

# Música e identidad en las canciones patrias y sus versiones

**Prof. Juanjo Cura**

Arte y Filosofía. Producciones con sentido.

## **Introducción**

El tema de las versiones alternativas escapa al ámbito musical, es una cuestión más afectiva que teórica, es una puja de generaciones, de posiciones políticas, de tradición vs. modernidad, conservadores contra liberales, izquierda contra derecha, gorilas contra el pueblo, militares contra democráticos... Trataré de ser lo más ecuánime posible en el tratamiento de este tema y, aunque todos mis argumentos puedan ser tan relativos, perecederos y poco sustentables como todos los que he visto hasta ahora, procuraré ser lo suficientemente claro como para que pueda ser atendido y entendido desde las diversas facetas que posee: musicales, literarias, intelectuales, afectivas, identitarias, históricas, nacionalistas, educativas...

## **Arte, música e identidad sociocultural**

“Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos. Cada periodo cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse” (Kandinsky, 7). Aquello que individualiza a una obra de arte es una proclama de una cultura, que difiere de otras, que a su vez han efectuado sus propias elecciones y que, en definitiva, expresan un elemento unificador interno y una definición de sí mismas en relación a las demás culturas. (Gardner, AMC, 55, 57). Es esta identidad cultural la que facilita, en general, los criterios de definición para lo bello y lo no bello, determinaciones que pueden o no ser correspondidas por otras épocas u otras culturas. El juicio sobre lo bello estará fuertemente influido por un valor de altísima subjetividad: la familiaridad.

La música habla con la voz del compositor, una voz particular que formula una declaración individual en un momento específico de la historia, evidenciando la experiencia de su vida e identificada con los ideales estéticos del período y lugar en que ha sido creada (Copland, 11, 41): la música crea y refuerza la identidad de un pueblo. Distintas músicas pueden identificar a un grupo social o a una misma franja etaria, de modo que las razones de pertenencia e identidad no son sólo geográficas sino también cronológicas (Hargreaves, 20).

Las circunstancias socioculturales definen el sentido de las músicas aún más que la música misma, especialmente en los más jóvenes. Unida a las demás manifestaciones del círculo social de pertenencia es uno de los elementos que más contribuye a generar identidad. “Para los jóvenes la música supone una presencia constante en sus vidas. (...) Debido a la sobreexposición a la música terminan desarrollando un rasgo fuerte e inequívoco de identidad asociado a ella. (...) El resultado de este proceso de socialización musical de los jóvenes tiene como consecuencia que sus preferencias musicales respondan a criterios de la música normal, conocida y accesible sin esfuerzo” (Sanchez, 42, 43).

La difusión mediática, el acceso al material discográfico y la tecnología se complementan, posibilitando la ampliación histórica y geográfica de la cultura auditiva (Bartok, 16). Pero nos hemos acostumbrado “a considerar la música como un ruido de fondo al que el espíritu no presta ninguna atención” (Honegger, 28). “La música se ha convertido en un artículo de consumo comercialmente promocionado” (Ling, 57), que “llega (a las jóvenes generaciones) a través de los medios de comunicación en una especie de estado sólido y puro (...), sólo existe en su dimensión de bien de consumo, desapareciendo su dimensión de objeto producido” (Sanchez, 36, 49).

Si hay tanta música ¿por qué cada vez se sabe menos música, se canta peor y se desprecia el estudio serio y metódico, aunque no por ello menos lúdico, de la ciencia musical?. La música se ha convertido en un fenomenal negocio que lentamente puede ir matando a la misma fuente de sus ingresos. Diversos programas televisivos de competencias artísticas nos hacen creer que sólo se puede uno dedicar al arte (o al deporte) si “tiene éxito”, si “triumfa”, y, fundamentalmente, si puede cobrar muy bien por ello. No importa cuán preparado estés en tu arte, importa cuánto le gusta a la gente.

### **El juicio de valor en el arte**

La asimilación de lo bello como bueno deja a lo segundo en el mismo grado de subjetividad en que se encuentra lo primero: si me gusta es bello y, por tanto, es bueno. ¿Es el juicio del lego un juicio válido? ¿No tendría que juzgar el que sabe? Y en arte, ¿quién es el que sabe?. ¿A quién compete un juicio verdadero, fundado, sobre una obra de arte: al lego o al que conoce? La opinión del que contempla sin conocer es valiosísima como juicio de valor subjetivo, asimilado quizás a otros miles de juicios similares. Pero aun así, lo subjetivo colectivo ¿es patrón de medida de lo bello/bueno?. ¿Debe el espectador plantarse ante la obra y decirse a sí mismo: “Juzgaré sobre ella como si toda la humanidad estuviese aquí viendo lo mismo que yo. Si lo considero bello y bueno, lo será; si no, no”, como una especie de imperativo categórico kantiano aplicado a la estética?.

Hoy el juicio sobre lo bello y lo bueno en el arte se basa en personalidades adolescentes. En efecto “... en la adolescencia los jóvenes suelen adoptar un punto de vista opuesto (...) llegan a la conclusión opuesta de que todos los juicios en arte son igualmente provisionales; que ninguna obra de arte merece ninguna prioridad sobre ninguna otra; y que, de hecho, no hay ningún punto de disputa sobre cuestiones de gusto” (Gardner, EADH, 39). La actitud adolescente hacia el arte perdura cuando uno crece y la razón fundamental es que no hay, en el general de la población, un conocimiento y un aprendizaje de lo artístico paralelo al de la vida que permita la construcción de criterios de juicio estéticos como se construyen los vitales. Cuando el contacto con la música se detiene en el conocimiento empírico, ligado a otras experiencias de su vida, no podemos esperar más que juicios basados en el gusto y en la emoción, de insoslayable valor pedagógico y artístico, pero insuficiente para la elabo-

ración de criterios y para el avance del arte y la ciencia musical. Si solo escuchamos lo que nos es familiar, ¿qué posibilidad hay de aprender lo nuevo en cuanto desconocido?.<sup>1</sup>

### **La educación artística y musical en general y en la escuela**

La formación de un niño, un adolescente o un joven será siempre incompleta si falta la educación artística dado que “las formas artísticas de conocimiento y de expresión son menos secuenciales, más holísticas y orgánicas que las otras formas de conocimiento” (Gardner, EADH, 79). Especialmente en los niños “...las artes proporcionan un marco especial de expresión personal” (Gardner, EADH, 47), “...una vía especial y hasta única de abordar temas importantes y complejos que no se prestan al análisis verbal a edad temprana” (Gardner, AMC, 164). Para ellos y para los más grandes también “La función de la experiencia artística es mantener abiertas o reabrir las puertas de la percepción. Es solamente a través de esas puertas que los canales de la creatividad, la comunicación, la imaginación y el afecto pueden actuar para conectarnos con lo más íntimo de nuestro ser y con la realidad” (Ling, 42).

El conocimiento y dominio de un arte cualquiera procura “llevar a cabo una educación estética (de modo de lograr) la estimulación de la imaginación, la percepción y la sensibilidad ante los diversos modos de visión y de creación de sentido”. “Nunca comprenderemos una obra con solo mirarla. Donde no preguntamos nada aprendemos” (Zweig, 22-23). “Plantearse interrogantes estéticos hace que la propia experiencia estética sea más reflexiva, crítica y resonante” (Green, 212). Sin embargo, detenernos en ello sería insuficiente para que la obra cumpla el cometido por el cual el artista la ha creado: “Una obra de arte de la que nos contentáramos con examinar sus procedimientos técnicos, significancia intelectual, influencias históricas y su simbolismo social y religioso, etc. (...) que no suscitara en nosotros la más mínima emoción, sería no-existente” (Ling, 147).

A nadie escapa la importancia de la música en la formación de la persona. “Cuando los niños pequeños toman por primera vez contacto con la música, acumulan una cantidad considerable de conocimiento intuitivo simplemente escuchando y cantando música” (Gardner EADH, 60-1), una base musical de referencia que les permite notar, por ejemplo, una sensación de inconclusión en una obra que termine en la dominante. Por ello en el inicio de la educación musical “Se deben contemplar los principios relativos a la evolución natural, instintiva y espontánea del alumnado (sentir antes de aprender) con una especial atención a las canciones tradicionales o próximas a su entorno pero, en todo caso, con una tesitura correcta y unos textos adecuados. (...) Debe ser una educación musical basada en la creatividad, la improvisación y la expresividad”. (...) “Debe desarrollar la capacidad sensorial y perceptiva, la capacidad de relajación y concentración y la valoración del silencio”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> “Nos empobrecemos al circunscribir tanto nuestro interés estético a un período relativamente restringido de nuestra historia musical” (Copland, 49).

<sup>2</sup> Aportaciones teóricas... 17-18.

A medida que los niños van creciendo también lo hace su capacidad y su posibilidad de educir y de atribuir significación a las cosas que vive y que aprende dentro y fuera de la escuela. El niño va adquiriendo a partir de los cinco años un mayor manejo de lo simbólico. Ir introduciendo gradualmente la simbología musical es algo que perfectamente puede hacerse cuando el niño comienza ya a establecer contacto con los símbolos del lenguaje.<sup>3</sup> Creo que puede haber dos temores en ello: a que no lo sepan comprender y la pérdida de la espontaneidad. “Estas formas de conocimiento (las empíricas), que son por completo útiles tanto para hacer como para disfrutar de la música, resultan ser de un orden diferente a esa forma adquirida mediante el dominio de la notación musical formal. (pero) El conocimiento formal puede amortiguar el igualmente importante conocimiento intuitivo o existir bastante al margen del mismo. (...) En la medida en que cada forma la piensan separadamente individuos que no están seguros de la relación entre estos dos modos, las posibilidades de que aparezcan las formas de un conocimiento integrado continúan siendo desoladoras”.<sup>4</sup>

A pesar de la poca importancia asignada a la materia, reflejada en las escasísimas horas atribuidas a la cátedra en la curricula, tanto a nivel primario como secundario “...la música en la Educación Primaria pretende ayudar al alumno a desarrollar formas específicas de apreciación de la realidad sonora y musical a la vez que dotarle de recursos e instrumentos para comprender, apreciar y actuar en esta realidad. Se debe contribuir al desarrollo de capacidades como la de expresar y comunicarse musicalmente, realizar producciones de forma cooperativa, conocer al mismo tiempo que utilizar y controlar la voz y el cuerpo, confiar en las propias creaciones, disfrutar con su realización y conocer y respetar las diferentes manifestaciones musicales”.<sup>5</sup>

Aunque la cosa no es tan simple. “La música que más intensamente forma parte de la vida de los chicos está fuera de la escuela, llega a ellos a través de los medios”. Pero “son dos universos tan distintos -la Escuela y los medios- que hasta cuesta imaginar que compartan algo para mayor provecho de la música y disfrute personal. (...) ¿Qué esperan de la escuela nuestros chicos cuando son convocados a la clase de música?. (...) ¿Qué tiene que ver la música de la escuela con la música que gusta a los jóvenes, la música que consumen y que hacen los jóvenes?”. “¿Qué invocan los profesores de música cuando tienen que dar clase de música a esos chicos que, en la mayoría de los casos, ya saben muchas, tal vez demasiadas, cosas de música, aunque estas cosas a veces no tengan nada que ver con el tipo de música que se enseña en la Escuela?”. ¿Cuál es “el peso de la escuela en la conformación de los gustos, la adquisición de hábitos o la influencia que tiene en la configuración de los referentes musicales de los jóvenes”? (Sanchez, 37,41,49).

---

<sup>3</sup> “Es en el decurso del trabajo en sus propios proyectos cuando se debe introducir a los estudiantes de un modo gradual y sensible en los aspectos notacionales y formales del análisis artístico” (Gardner EADH, 77)

<sup>4</sup> Gardner EADH, 60-63.

<sup>5</sup> [http://usuarios.multimania.es/athos\\_site/pedagog/didmusic.htm](http://usuarios.multimania.es/athos_site/pedagog/didmusic.htm)

Sumo mis propios interrogantes: ¿qué se supone que debe saber un docente de música para enseñar música? ¿Debe enseñar música, lo que sabe de música o lo que siente acerca de la música?. ¿Cómo se lleva con su propia historia y su presente respecto de la música que enseña o debería enseñar? ¿Cuál es su conocimiento de la historia, los géneros, la teoría, la técnica, la armonía, la voz, la voz del niño, la muda vocal, etc.? ¿Qué pasa con su propia voz?. Para que un docente entregue todo lo que vimos desde el inicio de este trabajo ha de estar preparado. Y esa preparación escapa a la del profesorado<sup>6</sup>, es una tarea que el docente debe encarar por sí mismo si ama su profesión pero, por sobre todo, si ama la música. El docente de educación musical debe ser cantante, instrumentista, pedagogo, sicólogo, debe tener una amplia cultura general, específica de las artes y profunda de su arte, debe conocer a los niños y jóvenes, sus gustos y sus preferencias. Si el docente considera que sólo la música de su propio tiempo es la que tiene sentido escuchar y recrear, la enseñanza de su arte será acotado. Por ello el docente de música debe ser, ante todo, músico. Debe amar “la” música (toda la música y no sólo “su” música) no como algo ajeno o externo a sí mismo sino como algo que formar parte de sí, de su yo más profundo, íntimo y personal.

Termino este punto con una cita extraordinaria que resume todo lo dicho: “Cuando los adolescentes y jóvenes comiencen a saber respetar y comprender que hay diferentes tipos de música, histórica, profana o religiosa, tradicional de nuestro entorno y de otras culturas, además de su música más habitual, y que no son incompatibles unas con otras, sino que pueden formar parte igualmente de nuestro repertorio cotidiano, cada una en su momento; cuando al mismo tiempo puedan disfrutar de todas ellas por igual, porque han podido conocerlas, aprenderlas y comprenderlas, siguiendo un proceso natural en su aprendizaje, al igual que escuchan ‘su música’, entonces y no antes, estarán cumplidos en su totalidad los objetivos del educador musical” (Barrios, 23-24).

### **El versionado sobre tema y la variación de género**

A lo largo del siglo XX se han sucedido versiones diferentes de temas clásicos en versiones de orgánicos alternativos y otras que alteran los géneros originales. Nos preguntamos si esto es correcto, conveniente, si suma algo al progreso de la música.

Tesis. El juego y la experimentación son el terreno propicio para el descubrimiento de nuevas posibilidades, en cualquier área de la vida. Quien no juega y no experimenta, quien no franquea los límites impuestos para encontrar nuevas realidades, se perderá de uno de los placeres más grandes: la propia superación. Sin humor, sin diversión, sin transgresión, sin “faltar el respeto” a la tradición, no es posible hacer un arte que perdure ni tampoco es posible ninguna evolución ni revolución en el arte.

---

<sup>6</sup> “En la escala de valores de los educadores musicales y de los educandos están incorporadas las diferentes músicas. Es hora de que el profesorado tome conciencia de ello” (Barrios, 22).

Antítesis. Las obras son fruto de su tiempo, del cual el autor está imbuido. Una versión de una obra, aun cuando pueda hasta ser mejor que el original, no es la obra que fue concebida por el autor y que es la que se inserta en la historia. Debemos respetar y amar las obras de ayer (y de hoy) como lo que son y representan. Recordemos que la familiaridad es un criterio de juicio insuficiente. Hoy tenemos a nuestra disposición toda la música del pasado y nuestro tiempo y nuestras obras también serán juzgadas en el futuro.

Síntesis: una obra musical en general se define por la integración de sus elementos, fundamentalmente melodía y ritmo, aunque también tempo, armonía, tonalidad, texto, timbres, orgánico, textura, carácter, morfología y función. La existencia de la obra musical depende del acto creativo del compositor y se basa en la partitura. Pero es actualizada por medio de la interpretación y sujeta a un proceso histórico que, a lo largo del espacio/tiempo y de las diferentes culturas, la convierte en el fruto de un correlato comunitario. Cada interpretación es de algún modo una versión, es decir, es una re-creación. Una versión que tenga algo nuevo que decir merece, al menos, ser oída pues el versionado es también un acto creativo. Según cuál sea el elemento y en qué grado se realiza la variación, tendremos una cercanía mayor o menor al original o una nueva obra basada en aquél.

El versionado por simplificación o complejización de algunas obras permite que puedan ser interpretadas en diferentes niveles de la formación musical. Ha hecho posible la popularización de ciertas melodías o el “ascenso” de melodías populares, tarea que muchos intérpretes se han encomendado con regular éxito a lo largo de la historia pero especialmente a partir del prevalente dominio de la música popular y de los medios de comunicación. Esto puede ser bien o mal hecho, no importa hacia qué dirección estemos yendo. Mientras entendamos que tanto la música culta o erudita como la música popular pueden estar bien o mal compuestas e interpretadas y que en ambas encontramos buenas y malas artes, podremos aceptar diferentes versiones sin que ello perjudique nuestra intelección de la obra original. Es importante producir el deseo ulterior de tomar contacto con la obra primaria porque en ella está la verdad de la composición (realidad compleja que, como vimos, tiene que ver con muchas más cosas de las que están escritas en la partitura). Las versiones que tienen demasiada personalización interpretativa pueden alejarnos de ella, impidiéndonos conocerla y entenderla como es. Por ello hay que remitirse a dos fuentes principales: la partitura y, si es posible, la interpretación del compositor o de cualquier intérprete que haya estado cerca suyo, en el tiempo o en el espacio.

### **Las canciones patrias**

Son canciones cuyos textos declaman las bondades de un país, sus luchas, sus deseos de libertad, proclaman a algún prócer, a algún símbolo patrio o a una gesta en particular. Si bien habitualmente las canciones patrias son marchas de estilo militar, no son todos los casos. Textos y música están inflamados de fervor patriótico, una idea de patria vinculada a los

ideales de la época y a distintos jalones de nuestra historia, especialmente los independentistas, que hoy no tienen casi ningún vínculo con las motivaciones actuales. Lo ajeno de la música y del texto, sumado a un vocabulario a veces de difícil comprensión, ha hecho que muchas de estas canciones hayan caído en desuso o se las cante de mala gana. Las canciones patrias no han sido pensadas para los niños. Pero los niños crecen y, con ellos, su vocabulario, y con los años, ciertos conceptos que parecían oscuros comienzan a aclararse y comprender los de las canciones patrias se hace más posible. "A los once años los niños ya tienen muy definido lo que les gusta y no les gusta en el campo de la música pop actual, y dejan de discernir muchísimo entre piezas y estilos que caen fuera de los elegidos como sus favoritos. Por otra parte los niños de ocho y nueve años tienen los 'oídos más abiertos' por cuanto hay sobre ellos menos presión social para preferir ciertos tipos de música y rechazar otros".<sup>7</sup> Esto significa que, si les presentamos nuestras canciones patrias recién en la edad en que puedan entenderlas, quizás lleguemos demasiado tarde para que las amen. ¿Cómo pretender que amen una canción si la cantan en una edad en que aún no entienden lo que dice y la siguen cantando en una edad en la que ni gustan ni entienden el lenguaje musical que utilizan para decir lo que dicen y ahora, además, entienden?.

Estas canciones no se pueden aprender sin un previo contacto con la música y la literatura en general. Los chicos descubrirán así el fascinante mundo del sonido en músicas que son distintas de las que escuchan en sus casas. Como las canciones patrias no tienen nada que ver con lo que el chico escucha fuera de la escuela, no es suficiente que las vayan escuchando de pequeños, también es importante que las vayan entendiendo. Tal como sucede con los cuentos y otros textos y experiencias de la vida, la medida del entender se amplía con la edad y lo mismo puede ser visto de modo diverso.

Las versiones oficiales que hoy escuchamos son adaptaciones para banda de bronces, maderas y percusión, una invención de apenas poco más de un siglo, mal llamadas bandas militares. Las dos razones principales de estas versiones son: la posibilidad de ejecución en movimiento (imprescindibles en los desfiles de cualquier tipo), y la sonoridad al aire libre. Estas versiones se encuentran en grabaciones hechas por bandas militares, de poca calidad sonora. Y es comprensible que un chico, que en su mp3 tiene miles de canciones en excelente calidad, desdeñe estas ruidosas, mal ecualizadas, mal mezcladas y mal masterizadas bandas sonoras. Sin hablar de la interpretación.

La tesitura normal de un niño hasta los ocho años aproximadamente es de una octava, luego puede extenderse un poco más a medida que va logrando fortaleza laríngea y muscular y amplitud de las cavidades de resonancia. A los diez años un niño puede extender su registro fácilmente a más de dos octavas accediendo a los agudos por falsete.

---

<sup>7</sup> Hargreaves, 70.

La tesitura del himno es de una oncena y está escrito para voz media. Cualquier persona, con un mínimo de educación vocal, puede cantarlo, hombre o mujer. Se podría bajar de tono (no sugiero que más de uno) con cualquier programa de sonido para computación. La actual, después de algunos avatares, idas y venidas, está basada en la versión de Esnaola (1860) con la consabida reducción del texto modificado por decreto (30/3/1900, aún vigente) del Presidente Roca que sostiene que "...el himno nacional contiene frases que fueron escritas con propósitos transitorios, las que hace tiempo han perdido su carácter de actualidad". El reglamento escolar (Res. 626, 1980) basa sus arts. 139 y 140 en el Artículo 7 del decreto 10.302 (Legislación sobre símbolos patrios, 1944)<sup>8</sup> que dice: "Adóptase, como forma auténtica de la música del Himno Argentino, la versión editada por Juan P. Esnaola en 1860, con el título Himno Nacional Argentino. Música del maestro Blas Parera". Se observarán las siguientes indicaciones: 1) en cuanto a la tonalidad, adoptar la de Si bemol que determina para la parte del canto el registro adecuado a la generalidad de las voces; 2) reducir a una sola voz la parte del canto; 3) dar forma rítmica al grupo correspondiente a la palabra "vivamos". Será ésta en adelante, la única versión musical autorizada para ejecutarse en los actos oficiales, ceremonias públicas y privadas, por las bandas militares, policiales y municipales y en los establecimientos de enseñanza del país."

Si comparamos la tesitura del himno y otras canciones patrias ("Aurora" y "Mi bandera", décima, "Marcha de San Lorenzo" y "Saludo a la Bandera", oncena) con canciones populares encontramos que, por ejemplo, Color Esperanza tiene una oncena (igual que el himno) en tesitura de tenor o soprano; "Yesterday" de Los Beatles una décima; "Todo a pulmón" (Lerner) una duodécima igual que "Sólo se trata de vivir" de Lito Nebbia; entre los tangos "El día que me quieras" también tiene una oncena, "Volver", "Naranja en flor", "Garganta con arena" tienen todos una décima; y en el folklore el "Carnavalito Quebradeño", la "Zamba de usted", "Pedro canoero", "Mujer y amiga", "La arenosa", por poner sólo algunos ejemplos, tienen una décima, y eso sin adentrarnos en las canciones del Cuchi Leguizamón. La lista es interminable y, aún transportadas a tonalidades medias, nos indica que las tesituras de las canciones patrias no son tan terribles y mucho menos aún las tonalidades en las que habitualmente se cantan.

Pero también significa que la capacidad intelectual de los niños de entender las canciones patrias y la física de cantarlas empieza a llegarles a una edad en la cual cantarlas ya empieza a no interesarles. Esta situación paradójica me resulta particularmente grave, especialmente, en el himno nacional, ya que los demás temas son de importancia secundaria. ¿Por qué los chicos (los docentes, los padres...) no cantan el himno? Apenas si lo balbucean sussurradamente y de modo bastante desafinado. Ellos dicen que les da vergüenza cantar o que los amigos los escuchen, pero eso no sucede en la cancha ni con otras canciones den-

---

<sup>8</sup> Gobierno de facto, presidencia de Farrell, el mismo que elevó a Aurora a canción patria.



tro del mismo ámbito escolar. Es decir que el problema está en la escuela. Una falta general de cultura musical y de aplicación al canto desde la niñez es una de las causas. ¿Por qué se escucha tanta música pero se canta tan poco y tan mal?. Se suma el hecho de que no todos pueden seguir los pasos de una pista de audio y el que haya alguien enfrente dirigiéndolos no sólo los orienta sino que también los motiva. En la escuela esta tarea debería corresponder al docente de educación musical... pero a muchos de ellos les da vergüenza (como a sus alumnos)... o tampoco les gusta el himno.

### **Las versiones alternativas**

Definiremos a las versiones en música como una interpretación diversa de un original sin alterar de modo significativo su melodía, su ritmo y su texto. Toda versión es una interpretación, pero no toda interpretación conforma una nueva o distinta versión. Para hacer una versión alternativa hay que conocer muy bien el género de partida y el de llegada.

Al igual que ciertos vocablos, las construcciones lingüísticas corresponden a una época y modificar el texto es quitarle a la creación literaria su identidad temporal y de sentido. La correlación música y texto es a veces muy adecuada en muchas obras (no lo es mucho en nuestro himno, por ejemplo) y es bueno dar al texto el énfasis que la música sugiere. La poesía épica que caracteriza a estas canciones no se lleva muy bien con los ritmos actuales, que responden a esquemas de la lengua también actuales. Las melodías modernas y los textos claros de Corretjer tanto en Saludo a la Bandera como en el Himno a Sarmiento permiten buenas versiones. Las versiones altamente rockeras de Aurora y Mi bandera (Heredia, Baglietto) o la versión de Lerner de la Marcha de San Lorenzo, o la versión en tango de Aurora por Sosa y Pandolfo, no guardan ninguna relación ni semejanza con el espíritu del texto. El texto del Himno a San Martín nos es bastante poco familiar y la interpretación de Aznar es muy buena pero blanda para la interpretación del texto. Quizás lo que nos atrae de San Martín es hoy su perfil humano y no el guerrero, que se desprende del texto, y por eso existe una mayor blandura en esta y otras versiones del tema. En virtud de lo dicho no es por razones de accesibilidad o inteligibilidad del texto que estas versiones tengan sentido.

Cuando los jóvenes aprenden las canciones de sus cantantes favoritos las interpretan tal cual, con sus mismos aciertos, vicios y estilo personal. La base del éxito está en parte en el estilo personal, copiar ese estilo no sólo es una forma de entender la canción sino también de ser aceptado entre sus pares. El aprender las canciones patrias interpretadas de este modo, tan personal, con fraseos tan libres, no sólo nos hace más difícil aprenderlas sino también cantarlas y seguirlas. Además, salvo excepciones como Jairo, Baglietto, Lerner o la Mihanovich, los demás cantantes dejan mucho que desear como tales y más aún como ejemplos vocales para los más jóvenes. Es decir que, en general, estas versiones no siempre ayudan a aprender los temas escuchándolos o cantándolos, al menos, para el ideal de canto colectivo y al unísono/octava que requieren y que es signo de la unidad que evocan.

Sumado a esto, los jóvenes de hoy no cantan mucho, a pesar de que escuchan mucha música, y cantar estos temas, que no sienten de su pertenencia, les da mucha vergüenza delante de los suyos.

La tonalidad. Las versiones alternativas están en la tonalidad que le es cómoda a los cantantes. El Saludo a la Bandera de Cantilo está en do mayor, igual al original. Con una tesitura de oncena, se llega cómodamente. El himno de Jairo está en mi bemol mayor, muy lejos de ser cómodo para la mayoría, pero que logra mucha fuerza en esa altura. El Himno a San Martín de Aznar, en una hermosa versión en fa mayor, también está en una tonalidad un poco incómoda para la mayoría, aunque a él le queda pintada. La oficial es en mi bemol mayor y es esa la nota más alta, justo antes del pasaje de la voz media (mi-fa). El original de Aurora es en FA pero la versión oficial está en si bemol, mucho más cómoda para todos. Sosa-Pandolfo la hacen en sol, cómoda para ella pero muy incómoda para él. Lo mismo sucede con la Heredia, en mi, es decir, seguimos estando alejados de la tonalidad media. Mi bandera está originalmente en si bemol pero podría estar un tono o tono y medio más baja, para estar más cómoda, a pesar de que la nota más alta es un mi bemol. La versión de Baglietto está en mi mayor, le queda muy bien, y es cómoda para algunas mujeres, pero muy grave (o aguda) para los varones. La Marcha a San Lorenzo está originalmente en mi bemol mayor siendo ésta su nota más alta. La de Lerner está en fa mayor, un poco alta. Por tanto, si una de las razones de estas nuevas versiones es la tonalidad pues nada más lejos de su verdadera utilidad.

Las canciones patrias carecen de las síncopas, anticipaciones y retardos rítmicos propios de la música pop, y eso ya las condiciona a ser modificadas si los intérpretes serán de ese género. Empecemos por el himno. La versión más trágica es la de Charly García, con la melodía alterada en un alto porcentaje. Simplemente no es el himno, nada más para decir. La de Soledad Pastorutti tiene una alteración en los compases y el ritmo de la melodía, alternando diferentes estilos folklóricos, en 3/4 o 6/8, algo que también sucede en la versión "guaranítica" de Barragán<sup>9</sup> y la versión en guaraní del grupo Comuna (H. Here), no así la versión en quechua, idéntica al original o la de Ricardo Vilca<sup>10</sup>, también de instrumentos nativos y de gran fineza. La Marcha de San Lorenzo tiene sus versiones rockeras, la de Billy Bond y la pesada del Rock and Roll (1972), y la de Lerner. Hay una de Juan de Dios Filiberto con su orquesta de tango, la de Barragán (es una danza endiablada), que altera en toda su producción de canciones patrias los ritmos y compases originales, una muy respetuosa pero poco vital de Vilca, y hay muchas más (Cuarteto Zupay, Los Indios Tacunau, etc.).

---

<sup>9</sup> Fernando Barragán: "Canciones patrias en folklore", disco compacto. Fogon Música, Buenos Aires, 2001.

<sup>10</sup> "A Nuestros Heroes de Ayer y Hoy" (Marchas y canciones patrióticas Argentinas) - Grupo Omagua-Kai (Sentimiento Sagrado) [Ricardo Vilca y sus Amigos] (1998).

La Aurora de Jairo respeta el tono y la forma oficial, la de Heredia tiene momentos sublimes muy bien logrados pero un innecesario cambio de género. La de Sosa/Pandolfo no es más que una experimentación sobre la melodía, tan interesante como poco agradable. La de Vilca está llena de paz (como toda su obra) y Barragán la interpreta como milonga. La versión oficial de banda es muy pesada para la liviandad que tiene la obra. Hay otras versiones y están también los originales de la misma ópera de una obra que es muy hermosa y rica, a pesar de su sencillez y que a mi juicio emociona en casi todas sus formas.

La versión de Mi bandera de Juan Baglieto es radicalmente innecesaria. Aún con sus limitaciones y esquemas reiterativos, la versión oficial es mucho más interesante, dado que la melodía de Imbroisi está muy bien lograda. Barragán hace un joropo/vals muy sentido y verdaderamente muy lindo y bien hecho. Pero no es la marcha... Vilca, como siempre, versiones frescas con instrumentos nativos. Desconozco otras versiones. Saludo a la bandera es una versión muy agradable en "El grito..." si prescindimos de la cantante. Las versiones de Barragán (cueca) y Vilca son muy sobrias (el tema lo permite). Desconozco otras versiones.

### **Conclusión**

En las canciones patrias no sólo hay una concepción estética sino también de las ideas e ideales que esas canciones representan y manifiestan. Las versiones alternativas han hecho perder el carácter militar que por sí o por las versiones oficiales para banda tienen todas estas canciones, descontracturando también su actitud ante ellas y ganando algunas en expresividad y sentir. Pero el cometido de acercar estas canciones a la población se ha cumplido sólo en parte, dado que ciertos elementos hacen difícil su interpretación. Ciertamente que una mayor difusión las ha favorecido en su momento pero también es cierto que no han logrado ni que estas canciones sean más cantadas ni que se cante más en las escuelas, porque el problema por el cual no se canta y no se cantan en realidad es mucho más profundo. Está muy bien que haya versiones alternativas de las canciones patrias, pero hay que resolver muchas otras cosas que nos estimularán a cantarlas fuera de un partido de fútbol o un concierto de rock.

Hay razones históricas que motivan la aparición de estas versiones. Así como hace doscientos años se escribió un himno y hace cien Aurora y otros temas, con un destino claro, no inventado, de renovar el sentimiento de patria, hoy aparece esa necesidad pero ligada a versiones que intentan ser más amigables al común de la gente, especialmente a los jóvenes. Considero que es un error modificar el género sólo para que no suenen a militares. En el mundo entero se interpretan marchas militares, aún en los países más democráticos, y nadie se queja de ello. La democracia no pasa por allí. Es música y, en algunos casos, muy buena. Los himnos militares también son himnos propios y muchos habrán sido escritos durante los gobiernos democráticos. No ver esta realidad también es parte de una grave falta de cultura general y musical. La herida de lo militar aún sangra en nuestra patria, especial-

mente en artistas que fueron particularmente perjudicados por la última dictadura. También la generación de los que hoy decide qué cultura y que educación se imparte, y los que la imparten, fuimos testigos o son hijos de testigos de ese tiempo. Quizás ciertos artistas populares quieran de este modo reeditar su propia infancia y redimir aquello que sufrieron, un dolor de patria herida y que dura hasta hoy sin sanar. Quizás sea más simple, quizás responda a la necesidad de los intérpretes de tener versiones de sus canciones que no sean las de su mundo infantil y adolescencia sino las de su elección estilística posterior. Si bien es cierto que el hecho de que hayan sido grabadas por artistas reconocidos permite su mayor difusión, no es cierto que una mayor difusión sólo sea posible de este modo o haciendo este tipo de versiones.

Prácticamente todos los educadores consultados coinciden en que deben aprenderse, no desde la perspectiva individual de los cantantes pop sino desde los originales, preferentemente partituras, y disfrutar luego de hacer versiones para enriquecer su interpretación.

Finalmente, considero que los tiempos son otros y las estéticas también. A excepción del himno, debiéramos revisar qué canciones seguimos cantando y cuándo, especialmente en las escuelas. Muchas marchas y canciones pueden ser reemplazadas para la diaria por temas nuevos o existentes, con textos más profundos y estéticas más actuales, dejando las tradicionales para momentos especiales de manera que se enaltezcan y destaquen. Ya muchas escuelas lo hacen pero la ley está todavía muy retrasada. Recuerdo que en un acto llamaron la atención de mi hija por cantar el himno con las manos en los bolsillos sin reparar que era la única de su curso que cantaba a voz en cuello. Seguimos confundidos de por dónde pasan el respeto a los signos y a lo que significan y los valores de nacionalidad y soberanía. Enseñar y cantar nuestra música es también un acto soberano. No debe temerse que por no cantar estos temas en la escuela se pierda la idea de nacionalidad. Quizás pueda perderse por cantarlos... Es posible que un día el Ministerio de Educación proclame que "habiéndose visto la necesidad de incorporar a los actos escolares canciones más acordes con los tiempos que vivimos, tanto en música como en textos, se llama a concurso para la composición de las mismas en todo el territorio de la nación" o algo similar. Lo que hoy es importante puede no serlo mañana. Hay otros caminos para lograr la adhesión de los habitantes al suelo que los cobija y el fervor aplicado a estas canciones ha de ser el resultado, no el inicio de esos caminos. Así sucede con el himno nacional, voceado a voz en pecho en las canchas de fútbol, en las cuales la argentinidad de algún modo está en juego. Si pudiéramos sentirnos así aún cuando nuestra identidad no se ve amenazada... Termino con una cita de Bartok: "Existe una sola manera de remontarse directamente al pasado: la de volver a ponerse una vez más en contacto con la esencia de las cosas antes que limitarse a desarrollar la técnica de elaboración de un material preexistente" (Bartok, 27).

**Juanjo Cura**

## Bibliografía

1. Copland, Aaron: "Los placeres de la música", Ediciones El Aleph, 1999
2. Gardner, Howard: "Arte, Mente y cerebro" (AMC), Paidós, 1997
3. Gardner, Howard: "Educación artística y desarrollo humano" (EADH), Paidós, 1994
4. Ristad, Eloise: "La música en la mente", Ed. Cuatro Vientos, Santiago, Chile, 1982.
5. "Enciclopedia de la música" (tres tomos), Grijalbo, 1987
6. Randel, Don Michael: Diccionario Harvard de Música, Diana, México, 1994.
7. Honegger, Arthur: "Yo soy compositor", Ricordi, 1952.
8. Bartok, Bela: "Escritos sobre música popular", Siglo XXI, 1979.
9. Ling, Dorothy: "El arte original de la música", Centro Pedagógico (La Plata), 1990.
10. Schoenberg, Arnold: "Tratado de Armonía" (2° ed.), Real Musical, 1959.
11. Zweig, Stefan: "El misterio de la creación artística", El Aleph, 1999.
12. Kandinsky, Wassily: "De lo espiritual en el arte", Premia, 1989.
13. Autores varios: "La música en la escuela: la audición", Ed. Laboratorio Educativo, Caracas, Venezuela, 2003. Ensayo: "Preferencias musicales en la cultura popular actual. Una reflexión para su inclusión en el aula", Ma. del Pilar Barrios.
14. Autores varios: "Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical", Edit. Graó, Barcelona, España, 2007.
15. Autores varios: "La dimensión humanística de la música. Reflexiones y modelos didácticos", Sec. Gral y Técnica del Min. de Educación y ciencia de España, 2005. Ensayo: "Músicas, jóvenes generaciones y medios de comunicación", Jesús M. Sanchez
16. Hargreaves, David J.: "Música y desarrollo psicológico", Edit. Graó, Barcelona, España, 1998.
17. Greene, Maxine: "Liberar la imaginación. Ensayos sobre educación, arte y cambio social", Edit. Graó, Barcelona, España, 2005.
18. "Vivir la música en la escuela",  
[http://usuarios.multimania.es/athos\\_site/pedagog/didmusic.htm](http://usuarios.multimania.es/athos_site/pedagog/didmusic.htm)
19. Encuesta realizada entre colegas. Agradezco la participación de los maestros: Christian López, Juan Carlos Novero, Bernardo Moroder, Marcelo Valva, Tulio Fiorentino, Martín Faccio, Mario Witis, Eugenia Brewer, Andrés Gamarra, Federico Galiana, Juan Rodríguez, Iraida Amestoy, Ana Jurado, Betina Briasco y Laura Dubinsky.

## Discografía

1. "El grito sagrado. Himnos y canciones de escuela", Ciclo 3, 1998. Producción artística y arreglos: Lito Vitale.
2. Fernando Barragán: "Canciones patrias en folklore", disco compacto. Fogon Música, Buenos Aires, 2001.
3. "A Nuestros Heroes de Ayer y Hoy" (Marchas y canciones patrióticas Argentinas) - Grupo Omagua-Kai (Sentimiento Sagrado) [Ricardo Vilca y sus Amigos] (1998).
4. Banda Sinfónica de la Fuerza Aerea Argentina, Himnos y marchas argentinas, RCA.
5. Video y audio de sitios diversos en internet de los temas del cancionero nacional.