original para canto a 2 voces y piano). Cantando y acompañándose con la guitarra ejecutó la mencionada zamba *La tempranera*, la canción sobre texto de Rafael Alberti *Se equivocó la paloma...*, la milonga bonaerense *El Sampedrino*, sobre poema de Benarós, *Romance de la Delfina*, con texto de Guiche Eizenberg, la cueca *Mi viña de Chapanay* y la canción, original para coro mixto y piano, *Chañarcito, chañarcito*.⁴⁷

En cuanto a las versiones en las que Falú canta, resulta remarcable su timbre vocal oscuro, en registro de barítono-bajo y la forma de externación, típica

⁴³ *La Opinión*, 31-10-1971: "Falú y la Camerata Bariloche unidos en una válida experiencia", por Pompeyo Camps.

⁴⁴ En este homenaje participaron el pianista Horacio Kufert, el coro *The Washington Singers*, la cantante Mónica Philibert acompañada al piano por Michael Cordovana y Eduardo Falú. El acto fue coordinado por el CIDEM (Consejo Interamericano de la Música), dirigido entonces por Efraín Paesky. Los dos discos editados reproducen la totalidad del concierto (International Musical Editions. STEREO OAS-033).

⁴⁵ Las transcripciones del autor fueron de las *Cantilenas n° 1: Santa Fe para llorar*, n° 8: *Santa Fe antiguo*, n° 9: *Trébol* y n° 10: *La casa*. La primera fue revisada por María Luisa Anido, mientras que los n° 8, 9 y 10 fueron revisados por Roberto Lara. Editadas todas por Ricordi entre 1953-1960.

⁴⁶ Revisado por Lara, fue editado por Ricordi en 1967. Está en *Los grandes éxitos de Eduardo Falú* (PI Philips 82.152) y en el disco de la OEA.

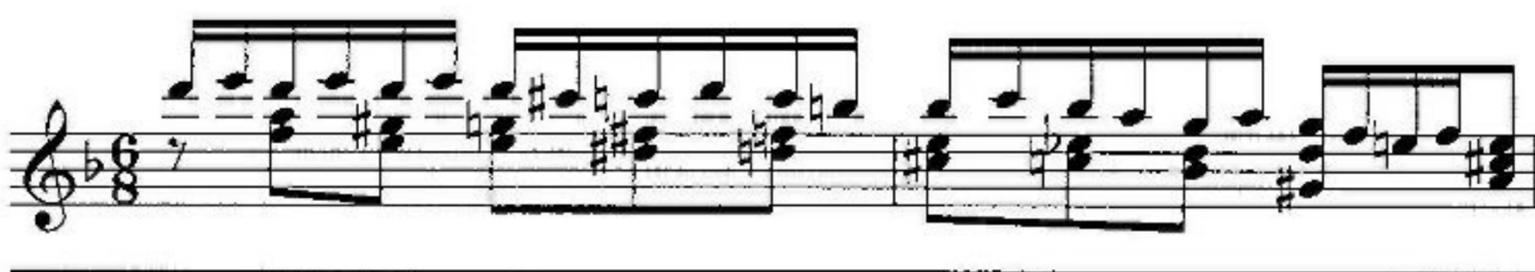
⁴⁷ Es el n° 6 de las *Indianas I*, terminadas en diciembre de 1967 y publicadas por Ricordi en 1968.

de los cantantes de raíz folklórica, con acento provinciano en la pronunciación y con un fuerte énfasis en el texto, que por momentos resulta casi declamado. Sus versiones de *La tempranera*, *Romance de la Delfina*, *El Sampedrino* y *Chañarcito*, *chañarcito* son inconfundibles y fueron comprendidas por el público argentino e internacional, desde la época del boom del folklore, como música “popular”. En algunos casos como el de la zamba *Chañarcito...*, el intérprete realiza un característico *rubato* con la finalidad de otorgar realce al texto, dando prioridad al mensaje literario por encima de la exigencia rítmica. En otros, *Romance de la Delfina* por ejemplo, el acompañamiento es más que nada una sucesión de arpeggios con los bajos muy marcados en tiempo-ternario, que se ejecutan al calor de la improvisación.

No obstante, lo que diferencia a las versiones de Falú de la generalidad del repertorio de raíz folklórica es el elaborado acompañamiento que realiza en simultaneidad con el canto –sin otros músicos que lo acompañen como era lo habitual– y la ductilidad que demuestra con su guitarra, asumiendo una condición “doblemente” solística.⁴⁸

Al publicar las versiones originales con piano, Guastavino, captando las convenciones de las partituras de música popular, se limitó a escribir el esqueleto armónico durante el canto, elaborando la escritura sólo en los fragmentos iniciales. Dejó, pues, tácitamente un cierto margen de libertad a cargo del intérprete.

En *La Tempranera*, la opción de Falú se inclina hacia un respeto casi textual del fragmento introductorio⁴⁹ (ej. 1) al hacer oír el rasgido criollo en los compa-



Ejemplo1: *La Tempranera*, comienzo

⁴⁸ Esto es notable en *Mi viña de Chapanay*, que tiene un tiempo muy vivaz sobre la rítmica de cueca (LP *Simplemente Falú*, Epic 20.327, 1982).

⁴⁹ No así los arregladores de Mercedes Sosa. Su difundida versión de esta canción muestra un trozo inicial completamente nuevo y distinto de la propuesta original de Guastavino. Otra versión es la del trío Guayacán, que fue revelación en Cosquín en 1964 y que difundió una versión (Disco Polydor 200-001 *Juventud folklórica*) con guitarras y bombo, muy marcada rítmicamente y también con una introducción bien distinta de la partitura de Guastavino. *La tempranera* también está grabada en el disco *Distinguidos en Folklore* (Philips. Mono: 82011 PL. Stereo: 85501 PY. Año 1964) por *Los cantores de Quilla-huasi*.

ses 10 y 12. Durante el transcurso de las secciones cantadas resulta atrayente la manera en que se conjuga su voz con la entramada combinación de arpeggios y melodías secundarias (ej. 2), sobre todo utilizando las cuerdas graves de la guitarra. Sus arreglos están lejos de ser sencillos. Los rasguidos aparecen casi siempre en el momento de cambiar de la primera a la segunda estrofa y al pasar al estribillo, mientras que para los momentos de enlazar la repetición de los versos tercero y cuarto, Falú prefiere una melodía secundaria en terceras paralelas (ej. 3) o un complicado compás de nexos utilizando semicorcheas que dibujen un arpeggio ascendente y una escala descendente (ej. 4).



Ejemplo 2: Estribillo. Guitarra



Ejemplo 3: Repetición de 3º y 4º verso (1ª estrofa)



Ejemplo 4: Repetición de 3º y 4º verso (2ª estrofa)

No nos hemos detenido en *La Tempranera* en forma casual. Su condición de hit del folklore⁵⁰ se asocia en parte a la primacía que el ritmo de zamba parece haber tenido durante el auge de los años '60. Según el investigador Pablo Vila, el boom del folklore es el boom de la zamba, por ser la especie folklórica que por sus condiciones fue asumida por la clase media como la expresión más adecuada de lo nacional. Cierta aire "señorial" y un carácter "serio" que la diferenciaba de otras expresiones del folklore musical argentino ofrecieron,

⁵⁰ Para agosto de 1964 *La tempranera* llevaba vendida una tirada de 6.000 ejemplares de su partitura (*Maribel*, agosto, 1964). Lagos editó también en 1963 una transcripción para guitarra sola, de Domingo Báez.

además, el terreno adecuado para una poesía de hondo contenido, con temática afín a la necesidad de comunión con el país –el “interior”– que experimentaba la gente de la capital argentina.⁵¹

Respecto de las piezas en guitarra sola, las versiones de Falú están más cercanas de las versiones originales. Transportadas en función de encontrar tonalidades accesibles en la guitarra, respetan, sin embargo, casi todo lo pensado por Guastavino. Así, en el *Bailecito* –de por sí una obra que suena cercana a una estilización folklórica– encontramos característicos pasajes en terceras y en sextas paralelas –propios del lenguaje de la guitarra criolla también–, más las claras melodías en contracanto en los bajos. El clima folklórico no es difícil de recrear, apenas está subrayado por el énfasis en algunos acordes que atacan en los tiempos fuertes arpegiados –en vez del sonido *plaqueè* del piano– o por algunos pasajes en terceras paralelas, que Falú ejecuta espontáneamente en arpeggio en vez de simultáneos.

Las mismas generalidades sirven para calificar la versión suya de *Pueblito, mi pueblo*, canción que debe mucho a la rítmica del estilo y que, adornada con frecuentes *glissandi* y acordes arpegiados, traslada a la guitarra –sin el canto a dos voces original– una recreación del ambiente campesino nostálgico bien representativo de la inspiración y la nostalgia guastavinianas.

Epílogo

Recurrir al análisis de los diferentes contextos en los cuales la música de Carlos Guastavino se fue concretando durante la segunda mitad del siglo XX es casi ineludible para poder comprender sus alcances. El escenario de la música de raíz folklórica y la figura de Eduardo Falú constituyeron elementos clave en las diversas mediaciones entre el compositor santafesino y su público. Una nueva comunidad interpretativa (integrada por editores, empresarios, críticos, conductores, periodistas, escritores) favoreció su acercamiento a un tipo de público hasta entonces poco asiduo a la audición de su música. Ese público, conformado mayormente por integrantes de la clase media urbana, encontró en la música de Guastavino interpretada por Falú una posibilidad de ampliación de su horizonte de expectativa. Asimismo, el sello propio que el guitarrista imprimió a las interpretaciones aquí comentadas, su formación simultáneamente académica y criolla, la diversidad de ámbitos en los que actuó con total fluidez (circulando tanto en festivales y medios masivos como en salas de con-

⁵¹ Cfr. Vila, 1982:26. El sociólogo aporta datos clave para fundamentar su tesis: el incremento de la edición de partituras de zamba es, entre 1960 y 1962, del 190 %, mientras que la música que le sigue en importancia –la litoraleña– sólo alcanza un aumento del 33 %.

cierto), implicaron una instancia que superó la mera difusión del repertorio transformándose en una efectiva fusión, en la que la frontera entre autor-intérprete llegó a diluirse casi hasta el límite.

Factores como el deseo expreso del compositor de extender y ampliar los márgenes sociales y etéreos de su público, su flexibilidad para considerar válidas diferentes versiones de una misma obra (al producir él mismo una extensa lista de transcripciones) y la economía de recursos pianísticos (al editar las canciones destinadas al ámbito popular dejando un margen de creación a cargo del intérprete) acusan su voluntad de priorizar el sentido público de las composiciones, y de apelar a un tipo de oyente implícito cuyo perfil socio-cultural coincide con el del boom del folklore.⁵²

Esperamos, pues, que nuestra aproximación a estos fenómenos permita al lector justipreciar esta música, superando el “casi natural” deseo de canonización típico de la musicología tradicional.

⁵² Un hecho que escapa a los límites de este trabajo consistiría en estudiar la vigencia actual de todo el repertorio aquí estudiado y el resurgimiento de la música de raíz folklórica que está teniendo lugar como contrapartida, creemos, al fenómeno de la globalización. Recientemente el sello independiente PRETAL, bajo la producción ejecutiva de Hilde Fischer, ha reeditado en un CD toda la música de Guastavino que interpretó Eduardo Falú (PRCD 112, Pretal, 2003).

Camps, Pompeyo:

Reportaje a la guitarra, con Irma Constanzo. Buenos Aires, El Ateneo, 1978.

Corrado, Omar:

"Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945: una aproximación" en *Música e Investigación*, 9, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 2001, pp.13-33.

García Canclini, Néstor:

Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, Grijalbo, 1990.

González, Marcela:

"Carlos Guastavino. La poesía del encuentro" en *Ismos, arte y música*, 1, Vicerrectorado de estudiantes), Oviedo, España, 1999, pp. 71-86.

Grande, Félix:

"Variaciones sobre un gran tema: Eduardo Falú" en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 233, Madrid, mayo de 1969, pp. 335-354.

Gravano, Ariel:

El silencio y la porfía. Buenos Aires, Corregidor, 1985.

Iser, Wolfgang:

El acto de leer. Teoría del efecto estético, Taurus, Madrid, 1987.

Jauss, Hans-Robert:

Towards an aesthetic of reception, Brighton Harvester Press, 1982.

Kotzarew, Oleg:

Camerata Bariloche, Buenos Aires, Caligraf SRL, 1998, pp. 129-133.

Kohan, Pablo:

"Académico y popular: estimulante proyecto musical. Falú y la Camerata: otra vez juntos" en *La Nación*, Buenos Aires, 14-5-2002.

Kulp, Jonathan:

Carlos Guastavino: a study of his songs and musical aesthetics, Tesis doctoral inédita, Universidad de Texas en Austin, mayo de 2001.

Mansilla, Silvina:

"Carlos Guastavino (1912)" en *Revista del Instituto de investigaciones musicológicas "Carlos Vega"*, año X, 10, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1989, pp. 229-258.

"*Se equivocó la paloma...* de Carlos Guastavino. Un curioso caso de hibridación cultural", en *Orpheotron*, n° 6, Revista del Conservatorio de Música Alberto Ginastera, Morón, Buenos Aires, en prensa.

Plesch, M., Illari, B. y Mansilla, S.:
"Guastavino, Carlos Vicente" en Diccionario de música Española e Hispanoamericana, vol 5, Madrid, SGAE, 1999, pp. 944-953

Plesch, Melanie:
"La obra para guitarra de Carlos Guastavino y el folklore musical argentino: problemas de interpretación" en La guitarra en la Historia, 7, Córdoba, España, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996, p. 12.

Portorrico, Emilio:
Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica, Buenos Aires, Ed. del autor, 1997.

Sábato, Ernesto y Benarós, León:
Eduardo Falú. Madrid, Los juglares, 1974.

Salton, Ricardo:
"Falú, Eduardo" en Diccionario de la música española e hispanoamericana, 4, Madrid, SGAE, 1999.

Vila, Pablo:
"Música popular y auge del folklore en la década del '60" en Crear en la Cultura nacional, año II, nº 10, Buenos Aires, sept-oct 1982, pp.24-27.

Fuentes primarias,
archivos, documentación

Entrevistas realizadas a Guastavino entre 1987 y 1994.

Entrevistas a Falú en julio de 2002.

Entrevista al encargado del Archivo del Partido Comunista, Sr. Héctor Blanco. Archivo de Música de Cámara y Biblioteca "Blas Parera" de SADAIC.

Archivo personal-familiar de Guastavino (Santa Fe).

Archivo musical de Editorial Ricordi.

Fonoteca del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Partituras editadas por Lagos.