

**Reflexiones sobre el compositor
Alberto Ginastera en el centenario de su
nacimiento. Logros, retos y consideraciones
para el nuevo siglo ginasteriano**

Deborah Schwartz-Kates

Reflexiones sobre el compositor Alberto Ginastera en el centenario de su nacimiento. Logros, retos y consideraciones para el nuevo siglo ginasteriano

Este trabajo aprovecha la ocasión del centenario de Alberto Ginastera (1916-83) para analizar de forma crítica el estado actual de la investigación acerca del compositor. Empieza con una breve reseña de los estudios ginasterianos para evaluar los logros y retos de la investigación previa e imaginar nuevas sendas para el próximo siglo de Ginastera. Uno de los desafíos que afrontamos es que el repertorio de Ginastera está dividido en dos partes: 1) el repertorio autorizado por el compositor con números de opus y 2) el repertorio sin números que existe fuera de su producción oficial. Sostenemos que ambas facetas de la obra merecen ser consideradas ya que juntas representan dos partes interconectadas del mismo compositor. Para exponer esta postura, utilizamos un estudio de caso basado en su primera partitura cinematográfica, *Malambo* (1942). Sugeriremos que esta obra ejemplifica el mismo impulso hacia la modernidad que vemos de manera constante en las otras obras de este período del compositor. Este análisis nos permite examinar el rol del musicólogo en cuanto a sus objetos de estudio y reflexionar sobre las cuestiones éticas y estéticas que surgen de la decisión de reconstruir un repertorio suprimido por el mismo compositor.

Palabras clave: Alberto Ginastera, conmemoraciones, música para cine.

Reflections on the Composer, Alberto Ginastera in the Centenary of His Birth: Achievements, Challenges, and Considerations for the New Ginastera Century

The celebration of the centenary of Alberto Ginastera (1916-1983) offers an opportunity to examine the current state of scholarship on the composer. This study begins with a brief review of the Ginastera literature in order to evaluate the achievements and challenges of previous research and envision new paths for the next Ginastera century. One of the challenges scholars face is that the Ginastera repertoire is divided into two parts: 1) the repertoire with opus numbers authorized by the composer and 2) the unnumbered repertoire that he produced outside the space of his official works. This article claims that one should address both facets of the composer's repertoire because together they represent two interconnected parts of his creative production. To support this claim, this article presents a case study of the composer's first film score for the motion picture, *Malambo* (1942). It suggests that this composition exemplifies the same inclination toward modernity that characterizes other Ginastera works of the period. Ultimately, this analysis leads us to examine the role of musicologists in relation to their objects of study and reflect on the aesthetic and ethical issues that arise from the decision to reconstruct a repertoire that the composer himself suppressed.

Keywords: Alberto Ginastera, commemorations, film music.

En el año 2016, tenemos la oportunidad de celebrar eventos de suma importancia para la historia argentina. Uno de estos eventos es el centenario del nacimiento del compositor Alberto Ginastera, quien hizo una gran contribución para la cultura musical de este país. Es importante mencionar que el compositor tuvo una relación estrecha con algunos otros hitos que también celebramos en 2016 –conmemoraciones que Silvina Mansilla denominó “bodas de oro, de plata, de diferentes metales preciosos”¹–. Dado el significado de Ginastera dentro del marco de la cultura nacional, no es sorprendente que sostuviera conexiones con muchos de estos acontecimientos. El compositor estuvo vinculado con la articulación de la identidad de un país que ya está celebrando el bicentenario de su constitución y cuyos valores reciben una expresión paradigmática en su producción musical. Las obras tempranas del compositor son el producto de diversos elementos, incluyendo los que provienen de fuentes vernáculas que él aprendió de varias maneras, entre ellas, a través de los estudios de Carlos Vega y Lauro Ayestarán –dos musicólogos esenciales que fallecieron hace cincuenta años²–. A ello se suma el panorama político que afectó profundamente la vida, carrera, circunstancias, y la estética de Ginastera. Tres hechos específicos, todos con aniversarios en el 2016 tuvieron serias consecuencias para el compositor: 1) el comienzo de la primera presidencia de Perón (70 años atrás), 2) el inicio del régimen de Onganía (50 años atrás) y 3) el principio de la última dictadura argentina (40 años atrás). En resumen, Ginastera fue una figura cuya vida musical está estrechamente ligada con la trayectoria del país, y es importante tener en cuenta estas conexiones.

El centenario de Ginastera nos proporciona una oportunidad para celebrar el éxito notable que el compositor alcanzó. Además, ofrece un momento para reconocer los logros musicológicos que han ampliado el conocimiento acerca del compositor hasta el día de hoy. El centenario nos da la oportunidad de analizar de forma crítica el estado actual de la investigación acerca del compositor. De esta manera, podemos examinar los objetivos, métodos, logros y retos, e imaginar nuevas sendas que nos lleven al próximo siglo de Ginastera.

El canon de la investigación ginasteriana fue formulado por el mismo compositor. Con la excepción de un breve estudio del musicólogo brasileño, Vasco Mariz³, los primeros libros sobre Ginastera fueron escritos por su ex-alumna, la Dra. Pola Suárez Urtubey, quien trabajó en estrecha colaboración con el compositor. Los dos primeros volúmenes de Suárez Urtubey son estudios tradicionales que tratan sobre la vida, la estética, y la obra del compositor⁴. Ofrecen una organización clásica

¹ Silvina Luz Mansilla: “Preparándonos para Santa Fe”, *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología* 29 (71) (2016), p. 6. Disponible en: aamusicologia.com.ar [Última consulta: 28-02-2017]

² Un estudio relevante que trata la relación de Ginastera con estas dos figuras aparece en: Corián Aharonián: “Lauro Ayestarán, Carlos Vega y las dos orillas del Río de la Plata”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 26 (2012), pp. 214-18.

³ Vasco Mariz: *Alberto Ginastera* (Rosario: Emilio Fenner, 1955).

⁴ Pola Suárez Urtubey: *Alberto Ginastera* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967); Pola Suárez Urtubey: *Alberto Ginastera en cinco movimientos* (Buenos Aires: Editorial Victor Lerú, 1972).

sica de la obra ginasteriana en tres períodos que posteriormente se han ampliado, revisado, cuestionado y hasta rechazado, aunque este esquema sigue siendo reconocido como punto de partida hasta el día de hoy⁵. Suárez Urtubey también organizó los datos sobre el compositor en bibliografías, discografías y catálogos de sus obras⁶. En las décadas subsiguientes, un enfoque en el análisis estructural de la música de Ginastera prevalece en las publicaciones de la musicóloga, Dra. Malena Kuss –también ex-alumna del compositor–. Su empleo de los métodos avanzados de análisis, especialmente el sistema de simetría axial elaborado por George Pearle, ofrece perspectivas reveladoras. Además, su estudio detallado de las óperas de Ginastera y su objetivo de trazar una red intertextual que atravesase su obra e incluya los procesos de reelaboración y recomposición son contribuciones significativas⁷. Todos los investigadores de hoy están en deuda con las Dras. Suárez Urtubey y Malena Kuss por sus valiosas contribuciones, sin las cuales nuestro trabajo del presente y del futuro no sería posible.

Más allá de este marco clásico de la investigación, hay una contribución innovadora de un nuevo grupo de investigadores, la mayoría de los cuales ha empezado sus trabajos durante el comienzo del siglo XXI. Ellos se diferencian de sus antecesores por no haber tenido la oportunidad de conocer a Ginastera ni trabajar directamente con él. Sin embargo, tuvieron la posibilidad de plantear visiones alternativas y enriquecer el panorama de investigación. Este grupo aspira a abrir nuevas líneas de investigación que amplíen los discursos dominantes, que se crearon con la participación del mismo compositor. Inspirados por la historia cultural

⁵ Para obtener un resumen del debate acerca de la clasificación de la música de Ginastera por períodos, vea: Deborah Schwartz-Kates: “Ginastera, Alberto (Evaristo)”, *Grove Music Online* (Oxford University Press, 2014) y Deborah Schwartz-Kates: *Alberto Ginastera: A Research and Information Guide* (New York: Routledge, 2010), pp. 23-24. Pola Suárez Urtubey ha actualizado su propio método de clasificación, agregando un cuarto período en Pola Suárez Urtubey: *Ginastera: 20 años después* (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2003), p. 6.

⁶ En su primer libro acerca del compositor (*Alberto Ginastera*, 1967), Suárez Urtubey incluyó una cronología, bibliografía, discografía y un catálogo de sus composiciones. A lo largo de los años, la autora ha revisado estos materiales cuya actualización más completa se produjo en su estudio publicado en el año 2003, *Ginastera: veinte años después*, que incluye un catálogo completo de la música de Ginastera, junto con información detallada sobre las grabaciones de sus obras, compiladas en colaboración con Ana María Mondolo.

⁷ Una lista de referencias bibliográficas de la abundante producción de Kuss (hasta 2010) aparece en: Schwartz-Kates, *Alberto Ginastera...* Más información aparece en Victoria Eli Rodríguez: “Kuss, Malena”, en Emilio Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000), tomo 6, pp. 677-78 y Malena Kuss: “Ginastera, Alberto”, en Ludwig Finscher (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil*, 2^{da} edición actualizada (Kassel: Bärenreiter, 2002), tomo 7, columnas 974-82. El sustancial artículo de Kuss publicado recientemente que trata la red intertextual en la obra ginasteriana y analiza los procesos de reelaboración y recomposición, representa una culminación de algunas de las ideas más significativas que han caracterizado su carrera. Véase Malena Kuss: “Ginastera (1916-1983): La trayectoria de un método”, *Revista Argentina de Musicología* 14 (2013), pp. 15-52.

y las teorías recientes acerca del significado de la música, proponen la idea de un Ginastera multidimensional, cuya producción fue mediada por espacios complejos en los cuales trabajó y cuya imagen fue moldeada por representaciones en términos político-culturales. Algunos miembros que representan a este grupo son: Esteban Buch, Melanie Plesch, Eduardo Herrera, Hernán Vázquez, Laura Novoa, Antonieta Sottile y Carol Hess, entre otros⁸. Me considero también parte de este grupo.

A pesar de este panorama de estudios tradicionales y nuevos, todavía hay aspectos de la investigación que faltan y proyectos importantes por abordar. Como mínimo, uno de los elementos claves que necesitaríamos es un estudio musicológico completo y actualizado acerca del compositor. Es un motivo de preocupación que falte un estudio de esta índole, ya que la mayoría de los compositores iberoamericanos que están al nivel de Ginastera (como Manuel de Falla en España o Heitor Villa-Lobos en Brasil) son el foco de no solo uno, sino varios libros amplios, sistemáticos y que abarcan un panorama extenso acerca de los compositores y de sus contribuciones. En el caso de Ginastera, no contamos ni con una biografía documentada que se base en un examen minucioso de las fuentes primarias, ni con un análisis definitivo de su música que incluya su repertorio completo. Además, existe la necesidad de poner más énfasis sobre las mediaciones sociales, políticas e ideológicas que conectan al compositor con su obra.

Entre los desafíos que afrontamos para alcanzar estos objetivos se encuentra la rareza o ausencia de fuentes primarias que iluminen detalles esenciales sobre la vida, la obra y el contexto en el cual se encuentra el compositor. A pesar de que Ginastera escribía cartas constantemente y mantenía registros escritos sumamente meticulosos, la mayor parte de esta documentación está perdida. Cuando Ginastera decidió salir repentinamente de Buenos Aires hacia Ginebra, tuvo que dejar atrás la mayoría de sus papeles. Relató en sus cartas a Suárez Urtubey y a Jack Bornoff que había guardado estos papeles en la portería de su casa ubicada en la calle

⁸ Entre los escritos más significativos de estos investigadores se encuentran Esteban Buch: *The Bomarzo Affair: ópera, pervisión y dictadura* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003); Esteban Buch: “L’avant-garde musicale à Buenos Aires: Paz contra Ginastera”, *Circuit* 17(2) (2007), pp. 11-33; Eduardo Herrera: “The CLAEM and the Construction of Elite Art Worlds: Philanthropy, Latin Americanism, and Avant-Garde Music (tesis de doctorado, University of Illinois, 2013); Carol A. Hess: *Representing the Good Neighbor: Music, Difference, and the Pan American Dream* (New York: Oxford University Press, 2013); Laura Novoa (ed.): *Ginastera en el Instituto di Tella. Correspondencia, 1958-1970* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011); Melanie Plesch: “De mozas donosas y gauchos matreros: música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera”, *Huellas* 2 (2002), pp. 24-31; Antonieta Sottile: *Alberto Ginastera: le(s) style(s) d’un compositeur argentin* (Paris: L’Harmattan, 2007); Hernán Vázquez: “Alberto Ginastera, el surgimiento del CLAEM, la producción musical de los primeros becarios y su recepción crítica en el campo musical de Buenos Aires”, *Revista Argentina de Musicología* 10 (2009), pp. 137-163; Hernán Vázquez: *Conversaciones en torno al CLAEM. Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2014); Hernán Vázquez: “Innovar a partir de lo conocido y lo consensuado. La elección de Stravinsky y Villa-Lobos para la instauración musical del CLAEM”, *Música e Investigación* 18-19 (2010-2011), pp. 41-58.

Suipacha. Cuando regresó para recoger su correspondencia, había desaparecido por completo⁹. A pesar de la existencia de veinte cajas de su correspondencia en la Fundación Paul Sacher de Basilea, Suiza, donde se encuentra la mayoría de sus manuscritos, esta no es una colección completa. La mayor parte de las cartas que se encuentran allí corresponden a los años 1971 a 1983 –el período durante el cual, el compositor residió en Suiza–. Fueron seleccionadas por su viuda, Aurora Nátola Ginastera, quien ejerció un control considerable sobre los contenidos. En Argentina, el archivo destacado del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (el CLAEM) en la Universidad Torcuato Di Tella contiene una colección abundante, que Hernán Vázquez, Laura Novoa y Eduardo Herrera han explorado recientemente en un número de estudios sobresalientes¹⁰. Sin embargo, tanto como en la Fundación Sacher, el Archivo del CLAEM tiene un enfoque específico. Las cartas fueron escritas durante la época en la cual Ginastera estuvo ligado al Instituto Di Tella entre 1962 y 1971, y los contenidos de la colección se centran en esos años. En los Estados Unidos, la situación en relación con las fuentes es aún más complicada, ya que en lugar de un centro específico como en Suiza o en Argentina, los materiales manuscritos se encuentran archivados en varias colecciones ubicadas en distintos lugares del país¹¹. El hecho de que los materiales estén repartidos por el mundo es un obstáculo para cualquier investigador que intente dominar toda la materia y producir dicho estudio documentado completo. Es un desafío que debemos superar, y esperamos poder lograrlo en los próximos años.

Una cuestión relacionada con este problema es que los musicólogos que trabajan en este campo de investigación están un poco apartados entre ellos. Hay investigadores en Argentina, Europa, y en los Estados Unidos que tienen distintas ideas y métodos, y que pueden trabajar relativamente aislados de lo que está pasando afuera de su propio país. Hay diferencias lingüísticas y diversas publicaciones locales, que no siempre son accesibles para toda la comunidad de investigación, por ejemplo las de la Fundación Sacher, las cuales en general son publicadas en alemán¹². Además hay perspectivas que difieren no solamente según la orientación

⁹ Alberto Ginastera: correspondencia con Jack Bornoff, 1971-84, Fundación Paul Sacher, Basilea, Suiza; Alberto Ginastera: carta dirigida a Pola Suárez Urtubey, 28/12/1980, Fundación Paul Sacher, Basilea, Suiza.

¹⁰ Herrera: “The CLAEM ...”; Novoa (ed.): *Ginastera ...*; Vázquez: “Alberto Ginastera ...”; Vázquez: *Conversaciones*; Vázquez: “La elección ...”. Véanse también los ensayos de estos investigadores en conjunto con los estudios de otros autores de renombre en: José Luis Castiñeira de Dios (ed.): *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad. Homenaje al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en su 50 aniversario* (Buenos Aires: Secretaria de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011).

¹¹ Información sobre las colecciones argentinas, estadounidenses e internacionales donde pueden encontrarse materiales originales de Ginastera aparece en Schwartz-Kates: *Alberto Ginastera*, pp. 181-86.

¹² Entre las publicaciones producidas por la Fundación Paul Sacher, se encuentra un catálogo de los manuscritos de la música de Ginastera: Malena Kuss con Lukas Handschin: *Alberto Ginastera: Musikmanuskripte* (Winterthur: Amadeus Verlag, 1990). El boletín anual de la Fundación, el *Mitteilun-*

de cada persona sino también en relación con las tradiciones de investigación de sus respectivas localidades. La Fundación Sacher de Basilea, por ejemplo, tiene más de cien colecciones de manuscritos de compositores de los siglos XX y XXI. La mayoría de estos músicos provienen de Europa y en particular de países germano parlantes¹³. Bajo estas circunstancias, es natural que el equipo de investigadores asociado con la Fundación Sacher tenga un interés particular por la época suiza del compositor y por sus conexiones con las tendencias musicales avanzadas de Europa. En contraste, los investigadores de los Estados Unidos ponen más énfasis en las relaciones que Ginastera tenía con sus colegas a través de las Américas y en sus conexiones con figuras como Aaron Copland, a quien Ginastera consideró su maestro, modelo y mentor. Otro tema de interés para los investigadores estadounidenses, entre otros, se centra en la dinámica sociopolítica y en las relaciones de poder entre el norte y el sur del continente americano que han moldeado los discursos acerca del compositor¹⁴. En resumen, entendemos que existen diferencias tanto geográficas como conceptuales en cuanto a la investigación ginasteriana. El camino ideal para el próximo centenario de Ginastera sería alcanzar un grado mayor de comunicación y de intercambio entre los académicos que incluya el desarrollo de proyectos colaborativos lo cual nos permitiría aprender los unos de los otros para avanzar en nuestro campo de conocimiento común.

Otro desafío que tenemos en la investigación ginasteriana es que el repertorio está dividido en dos partes: la autorizada y la no autorizada. La parte autorizada por el compositor tiene aproximadamente cincuenta y cinco obras (sin contar las composiciones incompletas o las que son reelaboraciones). La otra parte del repertorio, que no está autorizada por el compositor, contiene veintidós obras. Este conjunto diverso de composiciones incluye, entre otras obras, un concierto, sinfo-

gen der Paul Sacher Stiftung, incluye una serie de estudios acerca de Ginastera en varios idiomas. Además la Fundación publicará un tomo en reconocimiento al centenario de Ginastera dedicado a los años finales de su vida durante los cuales vivió en suiza. Este tomo, que será publicado tanto en inglés como en alemán, incluye capítulos individuales escritos por Esteban Buch, Angela Ida De Benedictis, Felix Meyer, Simon Obert, Matthias Schmidt y Deborah Schwartz-Kates. La referencia bibliográfica de la edición impresa en inglés es: Angela Ida De Benedictis y Felix Meyer (eds.): *Alberto Ginastera in Switzerland: Essays and Documents* (London: Boosey & Hawkes, 2016). La referencia bibliográfica de la edición impresa en alemán es: Angela Ida De Benedictis y Felix Meyer (eds.): *Alberto Ginastera in der Schweiz: Essays und Dokumente* (Mainz: Schott, 2016).

¹³ Una lista completa de estas colecciones está disponible en el sitio de internet de la Fundación: Paul Sacher Stiftung, “Collections”, <https://www.paul-sacher-stiftung.ch/en/collections/entire-glossary.html>.

¹⁴ Algunas obras representativas escritas por investigadores estadounidenses que se dedican a estos temas son: Carol A. Hess: “Copland in Argentina: Pan-Americanist Politics, Folklore, and the Crisis in Modern Music”, *Journal of the American Musicological Society* 66 (1) (2013), pp. 191-250; Carol A. Hess: “Ginastera’s *Bomarzo* in the United States and the Impotence of the Pan-American Dream”, *Opera Quarterly* 22 (3-4) (2006), pp. 459-76; Hess: *Representing the Good Neighbor ...* ; y Deborah Schwartz-Kates: “The Correspondence of Alberto Ginastera at the Library of Congress”, *Notes* 68 (2) (2011), pp. 284-312.

nías, música para el cine y piezas para el teatro¹⁵. Hasta hace poco tiempo, no se había estudiado este repertorio extraoficial. El dilema está en que las dos partes del repertorio provienen de la pluma del mismo compositor y no es posible entender una sin conocer la otra.

Un análisis breve de una composición extraoficial ilustra la importancia de conocer las dos partes del repertorio del compositor. Analizaremos la primera obra cinematográfica de Ginastera, la música para la película *Malambo*, completada en 1942. Sugeriremos que esta obra ejemplifica el impulso hacia la modernidad que vemos de manera constante en las obras de este período del compositor. Observaremos que el fuerte deseo de Ginastera de alinearse con las corrientes más recientes fue lo que lo llevó a componer música para el cine y específicamente para la película *Malambo*. Mostraremos cómo la música de Ginastera intensifica uno de los elementos más innovadores de *Malambo*: el *doble flashback*, una técnica considerada vanguardista en relación a las normas cinematográficas de su época¹⁶.

La música de Ginastera para *Malambo* fue mediada por las ideas de dos personajes innovadores: el compositor norteamericano, Aaron Copland y el director de cine argentino, Alberto de Zavalía. La influencia de Copland fue lo que impulsó a Ginastera a participar en el cine nacional. Copland viajó a Sudamérica en 1941 como parte de una misión diplomática con el fin de promover el intercambio cultural. En ese año, visitó nueve países sudamericanos, incluyendo Argentina, donde dirigió conciertos de su música, presentó obras de compositores norteamericanos, brindó conferencias y mantuvo reuniones con músicos locales que describió irónicamente como “sesiones espiritistas” en su diario de viaje. La música para el cine surgió como un tema central en sus interacciones tempranas con Ginastera. El compositor argentino asistió a una conferencia de Copland titulada, “La música en las películas”, que se llevó a cabo en el Conservatorio Nacional en una sala completamente colmada de personas. Copland empezó su conferencia con una imagen dinámica de la industria del cine. Describió el cine sonoro, conjuntamente con la radio y el fonógrafo “como fuerza revolucionaria en la música de hoy”¹⁷. La conferencia concluyó con una muestra del film, *La fuerza bruta*¹⁸, para la cual él compuso la música. Para

¹⁵ Una lista completa de las obras oficiales y extraoficiales del compositor, organizadas por orden cronológico, aparece en: Schwartz-Kates, *Alberto Ginastera*, pp. 40-94. El catálogo de materiales de la Fundación Sacher (Kuss y Handschin: *Alberto Ginastera: Musikmanuskripte*) incluye la mayoría (pero no la totalidad) de estas obras, ya que no todas sobrevivieron y otras no fueron entregadas a la Fundación.

¹⁶ El siguiente análisis de *Malambo* proviene del capítulo 3 del próximo libro: Deborah Schwartz-Kates: *Revealing Screens: The Film Music of Alberto Ginastera* (New York: Oxford University Press, 2017). Para obtener información que haya sido publicada acerca de la relación del compositor con Aaron Copland y acerca de su música cinematográfica, vea: Deborah Schwartz-Kates: “The Film Music of Alberto Ginastera: An Introduction to the Sources and Their Significance”, *Latin American Music Review* 27 (2) (2006), pp. 171-195.

¹⁷ Aaron Copland: “La música en las películas”, Colección Copland, Biblioteca del Congreso, Washington, DC, p. 1.

¹⁸ El título de la película en inglés es: *Of Mice and Men*.

el compositor, esta película tuvo un impacto más poderoso de lo que hubiese podido tener una simple conferencia –al mostrar la forma en la cual un estilo contemporáneo de las Américas en el cine puede ser alcanzado musicalmente¹⁹–.

La presentación de Copland atrajo el interés de un joven Ginastera que era un músico renovador, cautivado por tendencias estéticas recientes. Asimismo, Ginastera fue una figura que intentó comunicarse con el público y evitar los estilos extremistas de la vanguardia, que tienden a distanciar al compositor de sus oyentes. La idea de utilizar el cine para transmitir un estilo contemporáneo al público capturó su interés. Al mismo tiempo, el empleo fijo y el sueldo generoso que le ofrecía la industria del cine le brindó la estabilidad que necesitaba en ese momento. Estas ventajas fueron muy importantes para un joven compositor en ascenso, que hacía poco se había casado y estaba a punto de empezar una familia. Por todos estos motivos, le interesó involucrarse en un proyecto para el cine.

En su música para *Malambo*, Ginastera recurrió a los preceptos estéticos que Copland había exhibido en su conferencia²⁰. El compositor argentino, al igual que su mentor, aspiró a crear un sonido y estilo original propio de cada película y que construyera un sentido de lugar. Siguiendo los principios de Copland, Ginastera soslayó los clichés de Hollywood (como el leitmotiv wagneriano) y rechazó el uso de una expresión excesivamente romántica. En lugar de este convencionalismo, intentó crear un sonido musical moderno, mezclando disonancias ásperas y formas vernáculas, produciendo un lenguaje que reflejara concepciones frescas y perspectivas contemporáneas de las Américas.

Ginastera nunca hubiese podido producir su primera partitura para el cine si no hubiese contado con el apoyo de colaboradores argentinos. En esta instancia, tuvo la fortuna de conocer a Alberto de Zavalía, quien ya gozaba de una reputación como uno de los directores más innovadores de su época. Al igual que Ginastera, Zavalía intentó reconciliar una visión modernista con elementos de la cultura vernácula²¹. Su posición estética concordó con la de Ginastera, quien asimismo aspiró a proyectar imágenes del paisaje nacional a través de una perspectiva cosmopolita que desafió representaciones tradicionales de la cultura nacional de moda durante esos años. Zavalía y Ginastera formaron una colaboración armoniosa trabajando en *Malambo* –un film que mezcló elementos de leyendas y folklore con nuevas técnicas y perspectivas–. Zavalía creía que *Malambo* llegaría a representar un hito en la historia del cine nacional. En una proclamación ambiciosa, declaró: “Ahora tenemos los elementos necesarios para iniciar un cine más importante y creo con toda sinceridad que ha llegado el momento de emprender obras de más aliento”. Y continuó: “Creo con firme convicción que en producciones de este tipo hallará el cine

¹⁹ Aaron Copland y Vivian Perlis: *Copland: 1900 through 1942* (New York: St. Martin's Press, 1984), 323-324; Aaron Copland: “South American diary”, Colección Copland, Biblioteca del Congreso, Washington, DC, (1941) pp. 34-36, 47-48.

²⁰ Copland: “La música en las películas”, pp. 5-7.

²¹ Zavalía: “¿Qué es el cine?”, archivos del Museo del Cine, Buenos Aires, 1939.

argentino la originalidad que necesita para brillar con luz propia en el concierto del cinematógrafo mundial”²². Con estas fuertes palabras, Zavalía aspiró a instalar una nueva época del cine argentino. Y Ginastera estuvo a su lado para acompañarlo.

Desde el principio, el equipo cinematográfico de *Malambo* promovió prácticas innovadoras. Zavalía y sus colegas tomaron la acción audaz de rodar los exteriores de la película en escenarios naturales. Pasaron un mes en Weisburd, una aldea remota en la provincia de Santiago del Estero, ubicada a más de mil kilómetros de Buenos Aires²³. Anteriormente, algunos directores nacionales ya habían rodado en exteriores películas que requerían espacios naturales, sentando precedentes con películas como *Prisioneros de la tierra* (1939) de Mario Soffici²⁴. Sin embargo, los requisitos técnicos y riesgos económicos limitaron esta práctica a un número reducido de películas.

Otra característica renovadora de *Malambo* es el guión escrito por Hugo Mac Dougall. La trama de la película tiene un enfoque dual cinematográfico. Por un lado, se refiere a las leyendas y al folklore local con un estilo impregnado de fantasía. Y por otro lado, presenta una denuncia en contra de la pobreza, la sequía y el hambre en la región, con un realismo agudo. De esta manera, la película pertenece a un género que Ana Laura Lusnich y otros investigadores han identificado como un *drama social folklórico*. Este género combina una orientación hacia una conciencia sociopolítica con representaciones de temas locales, regionales y nacionales. Sin embargo, *Malambo* se distingue en cierta manera de sus antecesores por emplear un guión original, que no estaba basado en la literatura clásica argentina, y por utilizar un estilo poético a través del cual Mac Dougall aspiró a elevar el nivel del cine nacional²⁵.

La colaboración de una figura de la talla de Ginastera también contribuyó a que esta película sobresaliera. Antes de la filmación de *Malambo*, no era tan común que los compositores clásicos participaran del cine, si bien están los antecedentes de *Bodas de Sangre* (1938), de Edmundo Guibourg, musicalizada por el argentino Juan José Castro, y algunas de las primeras películas en las que intervino un exi-

²² Domingo di Núbila: *Historia del cine argentino* (Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959), tomo 1, pp. 196-197. Referencia original en *Cine* 6 (1942).

²³ Comunicados de prensa, Establecimientos Filmadores Argentinos, 1942, archivos del Museo del Cine, Buenos Aires; “Sobre la tierra dura”, *Sintonía* 428 (30/09/1942); “*Malambo*: un poema campesino”, *Sintonía* 429 (28/10/1942).

²⁴ Andrea Cuarterolo: “Primeros debates y reflexiones en torno al cine nacional”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.): *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)* (Buenos Aires: Nueva Librería, 2009), pp. 67-72; Di Núbila: *Historia ...*, tomo 1, pp. 131-133.

²⁵ Para obtener un análisis profundo de este género cinematográfico, vea: Ana Laura Lusnich: *El drama social folklórico: el universo rural en el cine argentino* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007). Lucia Rud señala el hecho de que Mac Dougall era un escritor quien, con sus guiones originales, se distinguía del resto en: “Con la pluma y la palabra: El rol de los guionistas en la promoción de un cine social”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.): *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)* (Buenos Aires: Nueva Librería, 2009), pp. 233-234. Mac Dougall recibió premios por sus guiones originales de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, Comisión Nacional de Cultura y Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina. Di Núbila: *Historia...*, tomo 1, p. 259; tomo 2, p. 313.

liado español radicado aquí, el compositor gallego, Isidro Maiztegui, entre otros casos. Las orquestas de tango acompañaban al cine mudo como música de fondo, y las asociaciones entre el cine y el tango persistirían aún después de la llegada del sonido²⁶. En este contexto, la inclusión del nombre de Ginastera en los créditos atrajo la atención de muchos. Es evidente que el estudio, EFA, promocionó la participación del compositor, utilizándola como estrategia publicitaria.

El día del estreno, *La Prensa* anunció que *Malambo* era “una película extraordinaria, sin igual” y que resultaba “original, nueva y diferente por su sustancia y su estilo renovador” [Figura 1]²⁷. Arriba en negrita aparecían los nombres de Zavalía y de su esposa, la reconocida actriz, Delia Garcés. Abajo de la pareja Zavalía-Garcés aparecían los créditos para Mac Dougall y Ginastera. Estos cuatro nombres dominaban el espacio —lo cual resultaba perjudicial para el resto del reparto—. Una omisión notable fue la del protagonista, Oscar Valicelli, uno de los ídolos del cine de ese momento. El hecho de favorecer a un compositor de esta manera, y colocarlo en el lugar de un galán, fue una decisión curiosa que demostró la forma en la cual EFA intentó aprovechar la colaboración de un compositor con el renombre de Ginastera.



Figura 1. Aviso publicitario de *Malambo* en *La Prensa*

²⁶ Para obtener más información sobre la historia de la música del cine argentino durante sus primeras décadas, vea: Mariana de Tomaso: “La música en el cine argentino”, *Cuadernos de Cine Argentino* 6 (2005), pp. 83-96 y Di Núbila: *Historia ...*, tomo 2, pp. 75-79. Estoy agradecida con Silvina Mansilla por haberme proporcionado la información sobre la contribución de Maiztegui.

²⁷ *La Prensa*, 30 de octubre 1942, p. 10.

El músico argentino elaboró una partitura innovadora para *Malambo* que contribuyó al alto nivel de la película. Compuso la obra para una orquesta contemporánea grande que incorporó instrumentos de percusión europeos y latinoamericanos. La partitura también estaba integrada de números musicales para conjuntos tradicionales, incluyendo unas piezas para soprano, cantadas en el film por Delia Garcés. La música de Ginastera tuvo un papel crítico; se oyó durante casi la mitad de la película –aproximadamente cuarenta minutos–. Una cantidad considerable de cortes duraron más de dos minutos y se desarrollaron con un mínimo de narración. El resultado fue una partitura sustancial, con música capaz de incorporarse suavemente dentro del primer plano para realzar la trama de la película.

La música de Ginastera en esta película funcionó de varias maneras. Para construir un sentido de lugar, el compositor empleó el sonido y estilo de instrumentos folklóricos, y utilizó formas musicales criollas. Elaboró un tropo pastoral para evocar un sentido de nostalgia –una característica que posteriormente saldría a la luz como un sello definitivo en su música nacional–. A diferencia de su estilo pastoral, el compositor utilizó un lenguaje disonante y moderno, que incluyó un tema dodecafónico, para subrayar las tensiones extremas de la película. A lo largo del film, reveló una destreza para intensificar la narrativa con su música. Esta habilidad está acentuada en la música de una de las secuencias más creativas de la película: el *doble flashback*, que hasta donde sabemos, se usó por primera vez en el cine argentino en esta película²⁸.

El argumento de *Malambo* está construido como una historia dentro de una historia. Empieza con un grupo de gauchos reunidos junto al fogón, contando la historia de Malambo, la cual relatan al estilo *flashback*. Los gauchos evocan la memoria de la madre de Malambo –una persona resentida, que mandó a su hijo a matar al patrón de la industria de la madera, quien había destruido la vida de su familia–. Asimismo, la madre le había ordenado a Malambo matar a la hija ciega del patrón, Urpila la Paloma, que era inocente. Malambo parte y se prepara para cumplir la venganza. Sin embargo, se enamora de la bella Urpila. En el momento del casamiento, aparece la madre y le recrimina a su hijo esta traición. En una secuencia rápida que se desarrolla como un *flashback dentro de un flashback*, evoca los acontecimientos del pasado, como si estuvieran ocurriendo en el presente. Este *doble flashback* representa un pico de intensidad que revela los factores psicosociales que provocaron la venganza.

Ante los ojos de la madre, aparece una escena nostálgica rural. Ve un quebracho lleno de niños, con coyuyos cantando en las altas ramas. Ve las mozas recogiendo algarroba en sus mantas y en sus faldas. Y ve a su esposo, Gaspar Taboada trezando tiras de cuero de venado. Para evocar este cuadro idílico, Ginastera mu-

²⁸ Véase Abel Posadas, Mónica Landro y Marta Speroni: *Cine sonoro argentino, 1933-43* (Buenos Aires: El Calafate, 2005), tomo 1 p. 243. Esta fuente identifica el *doble flashback* y sostiene que no está presente en ninguna otra película de la época. Sin embargo, esta postura no puede ser verificada en la literatura académica sobre el cine argentino.

sicaliza la escena con una chacarera –una danza con asociaciones referenciales que jugó un rol canónico en cuanto a la construcción del imaginario rural de Argentina²⁹–. Estas referencias iniciales refuerzan las palabras de la madre, cuando dice: “Éramos felices. Humildes y felices en esta tierra nuestra. Esta tierra buena”. De pronto, la escena cambia cuando un tren se acerca e interrumpe la serenidad del campo. Es el patrón con sus hombres del sur, que intentan invadir el espacio para cosechar la madera del quebracho. Esta intervención marca un cambio agudo de la nostalgia subjetiva de la madre a una realidad externa cruel.

La historia continua unos días más tarde cuando regresan los hombres del sur. En su prisa por arrancar el quebracho, no se dan cuenta que el hermanito de Malambo estaba durmiendo debajo del árbol, en su cuna. Sus padres llegan justo a tiempo para ver al árbol caer, pero demasiado tarde para salvar a su hijo. Furioso, Taboada toma un hacha y avanza velozmente hacia el patrón, quien saca una pistola y lo mata. En solo un instante, la madre lo había perdido todo –excepto a Malambo, que era lo único que le quedaba–.

Para acentuar las diferencias entre la inocencia de los santiagueños y la corrupción de los hombres del sur, Ginastera transforma su vocabulario musical, pasando de un lenguaje diatónico y modal a un estilo cromático y modernista, alcanzando el clímax en un pasaje intenso de disonancias que culmina en el momento de la muerte del padre. En la marcha fúnebre que sigue, Ginastera representa el sufrimiento colectivo de los santiagueños con un bajo ostinato –un recurso referencial utilizado extensamente y que está codificado para señalar expresiones de lamento–. Esta segunda parte del *dobles flashback* contiene más de cuatro minutos continuos de música original de Ginastera.

Esta escena ejemplifica la habilidad del compositor para realzar la narrativa con su música. En este caso, pone a los dos elementos principales de la película –el folclore regional y el comentario social– en contraste. Sin embargo, a pesar de que el compositor le asignó a los aspectos dualistas del film estilos diferentes, al final, su música cumple el objetivo único de crear un espacio de identificación con las costumbres regionales y los problemas sociales del pueblo santiagueño. Tenemos fundadas razones para creer que Ginastera encaró este proyecto con suma seriedad. A fines de noviembre de 1942, luego de completar la partitura, le comentó a Copland en una carta: “Escribí la música para un film argentino llamado *Malambo* –si puede verlo en Nueva York, por favor envíeme sus comentarios”³⁰–. Posteriormente, Ginastera incluyó fragmentos de la partitura en otras composiciones: por ejemplo, en una suite sinfónica basada en *Malambo* que ganó el Premio Nacional

²⁹ Julius Reder Carlson: “The ‘Chacarera Imaginary’: Santiagueñan Folk Music and Folk Musicians in Argentina” (tesis de doctorado, Universidad de California en Los Ángeles, 2011).

³⁰ “I wrote the music for an Argentine film called *Malambo*. If you can see it in New York, please send me your commentary”. Alberto Ginastera: carta a Aaron Copland, 20 de noviembre 1942, Colección Copland, Biblioteca del Congreso, Washington, DC.

(1942), y en su *Sinfonía Elegíaca* (1944) que cita pasajes de la música del funeral³¹. Su partitura para *Malambo* recibió premios cinematográficos y fue aclamada por los críticos. En 1977, durante una celebración del aniversario número treinta y cinco de la película, el periodista, Jorge Miguel Couselo anunció en el diario *Clarín*: “La música de *Malambo* de Alberto Ginastera es una de las pocas partituras de jerarquía de todo el cine argentino”³². Fue un gran logro para un músico entonces de solo 26 años.

Sin embargo, después de unos años, el compositor se desilusionó con la música cinematográfica, principalmente a causa de las condiciones cada vez más inestables y la creciente intervención del Estado durante la segunda presidencia de Perón. En 1952, cuando Ginastera perdió su posición como Director del Conservatorio de La Plata, le reveló a Copland: “La vida es muy difícil para los compositores en nuestro país. Debemos enseñar, escribir música para películas, [y] brindar conferencias... para ganarnos la vida, y así el tiempo va pasando, sin que podamos producir lo más importante: la música”³³. Aún así, después de ese año difícil, Ginastera llegó a completar partituras para seis películas más³⁴ e hizo todo lo necesario para cumplir con sus obligaciones profesionales. Sin embargo, invirtió menos esfuerzo y se alejó cada vez más de la industria del cine.

Ginastera nunca intentó retirar su música cinematográfica, ni tampoco tenía el fundamento legal para suprimir esta parte de su producción. Sin embargo, las circunstancias nos indican que pudiera haber preferido olvidar su música cinematográfica –y que los académicos hicieran lo mismo–. Esta cuestión nos dirige hacia el tema central de esta conferencia: “el poder” de los musicólogos en cuanto a sus objetos de estudio. En el caso de la música cinematográfica de Ginastera, la decisión de recuperar un repertorio suprimido por el propio compositor corre el riesgo de contradecir sus intenciones. La posibilidad de reconstruir, analizar o inclusive tocar fragmentos de estas piezas, plantea cuestiones tanto éticas como estéticas que resultan complicadas de resolver.

Para alcanzar una reconciliación de esta problemática, es fundamental encontrar un equilibrio entre la perspectiva del compositor y las metas de la investigación. Por un lado, es esencial respetar los deseos del compositor y la manera en la cual se lo representa. Es esencial incorporar sus ideas y experiencias como parte integral del análisis. Por otro lado, debemos tener en cuenta los requisitos de la investigación –las necesidades de desafiar conceptos tradicionales, de fomentar la transmisión de nuevos conocimientos y de ofrecer una representación equilibrada

³¹ Schwartz-Kates: *Alberto Ginastera...*, pp. 52, 55.

³² Jorge Miguel Couselo: “A 35 años de un poema olvidado”, *Clarín*, 30 de octubre 1977, pp. 2-3.

³³ “Life is very difficult for composers in our country. We have to teach, make film music, [and] give lectures ... to earn our living, and time passes without producing the most important thing: music”. Alberto Ginastera: carta a Aaron Copland, 29 de abril 1952, Colección Copland, Biblioteca del Congreso, Washington, DC.

³⁴ *Caballito criollo* (Pappier, 1953); *Su seguro servidor* (Togni, 1954); *Los maridos de mamá* (Togni, 1956); *Enigma de mujer* (Salaberry, 1956); *Hay que bañar al nene* (1958); *Primavera de la vida* (1958).

que aclare detalles confusos y produzca una visión completa—. Para ser justos con el compositor, no debemos presentar todas sus piezas “extraoficiales” como obras maestras. De la misma forma, en relación con los académicos, no podemos aceptar los cánones tradicionales, influenciados por el propio compositor sin someterlos al mismo análisis crítico en que se centra la orientación de nuestra disciplina. Con este criterio, podemos acceder a nuevos horizontes, examinando obras hasta ahora desconocidas, resaltando nuevas relaciones musicales, y ampliando la forma de conocer a un músico sumamente admirado —viéndolo de manera completa y en todo sentido—. Le deseamos a Ginastera un estupendo cumpleaños, repleto de todo lo mejor, y éxitos aún más brillantes para el próximo siglo.