

Omar Corrado:

Ideologías y tradiciones en conflicto: la *Cantata Martín Fierro* (1945-1948) de Juan José Castro en el contexto del primer peronismo.

Desde el golpe de estado del 4 de junio de 1943, en el interior de un poder militar afín a las políticas del Eje, se perfila un proceso en el cual la figura del coronel Juan Perón va adquiriendo un protagonismo creciente, que lo llevará de su cargo castrense al de Secretario de Trabajo y de allí a candidato del Partido Laborista en 1945, al triunfo de las elecciones de febrero de 1946 y a la asunción como Presidente de la Nación casi cuatro meses después. Se inaugura entonces una década de gobierno peronista, decisiva en la historia argentina, cuya caracterización ideológica unívoca es dificultosa, aunque la definición de “nacional y popular”, según sus propias formulaciones, o de nacionalismo populista puede dar una idea de sus lineamientos básicos en el marco de los sistemas políticos de entonces.

La historia personal y pública de Juan José Castro en esos años es paralela y simétrica a la de Perón: ambos tienen, en 1943, 48 años. Castro es un director de orquesta de gran prestigio y una ya larga pertenencia a las formaciones intelectuales cosmopolitas y modernizadoras del liberalismo progresista y del socialismo democrático, unificadas por la sensibilidad antifascista en los años de la guerra europea. Su oposición al régimen instaurado en 1943 fue casi inmediata y pública: cartas abiertas en periódicos importantes, firma de manifiestos y colaboraciones con organizaciones opositoras en actos por la democracia y la libertad desembocan en la cesantía en sus cargos del Teatro Colón y el Conservatorio Nacional en ese mismo año (Arizaga, 1963; García Muñoz, 1996; Corrado, 2001; Manso, 2008).¹ Rechaza un intento de reincorporación en 1945 (*La Prensa*, 23-6-1945, 9), y redobra su militancia en la Unión Democrática, frente constituido, centralmente, por los partidos socialista, radical y comunista, vencido en las elecciones democráticas

¹ El presente texto intenta expandir algunas líneas de estudio que ensayáramos en nuestro artículo aquí mencionado.

del año siguiente. Las dificultades con el peronismo, basadas más en su franca oposición política que en la discusión estética en la que sin embargo repercute, se acrecientan; la hostilidad de sectores del poder hace crisis en 1948, año del estreno de su *Cantata Martín Fierro*, luego de lo cual decide exiliarse en Montevideo.

Martín Fierro, el legendario gaucho protagonista del libro que José Hernández escribiera en 1872, se había ya constituido en símbolo indiscutible de las tradiciones patrias, aquellas a las que las fuerzas que sostendrían al peronismo invocaban como fuente de legitimidad y base de su propio proyecto nacional. Castro toma entonces como punto de partida un paradigma que está también en el centro de la ideología que enfrenta, lo disputa y lo resignifica en el cuerpo de interpretaciones divergentes del poema que tienen lugar en esos años.

Síntesis del poema.

La obra de Hernández, escrita en versos de distintas métricas en los que incorpora el habla propia de la campaña bonaerense de la época, consta de dos partes: *El gaucho Martín Fierro* (1872), conocida como “La Ida”, y *La vuelta de Martín Fierro* (1879). En la primera se narran las desventuras de este gaucho arrancado injustamente de su vida sencilla en la pampa por una leva forzada que lo retiene tres años en los puestos militares de la frontera con el indio, de la que huye, regresa a su lugar y ya no encuentra a los suyos. Lleva una vida errante, comete un homicidio y a punto de ser aprehendido por la policía, escapa con el sargento Cruz, que, formando parte del pelotón, se pone de su lado. Ambos se refugian en el desierto, territorio del indio. La segunda relata las penurias en las tolderías, donde muere su amigo. Fierro logra escapar, libera una cautiva y se encuentra luego con sus hijos y el de Cruz. Comparte con ellos las experiencias, injusticias y sufrimientos padecidos y les entrega, en forma de sentencias y consejos, su saber, antes de separarse definitivamente.

Ya desde su aparición, la obra dio lugar a exégesis diversas. A principios del siglo XX se produce su canonización como piedra fundante de la literatura nacional en los escritos de Leopoldo Lugones y de Ricardo Rojas. Tres revistas de distintas orientaciones de esos años llevaron el nombre de Martín Fierro:

una, dirigida por el anarquista Alberto Ghirardo (1904-1905); otra como periódico contrario al gobierno radical de Irigoyen (1919) y la que aparece entre 1924 y 1926, uno de los órganos fundamentales de las rupturas vanguardistas de la época. Con respecto a la figura del gaucho, fue reivindicada en esas primeras décadas del siglo por las clases altas, familias de prolongado arraigo en el país, en actitud defensiva frente a la masiva inmigración de ultramar que cambiaba la fisonomía del país, discutía su hegemonía y disputaba sus espacios. Las distintas fracciones del nacionalismo hicieron del gaucho su ícono privilegiado, desde los liberales hasta las agrupaciones tradicionalistas más conservadoras y xenófobas. Desde la izquierda, en cambio, fue con frecuencia rechazado: se le atribuyeron condiciones contrarias al mundo del trabajo, a la disciplina y al sentido del progreso que postulaban. A partir de mediados de los años 30, la izquierda comienza sin embargo a revisar estas formulaciones, en un proceso de reflexión sobre las cuestiones nacionales que incluyeron la historia patria y el lugar que se le acordaría al gaucho en ella.² Junto a una copiosa literatura sobre el poema de Hernández en la que se discuten cuestiones de género literario, de versificación, de genética textual, de valoración estética, de verosimilitud etnográfica, en los 40 se jerarquiza el debate de la obra en términos más claramente ideológicos. Se la interroga desde el presente más inmediato, se la engarza en interpretaciones del pasado nacional, de las continuidades y rupturas históricas y se la incorpora en la construcción de legitimidades de grupos antagónicos. La presencia de Martín Fierro y de su autor en el espacio público adquiere entonces un volumen inusual: el período que va de 1945 a 1948 –fechas de composición y estreno de la Cantata de Castro- da lugar no solo a una ingente cantidad de escritos³

² En 1934 Sergio Bagú publica en la revista socialista *Claridad* un artículo cuyo título es en si mismo significativo: "Revalorización del gaucho. Meditaciones sobre su medio, su personalidad y su trayectoria" (*Claridad*, N° 283, noviembre 1934, snp). En 1936 un gran retrato de Hernández preside la marcha del 1° de mayo de la izquierdista Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (*Crítica*, 2-5-1936, 3). Ese mismo año, en *Unidad*, órgano del Partido Comunista, Raúl González Tuñón escribe un extenso artículo, ilustrado por un retrato de Hernández firmado por Lino E. Spilimbergo (*Unidad*, 2, febrero 1936, 6). Allí transpone provocativamente las situaciones del poema a la más estricta actualidad.

Estudiamos parcialmente este proceso en Corrado, 2010, b.

³ Entre ellos, no menos de diez libros, entre los cuales aparecen autores ideológicamente diferenciados como Manuel Gálvez, del nacionalismo católico, Amaro Villanueva, del Partido Comunista, Carlos Astrada y Ezequiel Martínez Estrada, de quienes nos ocuparemos luego. En la prensa periódica de distinto signo – desde los órganos comunistas como *El Patriota* y *Orientación* y el socialista *La Vanguardia*, hasta los nacionalistas que convergen en el peronismo como *Tribuna* o *El Laborista*, sin olvidar los de comunidades, como *España Republicana*- se encuentra una multitud de artículos sobre el tema que no podemos reseñar aquí.

sino también a exposiciones plásticas,⁴ espectáculos,⁵ proyectos cinematográficos,⁶ y homenajes de diversa índole,⁷ generados paralelamente por el campo oficialista y el opositor. Para una comprensión abarcativa de la obra de Castro resulta imprescindible no perder de vista su inserción en este contexto.

La música

A pesar de la centralidad del poema de Hernández en la cultura argentina, sorprende constatar que no haya generado prácticamente obras musicales que lo incluyan hasta mediados del siglo.⁸ Excepto una escena lírica titulada *Martín Fierro* de Juan F. Giacobbe, compuesto en 1929 (García Morillo, 1999), que no tuvo circulación y de un proyecto inconcluso de José André en el año de su muerte (1944) (*La Prensa*, 22-6-1948, 21),⁹ el único antecedente relevante en este sentido es la inclusión de estrofas del poema en el ballet *Estancia* de Alberto Ginastera, en 1941,¹⁰ lo que acrecienta la singularidad de la

⁴ Algunos ejemplos: exposición de figuras en madera sobre el *Martín Fierro*, realizadas por Jorge Casals, en la sede del Partido Socialista (*La Vanguardia*, 10-7-1945, 9). Exposición de pinturas de Silvio Rossi sobre el mismo tema, en los salones de Y.P.F., a cuya inauguración asisten Perón y su esposa (*Democracia*, 20-5-48, supl. ilustrado, 7).

⁵ Entre ellos, "El gaucho Martín Fierro", espectáculo en el escenario al aire libre de la Sociedad Rural, por Hugo Devieri (*Democracia*, 5-3-46, 6; *Tribuna*, 18-3-46, 10). Otros similares: los de Mario Danesi en el Teatro Municipal, con el conjunto de guitarras de Abel Fleury (*Tribuna*, 6-12-46, 12; *Ibid.*, 26-12-46, 12) y luego en la Exposición Industrial Argentina (*El Laborista*, 7-1-47, 15); el de Pedro Tocci en el Teatro Alvear, con textos de Hernández y González Castillo (*Democracia*, 2-3-48, 11). Devieri recita regularmente el *Martín Fierro* por LS 11, Radio Provincia, los lunes y viernes (*El Laborista*, 13-1-47, 13). En el Teatro Cervantes, el conjunto teatral de la Confederación General del Trabajo representa la obra *El hombre y su pueblo*, de César Jeimes, con música de Emilio J. Sánchez, que narra la epopeya de Perón, uno de cuyos cuadros es "La esperanza de Martín Fierro" (*Democracia*, 26-6-48, 7).

⁶ Se proyecta la filmación de una película sobre Martín Fierro, por Argentina Sono Film, con guión de González Pacheco y dirección de Mario Soffici (*El Laborista*, 22-1-46, 10).

⁷ Entre otros, "El Martín Fierro, poema de nuestra revolución", por Guillermo Borda en el ciclo "Conferencias para difundir el Plan Quinquenal" (plan de gobierno de Perón), el 8 de abril de 1947 en el Centro Universitario Argentino (*El Laborista*, 8-4-47, 15), publicado luego en la antología *Tribuna de la revolución* (1948). Acto de la oficialista Unión Argentina de Trabajadores Intelectuales por el Día de la Tradición, el 10 de noviembre –fecha del fallecimiento de Hernández– de 1947, con discurso de Oscar Rius (*El Laborista*, 12-11-47, 17). Creación del Museo José Hernández, sobre la base de la donación de Félix Bunge, dependiente de la Municipalidad de Buenos Aires (*Democracia*, 7-10-48, 3ª. sección, 1).

⁸ Alberto Williams titula "Martín Fierro, en la pulpería" una de las diez milongas que integran sus *Aires de la pampa* op. 63 (1912), pero no incluye textos del poema, ya que es una obra pianística.

⁹ Aunque en otro campo, cabría mencionar la música que Isidro Maiztegui compuso en 1941 para la representación de *Martín Fierro* como obra de teatro en el Cervantes, en versión de González Castillo, con dirección de Elías Alippi (www.musicaclasicaargentina.com/maiztegui/incidental, consulta 12-5-2010)

¹⁰ El texto está a cargo de un barítono que recita en las tres primeras intervenciones (Cuadro I y *Pequeña danza*) y canta en las dos siguientes (Cuadros III y IV). La intención es aquí, esencialmente, descriptiva: consiste en puntuar con la ayuda de esos fragmentos las horas del día en un establecimiento rural pampeano y las actividades ligadas a ellas. Si bien una suite de danzas fue estrenada en 1943, la obra completa no se escuchó hasta 1952.

pieza de Juan José Castro, compuesta, según figura en la partitura orquestal manuscrita, en el año clave de 1945.¹¹

Para ella, el compositor elige como género la cantata, para barítono, coro y orquesta en este caso. Hacia el medio siglo, la cantata no implicaba ya normativas rígidas: había dado lugar tanto a obras altamente especulativas de Webern como a piezas patrióticas y propagandísticas de los regímenes totalitarios. Este género le permite a Castro individualizar la voz del protagonista en sus monólogos, tratarlo por momentos como personaje casi operístico, o diseñar frescos sinfónico-corales descriptivos, líricos o dramáticos sin ataduras formales previas. El texto fue seleccionado directamente del libro de Hernández por el propio compositor. Utiliza sólo fragmentos de *La Ida*, de los que retiene las líneas argumentales esenciales y las situaciones de mayor condensación expresiva.¹² Entre lo que toma y lo que deja aparecen marcas de las lecturas, personales y de época.

Castro se explaya sobre esta obra en algunas consideraciones que reproducimos:

“La tierra que ha producido ese héroe, el suelo que él pisó sintiéndolo tan suyo tiene una voz, sin duda; una voz profunda en la que cantan sus horizontes y en la que se expresan sus criaturas. Pasto, hacienda, árbol, cielo, hombre, cosas, todo el paisaje, único e inconfundible de su campo, todo el sentimiento de los seres que lo pueblan, todo el misterio de su noche estrellada tiene un lenguaje. Es tarea del artista poseído por la emoción de ese paisaje prestar el oído atento y escuchar esa voz, ese ‘lamento infinito que viene no sé de dónde’. Además, el sostenido canto de libertad e independencia del protagonista, su altiva queja, su protesta por la persecución que sufre, esperaban, nos parece, ser llevados a la música. Por otra parte, la admirable pintura del medio, de las

¹¹ Lo cual obliga a rectificar la fecha de 1944 que figura en los catálogos existentes.

¹² Los versos elegidos son los siguientes (en el orden en que aparecen en la cantata): 1-18; 43-60; 85-102; 121-146; 151-168; 187-192; 223-235; 247-252; 289-294; 1003-1008; 1011-1014; 1373-1378; 1123-1126; 1139-1190; 1203-1210; 1215-1234; 1249-1252; 1397-1408; 1445-1450; 1469-1480; 1501-1504; 1511-1516; 1537-1567; 1585-1600; 1609-1612; 1621-1638; 1645-1650; 1723-1728; 2307-2310 (Hernández, 1961). La cuestión del texto y su uso es señalada por la crítica como uno de los elementos más débiles de la Cantata. Se aduce que el poema en sí carece de sustancia musical (*Buenos Aires Musical*, 1-7-1948, 1; *Clarín*, 22-6-1948, 10), que la elección de los fragmentos no es afortunada (*Opus*, 8-7-1948, 6), o que su distribución entre solista y coro afecta la unidad (*Clarín*, cit.). *La Razón* (22-6-1948, 12), en cambio, aunque reconoce las dificultades del texto, en el que alternan “el prosaísmo y la poesía”, sostiene que el compositor “las ha sorteado o las ha resuelto con maestría”.

costumbres, de los usos del campo, el fuerte tono poético de muchos pasajes de la obra y la recia figura del personaje central, erguido en medio de esa naturaleza como síntesis de rebeldía frente a la injusticia y el atropello podían ser asunto incomparable para el músico de intento tan ambicioso. Este debía ponerse a la vera del héroe y desde que dice ‘aquí me pongo a cantar – al compás de la vigüela’ tomar su canto y el expresivo acompañamiento de su humilde instrumento para pasarlo a la orquesta rindiéndole el homenaje de sus esplendores” (...) “acento auténtico de una realidad perenne e inmutable (...) pero que puede encontrar su interpretación en el vocabulario de cualquier época” (*La Razón*, 18-6-48, 13).

Los núcleos centrales que nos interesa destacar del texto son los siguientes:

1- El lugar suena: la tierra “tiene una voz”; “todo el paisaje tiene un lenguaje”. El recurso a giros muy estilizados del folclore argentino utilizados en la obra responde a este punto. No se trata ya de la incorporación cruda de elementos rítmicos o melódicos populares en un vocabulario romántico o impresionista, solución ensayada por las generaciones precedentes. Es una reinterpretación del folclore desde el prisma de la modernidad musical conocida en el país desde los 20 –Stravinsky, Honegger, Hindemith, Prokofiev, Falla, en cuya difusión local colaboró Castro como director de orquesta- y practicada por los compositores locales a partir de los primerísimos años 30, marcada por recursos politonales o cromáticos, polirrítmicos, disonantes. A partir de ellos, el compositor establece las distancias que imprimen sus propias marcas estilísticas, interiorizadas, funcionales a la técnica general y al proyecto expresivo particular en cada caso. Aquí, es el lenguaje el que apela, eventualmente, al intertexto folclórico como parte del repertorio cultural disponible y no el folclore quien forcejea y busca “obligatoriamente” modos de aparición en el discurso.

Los ejemplos más notables de elaboración compositiva a partir de especies folclóricas identificables son el pericón que abre el tercer cuadro y el

malambo incluido en el cuarto –de resonancias ginasterianas¹³-, especies que el compositor había explorado poco antes, en su *Cuarteto de Cuerdas* (1943), de donde claramente derivan. También la extensa y dramática vidalita orquestal con la que se inicia el último movimiento, una página antológica en la historia musical local. En muchos otros casos, se trata de alusiones a configuraciones rítmicas o melódicas compartidas por diferentes danzas o canciones, y a *Spielfiguren*, transposición de disposiciones texturales y registrales características de instrumentos tradicionales -la guitarra, en particular- con los medios orquestales. En el mencionado pericón el compositor uniformiza los valores de la melodía original¹⁴ –que adquiere así perfiles polimétricos aunque la notación no lo registre-, en Sol bemol mayor, confiada a la flauta y luego al clarinete –en la octava inferior-. La acompañan arpa y contrabajos en Do mayor, centros separados por la distancia máxima del círculo de quintas¹⁵, y le superpone otro motivo folclórico recurrente, en terceras paralelas, a cargo de los violines. (Fig. 1)¹⁶

¹³ Recordemos el malambo final de *Estancia* y el *Malambo* op. 7 de Ginastera, ambos de 1941. Es significativo que no aparezcan referencias a esta danza anteriores a esa fecha en la obra musical de Castro.

¹⁴ El tratamiento de la vidalita utiliza este mismo recurso: favorecida por el tempo lento, aparece así convertida casi en un coral.

¹⁵ Los mismos de una bitonalidad paradigmática en la música de comienzos de siglo: la del dúo de clarinetes de *Petrouchka* de Stravinsky (Do-Fa#). El fragmento de Castro puede entenderse asimismo como la superposición de una base en Do con una melodía construida con cuatro sonidos de la escala pentáfona, en un juego de teclas blancas y negras. Esto se complejiza a partir del compás 6, donde los metales, en un aparente movimiento cadencial sobre Mib, incorporan ese sonido al plano del acompañamiento y producen así la bimodalidad DoM/dom. El total de alturas utilizadas en estos compases responde a una colección octatónica según el modelo 1-2, sobre Do (con la única excepción del fa y el re del c. 3, reiterado en la misma situación en el c. 5). Esta torsión de los materiales referenciales los coloca en una perspectiva fracturada, en un escorzo casi expresionista.

¹⁶ Presentamos la reducción para canto y piano, cuya lectura completamos con la del manuscrito orquestal completo (snp). El motivo de la flauta se continúa como *ostinato*, superpuesto a los violines, lo que esta versión no retiene. Los ejemplos musicales aquí incluidos se reproducen por cortesía de Melos Ediciones Musicales SA (Ex Ricordi Americana SAEC), Buenos Aires, en cuyo archivo fueron consultadas ambas versiones, gracias a la gentileza de sus autoridades y de José Santillán.



Fig. 1: J. J. Castro, *Cantata Martín Fierro*, Manuscrito de la reducción para canto y piano, Tercera parte, p. 40.

2- El deber/poder del músico es darle forma a esa voz que lo reclama, a partir del estado del material con el cual opera en su propio tiempo: “encontrar su interpretación en el vocabulario de cualquier época”. Aparecen aquí, remanencias de *topoi* románticos: el compositor, “poseído por la emoción”, “presta el oído atento”, “se pone a la vera del héroe” -que es también él, cantor, en otro ámbito- y “toma su canto”. Aunque el texto no se explaya en esto, el “vocabulario de su época” incluye, en el caso de Castro, más allá de las técnicas específicas,¹⁷ una conciencia aguda del peso de la forma, del vértice técnico y del momento de reflexión estética cuya sede es el lenguaje. Ejemplos significativos de esta preocupación formal se observan en el uso riguroso de procedimientos de variación a partir de una configuración de base –a manera de *passacaglia*-,¹⁸ de recurrencias cíclicas,¹⁹ de la cuidada administración de

¹⁷ No es éste el lugar para desarrollar un análisis técnico de la pieza. Un breve recuento de procedimientos deudores de la modernidad de los años 20 incluye el uso intensivo de pedales y *ostinati* que ponen en perspectiva y complejizan los planos contrastantes que se le superponen, las disonancias duras provocadas por el movimiento contrapuntístico, los agregados armónicos fuera de código, la presencia constante de la bitonalidad y bimodalidad, un cromatismo que torna ambigua la definición tonal, la que sin embargo termina presidiendo siempre el movimiento general del discurso.

¹⁸ Cf. Segunda parte. En el comienzo, tres acordes reiterados –breve coral disonante, configuración recurrente en la obra de Castro- funcionan como “tema” que genera dos ciclos de variaciones y un tercero incompleto. Un procedimiento similar se encuentra en el mismo movimiento, luego del interludio orquestal.

¹⁹ La más evidente es la reexposición, en la última parte, de materiales del comienzo de la obra, relacionados por el texto: el cantor retoma su narración sobre el mismo acompañamiento y retrotrae así el discurso al tiempo de la enunciación previo a la narración de los episodios anteriores. Otros elementos infratemáticos aseguran la unidad: interválica, motivos, pedales, entre otros.

momentos “centrípetos” –esto es, de mayor disciplinamiento en el manejo de las estructuras compositivas “clásicas” y de las relaciones a distancia que las mismas establecen para sostener la arquitectura total- y “centrífugos” –o de despliegue elaborativo más libre, localizado o periférico con respecto a los anteriores-.²⁰ En 1945, el compositor afirma:

“No se debe temer al ‘europeísmo’ y hay que aprender el oficio a fondo. No llamemos intuición a la ignorancia, ni creamos que el arte es una cosa cómoda y divertida. Las composiciones más laboriosas y trabajadas las firma un tal Juan Sebastián Bach” (*El Comercio*, Lima, 28-5-1945, cit. en García Muñoz, 1996, 21).

3- La “rebeldía frente a la injusticia y el atropello”, otro de los ejes conceptuales que el *Martín Fierro* desarrolla, se jerarquiza por los fragmentos elegidos y por la apelación a un tono sombrío, por momentos desolado, para la construcción de las situaciones de mayor acción dramática, como en la Tercera parte, en la cual el tratamiento musical adopta contornos operísticos. A pesar de que Fierro entona un “sostenido canto de libertad e independencia”, y hace oír “su altiva queja, su protesta por la persecución que sufre”, es en realidad víctima de esas circunstancias sin arbitrar medios efectivos para combatirlas; se coloca, en consecuencia, pese a las afirmaciones del propio compositor, del lado de los antihéroes. Que la obra de Castro concluya con la huida del personaje al desierto, vencido por la adversidad, lo reafirma.²¹

²⁰ Esta conducta caracteriza la Tercera parte: la escritura sigue de cerca el relato, se adhiere a las inflexiones dramáticas y privilegia así la continuidad narrativa y climática por sobre la autonomía del procedimiento.

²¹ Una relación tentadora y riesgosa es la que podría establecerse, parcialmente, con *Wozzeck*. Ello es históricamente verosímil: fragmentos de la ópera se habían estrenado en Buenos Aires ya en 1932 y Castro, por su interés en la obra de Berg, su prolongada relación con Kleiber y sus frecuentes viajes internacionales, seguramente la conocía bien. Desde los posibles vínculos entre las obras mismas, la cantata de Castro, cuyas tendencias operísticas son innegables, se organiza en episodios seccionales equiparables a las escenas berguianas. Algunos de ellos funcionan a la manera de las Invenciones de aquella ópera; el prolongado interludio orquestal que cierra la tercera parte, luego del crimen que sella la suerte de Fierro, sería, en esta perspectiva, el correlato del que sucede al cumplimiento del destino de *Wozzeck*. Se trata, en todo caso y con las restricciones evidentes, de resonancias trabajadas desde un marco referencial incomparablemente ajeno.

-Las inscripciones contextuales

Los años de composición de *Martín Fierro* coinciden, en la biografía de Castro, con los más intensos y comprometidos de su actuación política, como señaláramos. Imposible no observar entonces la proyección biográfica - personal y generacional- en aquellas zonas de la obra de Hernández que admitían una lectura en términos de absoluta contemporaneidad. Compuesto en 1945, en plena actividad de oposición al régimen militar y al naciente peronismo, prefigura las vicisitudes que el autor enfrentará en los años siguientes, en los que converge con interpretaciones de intelectuales ideológicamente afines y que se condensan en 1948, año del estreno.

El nacionalismo, en sus diversas variantes, fue el componente organizador del ideario peronista. Formuladas en el *Manual del Peronista*, también de 1948, registraban entonces décadas de militancia y maduración en segmentos intelectuales argentinos en el poder. La filiación hispano-católica de la nación, siempre amenazada por tendencias juzgadas extranjerizantes y cosmopolitas –francófilas en lo cultural, liberales, laicas y de izquierda en lo ideológico-, está en sus raíces, y es deber del proceso político en curso recuperarla:

“Poseíamos las semillas de un pensamiento, de un arte y de una literatura, frutos de nuestra realidad, de nuestro paisaje y originadas en las mejores fuentes clásicas y cristianas y casi las esterilizamos arrojándolas al arenal del olvido, para sembrar inopinadamente semillas de culturas ajenas a la sensibilidad histórica de nuestro pueblo. En pocas palabras, Dios nos había entregado una patria que nuestros próceres declararon fundada y estábamos haciendo todo lo posible para convertirla en factoría. Tienen que haber sido muy profundas las raíces de la argentinidad para no haber sucumbido a tantas agresiones. Tiene que haber sido muy auténtico este pueblo para haberse salvado de tantas acechanzas. Y tiene que haber sido muy afortunada nuestra lucha para haber podido conseguir que el país se lanzara por el camino nuevo que hoy transita y al cual parecía haber renunciado para siempre (...) Las universidades tienen en sus manos la posibilidad de moldear el alma

argentina, el carácter de los argentinos, de modo que resplandezcan las virtudes de la raza” (*Manual del Peronista*, 1948, 28 y 80).

El mundo intelectual de Castro está en las antípodas de este nacionalismo restrictivo y de sus usos. Las obras que compone en esos años (1943-1948) revelan un universo heterogéneo y abierto. Incluye la inspiración hispánica -*La zapatera prodigiosa*, ópera sobre la pieza de Lorca (1943); *Elegía a la muerte de García Lorca* sobre texto de Salvador de Madariaga (1945); *Dos sonetos del toro*, sobre poemas de Miguel Hernández (1946); *El llanto de las sierras*, en homenaje a Falla en su muerte (1946)-. Pero es una España opuesta a la que alienta el discurso nacionalista de la derecha argentina, al cual enfrenta también en este segmento. También rinde tributo a los orígenes gallegos de su familia -*De tierra gallega*, (1946); *Dos canciones de Rosalía de Castro*, en gallego (1948)-. Otras voces europeas aparecen en esa producción: *Dos canciones de Rilke* (1945); *Tenèbres*, con texto de Claudel (1947). Antes, había explorado asimismo, brevemente, el registro del jazz (*Negro triste* -1935-37-; *Segunda Sonata* -1939-). En la *Marcha de la Constitución y de la Libertad*, compuesta en 1944 por encargo de instituciones sociales democráticas, con el propósito de ser cantada en manifestaciones opositoras a Perón como música funcional, cívica, Castro cita el *Himno Nacional Argentino* junto a *La Marsellesa*, símbolo de ideales universales de libertad y de la lucha antifascista en la historia inmediata: la liberación de París en ese año (al dolor por su caída, en 1941, había dedicado Castro el segundo movimiento, “Lento-trágico”, de su *Concierto para piano y orquesta*).²² Precisamente en ese contexto produce como director el estreno sudamericano de la Séptima Sinfonía, “Leningrado”, de Shostakovich, en 1943, que aglutina al arco pro-aliado argentino.²³ Junto a ello, la preocupación por modelar una música con elementos del folclore propio que se venía manifestando en obras anteriores -*Sinfonía argentina* (1934); *Sinfonía de los campos* (1939); *Tangos* (1941)- se afirma en estos años:

²² *Sur* dedica un número a la liberación de Francia, en el que Martínez Estrada escribe: “Muchos hemos sentido la liberación de Francia como un acontecimiento que se relaciona con nuestra suerte personal, con nuestro personal destino (...) estamos ligados espiritualmente a un estado de cultura, de pensamiento, de sensibilidad, a una historia que pertenece al género humano (...) la libertad es un bien del espíritu y, como un poema bien hecho, pertenece al patrimonio del hombre”. (Martínez Estrada, 1944, 18-23).

²³ Sobre estos hechos, cf. Manso, op. cit.; Corrado, 2001 y 2010.

aparece en su *Cuarteto de Cuerdas* (1943) y en los *Corales criollos N° 1* (1947), para piano, significativamente dedicados “Al gaucho Martín Fierro”. Compuestos dos años después de la Cantata y uno antes de su estreno, revela la persistencia de esa figura en el pensamiento del músico en ese tiempo. El dispositivo técnico mismo de las dos obras relacionadas con Martín Fierro está trabajado por la diversidad: materiales folclóricos se procesan en el interior de un vocabulario y una sintaxis deudores de la experiencia de la modernidad internacional que, incorporada ya como propia en el transcurso de casi dos décadas de recepción local, no se considera ni percibe como exterior.

Además de las intervenciones públicas explícitas de Castro, estas mismas obras con materiales y símbolos nacionales pueden leerse/escucharse como repercusiones del debate en el plano estético, a partir del cual se disparan sus zonas de potencialidad política, que no son, desde luego, las únicas. El pensamiento musical de Castro, en su acción como compositor y como director, revela una visión aditiva de la cultura, que adosa, suma, integra sin el temor a lo extranjero enarbolado por un nacionalismo defensivo. Ante él, la insistencia de Castro en la región de lo folclórico o en las referencias argentinas, incluido su *Martín Fierro*, admiten ser entendidas como crítica a la versión hegemónica del nacionalismo dispuesta por el discurso oficial, como reclamo por su pertenencia y derecho a una tradición desde perspectivas distintas, para afirmar otras formas de subjetivación de lo nacional en el proceso general de la cultura de su tiempo. La tradición a la que Castro adhiere proviene del linaje liberal y socialista en cuyos cauces se fraguó una manera de pensar la nación, convergentes ahora en la lucha antifascista que modeló la conciencia política de un sector significativo del campo intelectual de su generación.²⁴ Se trata entonces del uso de los mismos símbolos, con intencionalidad y propósitos distintos, simétricos, o al menos diferenciados. Este conflicto de interpretaciones por la posesión del aparato simbólico recubre zonas de convergencia que, atrapadas en construcciones ideológicas e instrumentalizaciones políticas enfrentadas, se ven como antagónicas: las

²⁴ Como señalara ejemplarmente José Aricó (1999, 21-22), la discusión sobre lo identitario argentino como opuesto a lo europeo, en definitiva, “no versaba sobre el apoyo o el rechazo de Europa, sino sobre cuál época de su historia podía servir como fuente de inspiración o de modelo a seguir”: las tradiciones hispánicas, católicas, premodernas, o las derivadas de la Revolución Francesa, liberales, laicas, democratizadoras. En la historia local, se traducen en la jerarquía otorgada a la herencia colonial o al ideario inaugurado en Mayo, con sus respectivas prolongaciones y consecuencias.

tradiciones locales, musicales en este caso, integran sustancialmente el dispositivo musical de Castro, pero se incluyen en ese universo más vasto en que despliega su obra compositiva.

En el discurso de cada uno de los sectores se comprueba la hipertrofia de la invocación a la historia nacional en la cual recrear la legitimidad del programa presente. De esta hermenéutica historiográfica dual surgen construcciones opuestas e irreconciliables de la Nación. Sus símbolos intervienen también en la contienda, y *Martín Fierro* es uno de ellos. El 22 de octubre de 1944 el propio Juan Perón invoca al poema en un discurso pronunciado en San Isidro: “Martín Fierro es el símbolo de la hora presente. José Hernández cantó las necesidades del pueblo que vive adherido a la tierra (...) Nosotros, criollos, profundamente criollos, no tenemos otra aspiración que la del Martín Fierro” (Perón, 1997, 419). En 1948, Carlos Astrada, destacado filósofo argentino convertido entonces en intelectual orgánico del peronismo, da a conocer *El mito gaucho: Martín Fierro y el hombre argentino* (Astrada, 1948).²⁵ Su lectura, anclada en el aparato conceptual forjado por Heidegger – del cual había sido discípulo-, edifica en el *Martín Fierro* el momento fundacional del hombre argentino, la configuración particular de su *Dasein*, que desde ese fondo mítico avanza hacia su epifanía histórica, en los cauces abiertos por el peronismo. El gaucho constituye así una “modalización histórica” (Ibid., 80) de la esencia argentina. Jerarquiza la segunda parte del poema, *La Vuelta*, ya que, al reconocerse allí los valores permanentes, es en consecuencia la que contiene los gérmenes de un programa de comunidad argentina en curso –que el justicialismo nombraría como “comunidad organizada”-.²⁶ Quienes se apartaron de ello, víctimas del “cosmopolitismo utilitario”, integran “las generaciones desertoras del mito gaucho” y en consecuencia de su “destino existencial” (Ibid., 34 y 38, respectivamente).

²⁵ En realidad, Astrada había anticipado las tesis centrales del libro en un artículo incluido en un conjunto de textos de diversos autores –Leopoldo Marechal, Antonio Castro, Juan A. Ponferrada, Juan F. Giacobbe, entre otros-, prologado por Homero Guglielmini, publicado por la Comisión Nacional de Cooperación Intelectual. Aunque no figura su fecha de publicación, es verosímil establecerla en 1947. Carlos Astrada (1947, 16-58) Asimismo, se incluye el texto de una de sus conferencias, “Martín Fierro y el mito de los argentinos” en la recopilación titulada *Tribuna de la revolución*, en 1948. Carlos Astrada (1948, 209-240).

²⁶ De hecho, en el *Manual del peronista* no resulta difícil detectar la intervención o al menos las repercusiones de ideas y de estilo que Astrada despliega en su libro sobre Fierro. El *Plan Quinquenal del Presidente Perón, 1947-1951* convierte en programa concreto de gobierno las formulaciones ideológicas generales. En el plano cultural, se enfatiza allí la necesidad de apoyarse en el folclore como reserva identitaria fundamental (Ibid., 28-29).

Ese mismo año -que es, recordémoslo, el del estreno de la cantata de Castro- Ezequiel Martínez Estrada, nacido, al igual que el músico, en 1895, de larga trayectoria en el ensayo de interpretación nacional desde la década de 1930, publica su monumental *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, en dos volúmenes (Martínez Estrada, 1948). Había ya dedicado al menos dos textos a ese tema: un importante *Prólogo* a una edición del libro de Hernández en 1938 (Martínez Estrada, 1938) y un artículo en *Sur*, más tarde (Martínez Estrada, 1948). Los vínculos conceptuales que pueden establecerse entre esta obra y las elecciones de Castro en su cantata son reveladores de una “estructura de sensibilidad” arraigada en las formaciones culturales que comparten, unificadas en la oposición al peronismo: *Sur*, la revista y editorial de Victoria Ocampo, el Colegio Libre de Estudios Superiores y el Instituto Francés de Estudios Superiores, entre los más significativos.²⁷ Martínez Estrada considera que lo sustancial del poema se encuentra en la primera parte –la única utilizada por Castro-. En su interpretación, el personaje de Hernández es un antihéroe; es, en cierto modo, “agente pasivo del destino” (Martínez Estrada, 1948, 1, 45). Como parte de ese colectivo de “gauchos marcados por el desaliento”, no es un rebelde, sino un desdichado que sufre y denuncia las injusticias (Ibid., 306). Las causas de los males, sin embargo, no se definen; quedan en suspenso, difusas, diluidas: la verdad está en el carácter arbitrario del poder (Ibid., 385-386). Esa indefinición es lo que abre el texto a las reactualizaciones que en cada presente particular ejerciten los actos de lectura, ya que, al ser Martín Fierro “lo invariante, lo permanente de un signo regional, estructural, social, [reaparecerá] cuando se reproduzcan las condiciones y circunstancias” (Ibid., 69). Y la multiplicación de las mismas en la historia desemboca en uno de los capítulos finales, titulado “Pesimismo esencial de la obra” (Ibid., 2, 489-503), donde apuntan, como en otros momentos del libro, referencias oblicuas a la historia contemporánea, lejos así de la “profesión de fe porvenirista del hombre argentino, el envío pampeano de la argentinidad” proclamado por Astrada

²⁷ Martínez Estrada escribe en esos años algunos textos ficcionales considerados paradigmáticos de la literatura antiperonista, como *Sábado de gloria* (Cf. Avellaneda, 1983, esp. Tercera Parte, cap. 1). El escritor tenía por otra parte claros intereses musicales, como ejecutante de violín, al que refiere además en su artículo “Contemplación del violín”, elogio de Paganini (Martínez Estrada, 1943), a quien dedica además un libro (Martínez Estrada, 2001).

(Astrada, 1948, 46)²⁸ y concretado en esos años de expansión triunfalista del régimen.²⁹ Más allá de las variables múltiples que deciden la ocasión del estreno de una obra, el empeño de Castro por producir éste en ese momento, a pesar de las dificultades que se le presentan,³⁰ parece indicar también la voluntad de colocarla en el espacio público a modo de manifiesto, con la potencia del testimonio artístico.³¹ De hecho, hasta donde sabemos, no hubo ningún otro intento posterior de Castro por reponer la obra.

Martínez Estrada tematiza el exilio y el destierro como “castigo impersonal” que atraviesa la historia argentina. Así, José Hernández fue un exiliado, al igual que su criatura, que debe emprender un doble destierro: hacia el territorio indígena en la primera parte, “hacia lo ignorado” en la segunda (Martínez Estrada, 1948, 2, 387). Precisamente la cantata de Castro finaliza cuando Fierro logra vencer a la partida militar que lo ataca, ayudado por Cruz³² y huye al desierto, fugitivo, exiliado, vencido. La obra concluye con ese clima desolado: mientras el barítono canta “Hoy tenemos que sufrir/males que no

²⁸ Esta oposición, que estimamos válida a los fines del presente ensayo, no rinde justicia a la complejidad de cada texto ni analiza los vínculos entre ambos, en los cuales es evidente el trasfondo nietzscheano y existencialista generacionalmente compartido, cuya consideración excede nuestros propósitos.

²⁹ Luna (1984) califica estos años precisamente como la “fiesta”.

³⁰ Manso –op. cit.– recoge numerosos testimonios orales del aislamiento progresivo a que es sometido Castro en ese entonces, al punto que el propio compositor consideró una actitud de valentía la asumida por la Academia Nacional de Bellas Artes al nombrarlo Miembro en 1945, cuando era considerado “anti-argentino”. Arizaga indica que, ante el temor de represalias de los músicos por actuar bajo la dirección del maestro –y más aún en una de sus obras–, los coros de la *Cantata* tuvieron que ensayarse por separado: los hombres en Montevideo y las mujeres en Buenos Aires (Arizaga, op. cit., 69). Ricardo Catena, el barítono que estrenó la obra, no recuerda este hecho, pero confirma las dificultades crecientes de Castro con el peronismo (entrevista realizada el 15-7-2010). Catena es convocado luego por Castro para cantar en el estreno de *La zapatera prodigiosa* en Montevideo, donde residía, en 1949, con dirección escénica de otra doble exiliada –de España y de Argentina–: Margarita Xirgú. Las apostillas contra Castro son frecuentes en el diario oficialista *Tribuna* en los comienzos del gobierno de Perón: se cuestiona, por ejemplo, que le hayan permitido dirigir en un teatro público como el Alvear (*Tribuna*, 12-6-46, 10) Otras manifestaciones en *Tribuna*, 26-6-46, 10; 27-6-46, 10. El relevamiento de la prensa de esos años posteriores al triunfo de Perón pone en evidencia la segregación absoluta de Castro en los espacios musicales controlados por el poder. Así, Castro iba a dirigir la *Quinta sinfonía* de Beethoven en un homenaje a la memoria del socialista Mario Bravo, con los músicos de la orquesta del Teatro Colón, quienes no se presentaron a cumplir con dicho compromiso (*El Mundo*, 24-4-47, 11). Según el diario peronista *El Laborista* (25-4-47, 5), no se habría solicitado su presencia. En el contexto, no es difícil sospechar que las autoridades negaron la participación del organismo en dicho acto. Los ejemplos podrían multiplicarse.

³¹ En la recepción periodística, sin embargo, casi no aparece esta dimensión de la obra, excepto, tangencialmente, en el *Argentinisches Tageblatt* (23-6-1948, 8). Por cierto, en el diario peronista “clásico” de la época, *Democracia*, el concierto no aparece anunciado en la cartelera ni da lugar a crítica alguna. Solo se consigna que la Asociación Filarmónica de Buenos Aires tocará en el Alvear, sin mención de programa ni de intérpretes (*Democracia*, 21-6-1948, 20) Lo mismo ocurre con otro periódico, *Noticias Gráficas*, controlado también por el oficialismo. Del mismo sector de opinión, *El Laborista* reseña, en cambio, elogiosamente la obra (*El Laborista*, 23-6-48, 16).

³² Este momento clave del poema también lo es de la cantata. Castro confía al coro, que irrumpe luego de una prolongada inactividad, la exclamación del sargento: “Cruz no consiente”, repetida enseguida por el barítono. El hecho de reservar para el coro el anuncio “desnaturaliza” la relación entre personaje y medio musical, y carga el acento sobre la voz colectiva que interviene en la historia.

tienen nombre”, el coro entona “Todas las desgracias dichas/por ser ciertas las conté/es un telar de desdichas/cada gaucho que usté vé” (Fig. 2). Le sigue un breve y oscuro final en *bocca chiusa* –éxodo de la palabra- en el registro grave, *piano*, en modo menor: estamos en las antípodas de la celebración inaugural de Astrada. Ante Fierro, el desierto; ante Castro, premonitoriamente, el exilio montevideano.

The image shows a handwritten musical score for a vocal solo and piano accompaniment. The score is in 4/4 time and features a baritone soloist and a piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and describe a gaucho's perspective on misfortune.

(Barit solo)
 Hay de-nos que su- frir
 Todas las des-gra-cias di- chas por ser cie-rtas las con-
 boca cerrada
 boca cerrada
 (con legato)
 con 8 balsa
 ma-les que no tie-nen nom- bre pe-ro es ta nai des bea-
 te' es un te- lar de des- di- chas
 con 8 balsa

Po. *son- bre por que am si na es el pas- tel y tie- ne que*
 S. *{ ca- da gau- cho que us- te ve es un te- lac de des*
 T. *es un te- lac de des*
 B. *es un te- lac de des*
 Con 8 Basso

Po. *dar el hom- bre mas nuelas que en ca- me- tel*
 S. *{ di- chas ca- da gau- cho que us- te ve*
 T. *di- chas boca cerrada ca- da gau- cho que us- te*
 B. *di- chas boca cerrada*
 Con 3/4 Basso



Fig. 2: J. J. Castro, *Cantata Martín Fierro*, Manuscrito de la reducción para canto y piano, pp. 87-89.

Regresará cuando caiga Perón, en 1955, pero no escribirá su “Vuelta”. Martínez Estrada, en cambio, reflexionará ácidamente sobre la experiencia del peronismo integrada a las constantes de la historia argentina en su *¿Qué es esto? Catilinarias* (Martínez Estrada, 1956).

En este punto, la *Cantata Martín Fierro* de Juan José Castro podría considerarse, siguiendo los planteos de Andrés Avellaneda (1983, 39) en el estudio de la producción literaria de esta misma época, como “réplica ideológica”, en la intersección de la serie artística y la serie social. Su análisis, y con todas las reservas que conlleva trabajar con un material tan diferente del texto verbal como la música, implica considerar el “extratexto de las obras, o

sea la tradición literaria [y musical] a que ellas se adscriben, la situación real del escritor [compositor] en el mundo y en la historia y los materiales ideológicos que aquél implementa, elementos que también se construyen como un código para la obra misma” (Idem). Y, agreguemos, para nuestra situación en la cadena histórica de recepciones. Aquí, como en el poema de Hernández para Martínez Estrada,

“los elementos no expresos forman un borde dentado que engrana lo que ha sido expuesto en la Obra con lo que ha sido omitido. Lo que no se cuenta ni especifica hace presión desde fuera sobre las figuras diseñadas” (Martínez Estrada, 1948, 499).

Lo dicho que elude y lo no dicho que revela operan así como piezas complementarias que habilitan el ejercicio interpretativo.

Referencias:

Arizaga, R.: *Juan José Castro*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

Aricó, J.: *La hipótesis de Justo. Escritos sobre el socialismo en América Latina*, Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

Astrada, C.: “Surge el Hombre Argentino con Fisonomía Propia”, Comisión Nacional de Cooperación Intelectual, *Argentina en Marcha*, Tomo I, sle. [Buenos Aires], sf. [1947], 16-58.

----- . *El mito gaucho: Martín Fierro y el hombre argentino*, Buenos Aires: Ediciones Cruz del Sur, 1948.

----- . “Martín Fierro y el mito de los argentinos”, en *Tribuna de la revolución. Conferencias*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Argentina, Centro Universitario Argentino, 1948, 209-240.

Avellaneda, A.: *El habla de la ideología*, Buenos Aires: Sudamericana, 1983.

Castro, J. J.: *Cantata Martín Fierro*. Partitura completa, manuscrito, 1945.

----- . *Cantata Martín Fierro*. Reducción para canto y piano, manuscrito, sf.

- . *Cantata Martín Fierro*. Orquesta Sinfónica de Santa Fe; Coro Polifónico Provincial; Luciano Garay, barítono; Carlos Cuesta, dirección. CD editado por el Gobierno de la Provincia de Santa Fe, 1999.
- Corrado, O.: “Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945: una aproximación”, *Música e Investigación*, 9 (2001), 13-33.
- Corrado, O.: *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*: Buenos Aires, Ediciones Gourmet Musical, 2010.
- Corrado, O., “Música y práctica política del comunismo en Buenos Aires, 1943-1946”, [en línea] *Afuera. Revista de crítica cultural* 8, Buenos Aires: 2010 b [www.revistaafuera.com]
- García Morillo, R., “Giacobbe, Juan Francisco”, en Casares Rodicio, E. (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 5, Madrid: SGAE, 1999, 587-588.
- García Muñoz, C.: “Juan José Castro (1895-1968)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1 (1996), 3-24.
- Hernández, J.: *Martín Fierro*. Edición crítica de Carlos A. Leumann, Buenos Aires: Ángel Estrada y Cía., 1961 [1ª. 1945]
- Luna, F.: *Perón y su tiempo. I. La Argentina era una fiesta 1946-1949*, Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- Manso, C.: *Juan José Castro*, Buenos Aires: De los cuatro vientos, 2008.
- Martínez Estrada, E.: “Contemplación del violín”, *Sur*, 103, abril 1943, 57-69.
- “Francia en la salvación”, *Sur*, 120, octubre 1944, 18-23.
- “Los personajes secundarios en Martín Fierro”, *Sur*, 168, octubre 1948, 18-32.
- *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- Paganini*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- “Prólogo”, en Hernández, J.: *Martín Fierro*. Buenos Aires: W. M. Jackson, 1938.
- *Qué es esto? Catilinaria*, Buenos Aires: Lautaro, 1956.
- Partido Peronista, Consejo Superior: *Manual del Peronista*, Buenos Aires, 1948.
- Perón, J.: *Obras completas*, vol. 6, Buenos Aires: Editorial Docencia, 1997.

Plan Quinquenal del Presidente Perón, 1947-1951, Buenos Aires: Poder Ejecutivo Nacional, sf.

www.musicaclasicaargentina.com/maiztegui/incidental

Hemerografía:

Prensa periódica citada: *Argentinisches Tageblatt, Buenos Aires Musical, Claridad, Clarín, Crítica, Democracia, El Laborista, El Mundo, El Patriota, La Prensa, La Razón, Noticias Gráficas, Opus, Orientación, Sur, Tribuna, Unidad.*

Testimonio oral:

Entrevista a Ricardo Catena, Buenos Aires, 15/7/2010.