



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Escuela de Postgrado

**TRADICIÓN Y RENOVACIÓN. HISTORIA SOCIAL DE LAS
PRÁCTICAS MUSICALES DE TITO FRANCIA.**

Tesis para optar al título de Magister en Artes, Mención Musicología

María Inés García

Profesor Guía: Dr. Luis Merino

**Santiago, Chile
2006**

Tabla de contenidos

Agradecimientos.....	iv
Resumen de la tesis.....	v
Introducción.....	1
1. Tito Francia, nuestro objeto de estudio.....	1
2. Estado actual del conocimiento sobre el tema.....	3
3. Hipótesis. Objetivos generales y específicos. Definiciones básicas.....	7
4. Marco teórico de la investigación.....	8
5. Metodología.....	13
6. Fuentes utilizadas para el estudio.....	15
7. Estructura de la tesis.....	17
Capítulo 1.....	20
Mendoza desde sus procesos político, social y cultural.....	20
1. Desde lo político social.....	20
2. Desde la cultura.....	25
3. Desde sus músicas.....	26
4. Hacia Tito Francia.....	36
Capítulo 2.....	47
Tito Francia como guitarrista estable de las radioemisoras mendocinas.....	47
1. La Radio como medio masivo de comunicación. Orígenes y consolidación en Buenos Aires, la capital del país.....	47
2. El proceso en Mendoza, una Ciudad del Interior.....	54
3. Tito Francia y su trabajo en la radio.....	62
3.1.Tito Francia en Radio Aconcagua. Las programaciones.....	65
3.2.Recepción y juicios de valor.....	72
3.3.Las Guitarras Aconcagua.....	74
3.4.Las guitarras y los cantantes que acompañaron.....	77
3.5.Otras presencias y circulaciones.....	85
3.6.Tito Francia en otras radios mendocinas.....	88
Capítulo 3.....	92
El movimiento del nuevo cancionero.....	92
1. Antecedentes y contexto del movimiento.....	92
2. El lanzamiento y sus integrantes.....	98
3. Renovación y modernismo, el manifiesto.....	108
4. Los aportes de Tito Francia al movimiento.....	112
5. El nuevo cancionero y la militancia política.....	116
6. Circulación y recepción del nuevo cancionero.....	118

Capítulo 4.....	124
La práctica compositiva de Tito Francia.....	124
1. Tito Francia. Sus obras.....	124
2. El análisis del estilo.....	131
2.1. Marco teórico.....	131
2.2. Sus elecciones compositivas.....	138
a. Sistema de organización de las alturas.....	138
b. Sintaxis.....	149
c.1. Área motivico-temática.....	152
c.2. Préstamos y circulaciones de motivos.....	161
d. Funciones formales.....	169
e. Esquemas formales.....	169
3. Procesos de cambio.....	172
4. Un caso particular. <i>Zamba azul</i>	174
5. Algunas conclusiones en torno a <i>Zamba azul</i>	186
6. Francia y sus ideas estéticas.....	190
Capítulo 5.....	195
Circulaciones, recepciones e imaginarios sociales en relación a Tito Francia.....	195
1. Músico y prácticas. Circulaciones y recepciones.....	195
2. La circulación.....	196
2.1. Las obras populares.....	197
2.2. Las obras clásicas.....	201
2.3. Grabaciones como intérprete.....	203
2.4. El músico Tito Francia.....	205
3. La Recepción.....	207
3.1. El músico y sus prácticas.....	208
3.2. Recepción y sociedad. Los imaginarios sociales.....	225
Síntesis y Conclusiones.....	234
Bibliografía.....	257
Anexo I. Manifiesto del Nuevo Cancionero.....	267
Anexo II. Catálogo de obras.....	273
Anexo III. Lista de obras consultadas.....	288
Anexo IV. Discografía de Tito Francia.....	292
Anexo V. Fuentes iconográficas.....	297
Anexo VI. CD con ejemplos musicales.....	305

Agradecimientos

Este trabajo ha sido posible gracias al apoyo de personas e instituciones que han aportado de diferentes y significativas maneras para su concreción. Por ello expresamos nuestros sinceros agradecimientos:

- A Tito Francia por la colaboración prestada para el desarrollo del presente trabajo, prestando su tiempo, interés y materiales.
- A su hija Mildred quien continuó colaborando con nosotros.
- A la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y su Escuela de Postgrado, porque me posibilitaron participar en esta experiencia tan enriquecedora desde lo profesional y desde lo personal.
- A mi director de tesis, Prof. Luis Merino, quien siempre impulsó y estimuló mi avance en el trabajo.
- A los profesores y compañeros del Magíster en Artes, mención Musicología, quienes compartieron conocimientos y experiencias necesarias para abordar los “mundos de la música”; en especial a Rodrigo Torres por confiar en mi desarrollo y orientarme en mis momentos de dudas.
- A las secretarias de Musicología, Nancy Sattler y Ana María Ramírez, porque su atención y apoyo constante fueron una significativa ayuda para mi trabajo.
- A mi familia, mi esposo y mis hijos, por comprender esta aventura trasandina apoyando y compartiendo esta empresa.
- A mis amigos Adriana y Julio, que tan generosamente abrieron su hogar para albergar cada una de mis estancias en Santiago.

Resumen de la tesis

El trabajo de tesis aborda las prácticas musicales de Fioravante (Tito) Francia, músico mendocino nacido en 1926. Personalidad polifacética, desarrolló diversas actividades. Se desempeñó como guitarrista estable en las emisoras de radio mendocinas; participó del Movimiento del Nuevo Cancionero, movimiento que en la década del 60 propugnó una renovación de la canción popular; fue docente, tarea que desarrolló en diversos ámbitos institucionales; como compositor, su producción está dividida émicamente en música popular y música clásica. En el campo de la música popular compuso géneros de raíz folclórica, como zambas, tonadas, cuecas, y una litoraleña, y géneros urbanos como tangos, boleros y canciones. En su listado de música clásica figuran piezas breves, conciertos, sinfonías, poemas sinfónicos, música de cámara y una sonata. Algunas de sus obras populares han sido premiadas y una de ellas, *Zamba azul*, se ha constituido en el símbolo representativo de su producción. Francia ha recibido numerosas distinciones, homenajes y reconocimientos que hablan de la recepción que ha hecho de él la sociedad mendocina.

El objetivo general del trabajo es dar cuenta de una práctica musical compleja de un músico mendocino, de manera de poder valorar sus diversos aspectos integrándolos en un diálogo de significaciones entre ellos y en relación al contexto sociocultural.

Por ser un objeto de estudio complejo, se han recogido aportes de diversos marcos referenciales para desarrollar las metodologías necesarias para el trabajo, el que se inscribe en el marco general de una metodología cualitativa, con la búsqueda de información a través de entrevistas y fuentes como publicaciones periódicas, leyes, resoluciones y legajos personales. Se han tomado aportes de la historia social, la sociología, la semiótica y la musicología histórica y etnomusicología.

El alto grado de relación entre los campos de la música clásica y popular en que divide su producción verifica la hipótesis de que la canción popular se constituye en fuente generadora de toda la producción y explica la relación de tradición-renovación que se da entre ambos campos. El carácter renovador de la canción popular de Tito Francia resulta un cambio en el horizonte de expectativas de su época.

Introducción

1. Tito Francia, nuestro objeto de estudio

Nos aproximamos a estudiar a Fioravante Francia, conocido como Tito Francia, hace ya varios años, cuando estaba en marcha el proceso de elaboración del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. En este proyecto participamos redactando algunas entradas sobre músicos de Mendoza, ciudad capital del estado provincial del mismo nombre, ubicado al centro oeste de Argentina; una de dichas entradas correspondía a este músico. A partir de esta incursión en sus actividades, y a partir de una percepción empírica de la recepción que manifestaba la sociedad de él, fue creciendo nuestro interés en abordar un estudio sobre su obra.

Personalidad polifacética, Tito Francia tuvo diversas actividades. Con un buen porcentaje de formación autodidacta, fue guitarrista y compositor y desarrolló su práctica musical en diversos ámbitos y roles. Desde muy joven se desempeñó en las radios de Mendoza como músico estable, participando de los conjuntos de las emisoras. Su habilidad como guitarrista le permitió lucirse tanto en grupos instrumentales como también en su rol de acompañante de cantantes; su dominio tanto del instrumento como del lenguaje técnico musical le permitían realizar muy buenos arreglos. Ello lo llevó a actuar por todos los circuitos de espectáculos y diversión de la ciudad, como en giras internacionales con diversos grupos de músicos. Su repertorio fue variado, desde géneros de música popular de raíz folclórica hasta música culta, pasando por tangos, boleros y jazz.

Otra de sus prácticas fue la composición, cuya producción el mismo Francia divide en música popular y música clásica. Su actividad compositiva comienza ya en la década del 40 y se extiende hasta los años 90. También es diversa su producción, ya que en el campo de la música popular ha compuesto géneros de raíz folclórica, como zambas, tonadas, cuecas, y una litoraleña, y géneros urbanos como tangos, boleros y canciones. En su listado de música clásica figuran piezas breves, conciertos, sinfonías, poemas sinfónicos, música de cámara y una sonata.

Esta producción ha circulado de diferente manera, y en diferentes circuitos, como también su recepción ha sido diversa; algunas de sus obras populares han sido premiadas y una de ellas, *Zamba azul*, se ha constituido en el símbolo representativo de su producción.

Una actividad importante entre las prácticas de Tito Francia ha sido su participación en el movimiento del Nuevo Cancionero, movimiento que en la década del 60 propugnó una renovación de la canción popular, especialmente la reivindicación del cancionero de raíz folclórica del interior del país y su renovación. Formado por músicos, poetas y un bailarín, Francia fue uno de sus miembros fundadores y figura importante por sus aportes desde lo musical, desde sus composiciones.

También es reconocida su actividad como docente, tarea que desarrolló en diversos ámbitos institucionales. Ellos fueron la docencia privada, la Escuela de formación de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores y la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo. Muchos jóvenes han buscado sus enseñanzas teniendo como ejemplo su maestría instrumental y varios de sus alumnos se han destacado también como guitarristas y compositores.

Nuestro primer objetivo al plantearnos este trabajo, fue abordar el análisis de la producción compositiva de Tito Francia. Viniendo de una formación característica de las instituciones educativas donde se enseña el lenguaje de la música culta europea, el análisis de las obras, a través de las partituras, se constituía en una de las actividades centrales del proceso de investigación. Pero a medida que avanzábamos con nuestro trabajo, y también con nuestra formación mediante la adquisición de nuevos marcos teóricos y metodológicos, la mirada y las actividades del trabajo fueron girando de óptica y de énfasis.

El perfil polifacético de Francia y la variedad de repertorio abordado como intérprete y como compositor, nos ponía frente a una práctica híbrida, polisemántica, multidimensional y, por lo tanto, nos enfrentaba a la problemática de dar cuenta de esta práctica de una manera integrada, que respetara la multidimensionalidad de la misma sin crear compartimentos independientes que nos llevara a conclusiones parciales, y por ello equívocas. El músico estudiado es una persona, una unidad, con un mundo de ideas complejo, por lo que consideramos necesario poner en diálogo sus distintas prácticas.

De esta manera fuimos “construyendo” nuestro objeto de estudio, considerando que es el punto de vista, el enfoque, el que determina la constitución del objeto científico, entendido como un sistema de relaciones expresamente construido y no como objeto “real”, preconstruido por la percepción (Bourdieu 1975: 51-52). Es así que debíamos buscar el enfoque y el modo de dar cuenta de esta práctica compleja, híbrida, multidimensional, con todas sus redes de

significaciones y diálogos internos que se dan entre los distintos aspectos, así como entre esta práctica personal y la sociedad en la que se desarrolló.

Abordamos el contexto político, social y cultural de la sociedad mendocina en la que se desarrolló Tito Francia, su práctica como músico de radio, su participación en el Nuevo Cancionero, su producción compositiva en cuanto a sus características de estilo, su circulación y recepción. Estamos conscientes que lo realizado no agota de ninguna manera la totalidad de facetas de este músico. Por ejemplo, no hemos estudiado en particular y con profundidad los aspectos de guitarrista y de profesor; ello hubiera determinado un alargamiento significativo del presente trabajo; creemos que de todos modos podemos brindar una visión integral de Tito Francia como músico perteneciente a una sociedad determinada.

2. Estado actual del conocimiento sobre el tema.

En el campo de los estudios sobre las prácticas culturales en Mendoza en general, y sobre la música en particular, se constata una significativa escasez de trabajos, en especial los referidos al desenvolvimiento de la cultura musical. No pueden dejar de mencionarse sin embargo, algunos trabajos iniciadores de este campo, como el *Cancionero mendocino* (1936) de Ismael Moreno, el *Cancionero cuyano* (1938) de Alberto Rodríguez, el *Cancionero popular cuyano* (1938) de Juan Draghi Lucero, las investigaciones de Carlos Vega e Isabel Aretz que abordan géneros cuyanos en sus expresiones originales, además de los textos de Ernesto Fluixá, *Un siglo de música de Mendoza* (1960), y de Higinio Otero, *Música y músicos de Mendoza. Desde sus orígenes hasta nuestros días* (1970), en los que se realiza un panorama de los cultores de las distintas expresiones musicales mendocinas. No obstante ello, los mismos responden a un paradigma de enfoque positivista, que en general no contempla las complejas relaciones de los fenómenos musicales con los contextos sociales en los que se insertan.

Los tres cancioneros mencionados en primer término, responden a un objetivo de recopilación para la preservación de canciones tradicionales de la región. Esas recopilaciones están tomadas de cantores populares, algunas de las cuales dan cuenta de haber sido piezas escuchadas desde fines del siglo XIX. Las canciones y danzas brindadas en los cancioneros están transcritas con escritura musical, para canto y piano, transcripciones realizadas por el propio autor, en el caso de Alberto Rodríguez; en el caso de Draghi Lucero la transcripción la realizó un

músico formado en la lectoescritura musical, quien también había recopilado e interpretaba “un apreciable caudal musical popular, el que ejecuta con fidelidad, motivo por el cual le fue encargado el trabajo de referencia” (Draghi Lucero 1997 [1938]: 76). Esto nos habla de música de tradición oral, mediada en mayor o menor medida, por los diferentes cultores y también por los transcritores.

Los trabajos de Carlos Vega e Isabel Aretz se han dedicado a abordar los diferentes géneros de la música tradicional de las diferentes regiones de Argentina; en ese contexto se han incluido trabajos sobre géneros musicales folclóricos de Mendoza, tales como la tonada, el gato y la cueca, donde se abordan los estudios desde sus rasgos estructurales para llegar a una caracterización de los mismos. Estos trabajos mencionados presentan escasa información sobre aspectos como procesos históricos, cultores o prácticas interpretativas de la región de Cuyo.

Acercándonos ya más a trabajos de corte de historiografía musical, podemos comentar en primer lugar el texto de Ernesto Fluixá, *Un siglo de música en Mendoza*, en el que hace una revisión de la vida musical de Mendoza a través de la mención y descripción de personalidades e instituciones. En la primera parte del trabajo se ocupa de los artistas locales y del folclore cuyano; en una segunda parte registra instituciones musicales y conjuntos vocales e instrumentales: los primeros intentos orquestales, los primeros coros e instituciones musicales de apoyo y educativas. Por último comenta los artistas visitantes que pasaron por Mendoza. Si bien comienza el libro mencionando a Ignacio Álvarez, pianista del siglo XIX, el texto se centra fundamentalmente en la primera mitad del siglo XX, aunque muchos datos están brindados sin mucha precisión de fecha y sin documentación.

Un trabajo más reciente que el anterior y mucho más extenso y ambicioso es *Música y músicos de Mendoza. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, de Higinio Otero. Abarca desde lo precolombino, toma algunos aspectos de la música colonial y algunos músicos de los siglos XVIII y XIX, para luego abocarse a las instituciones de formación musical y las personalidades musicales del siglo XX. Relata las actividades de todos los conservatorios que tuvieron actividad en Mendoza, como los primeros intentos de formar conjuntos orquestales. Ambas actividades se institucionalizan luego a través de la creación de la Universidad Nacional de Cuyo y sus organismos artísticos, punto que tratamos en el segundo capítulo. En un capítulo aparte aborda el folclore cuyano en una concepción asociada a la tradición y el patrimonio “de todos”. También acá va dando cuenta de los representantes de este repertorio desde Juan Gualberto Godoy, poeta de comienzos del siglo XIX, pasando por los diferentes cultores hasta los más reconocidos del

folclore cuyano tradicional del siglo XX como Ismael Moreno, Carlos Montbrun Ocampo, Alberto Rodríguez, Hilario Cuadros y Antonio Tormo. Antes de pasar a ocuparse de otro aspecto, las peñas folclóricas, sintetiza lo realizado señalando:

“En esta reseña retrospectiva de los forjadores de nuestro pasado folklórico cuyano, desfilaron no pocas glorias que dejaron su paso jalonado de obras imperecederas que la tradición conserva celosamente en sus archivos, así como el paleontólogo reúne sus ejemplos raros, que después exhibe con satisfacción no exenta de orgullo patriótico” (Otero 1970: 148).

Claramente Otero asocia las prácticas del repertorio folclórico con expresiones antiguas, de los orígenes, de las tradiciones que pasan a ser “ejemplos raros” pero que denotan identidad patriótica. A continuación del párrafo citado, el autor continúa:

“Una pléyade de jóvenes intérpretes y creadores surge a la palestra, plétóricos de vida por expresarse en el idioma de sus antepasados, idioma remozado con vivencias de nuevos credos, acordes con las corrientes actuales de expresividad” (Otero 1970: 148).

Es este un reconocimiento de la búsqueda de renovación de nuevas generaciones, entre cuyos exponentes menciona a Nolo Tejón, Oscar Mathus, Juan Carlos Sedero y Tito Francia, entre otros. A Francia lo menciona como “otro de los talentos surgidos por su propio esfuerzo”. Destaca su papel de compositor mencionando algunas composiciones, tanto cultas como populares, los premios obtenidos, y el método de guitarra realizado. Cierra la semblanza que realiza sobre Francia expresando: “Este distinguido guitarrista hace honor a su patria y a la nueva generación”.

Podemos también mencionar dos trabajos más cercanos en el tiempo; uno de ellos es la publicación de Ana María Olivencia de Lacourt, *La creación musical en Mendoza. 1940-1990*, estudio dedicado a compositores que actuaron en Mendoza en el período referido. Se abordan quince compositores de música académica de diferentes generaciones; el trabajo brinda breve información biográfica, análisis y comentarios de algunas de las composiciones de los autores y el catálogo de obras respectivo. De los compositores estudiados, el único más cercano a una producción de raíz folclórica, producción de una cierta hibridación, es el mendocino Damián Sánchez. Tito Francia no es estudiado en particular, sólo es mencionado entre otros autores, señalando que es un “destacado guitarrista y uno de los fundadores del movimiento ‘Nuevo

Cancionero' en la música popular, ha compuesto también conciertos y obras sinfónicas” (Olivencia 1993:147).

Nos queda por mencionar, por último, la entrada sobre Mendoza realizada por Antonieta Sacchi para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Sacchi 2000). Este trabajo cuenta con una periodización histórica clara, partiendo de la época colonial y abarcando hasta fines del siglo XX. En el período de este último siglo da cuenta de las diferentes actividades musicales: de bandas y orquesta, la actividad coral y las sociedades de conciertos. Un punto aparte está dedicado a la música popular y en este contexto se menciona a Francia como miembro de una generación de compositores dentro de la música popular y como miembro del grupo fundador del Nuevo Cancionero. En el cuerpo de ese diccionario aparece la entrada individual sobre Fioravante (Tito) Francia, entrada que estuvo a cargo nuestro, como señalamos al comienzo de este capítulo.

Podemos enfatizar, luego de los comentarios realizados acerca de la bibliografía existente sobre nuestro tema de estudio, la escasez de trabajos sobre las prácticas culturales en Mendoza. De todos modos, en nuestra bibliografía incluimos trabajos sobre otros aspectos como el desarrollo urbanístico y arquitectónico, la literatura y la radio. Sin embargo, al existir la carencia señalada, generalmente los trabajos consultados intentan dar un panorama de estos aspectos, brindando información pero poca interpretación de las relaciones entre los procesos y sus significaciones socioculturales. También nos hemos encontrado con trabajos de tipo periodísticos, en los que la información presentada está muy poco apoyada en documentación.

Una excepción a lo planteado más arriba son los trabajos del filósofo mendocino Arturo Andrés Roig, trabajos iniciales en la búsqueda de explicación de una historia intelectual de Mendoza, algunos de ellos a través de la literatura y el periodismo. Estos textos llegan hasta la década del 40, por lo que en nuestro caso nos han servido para el inicio de nuestro trabajo planteado en el capítulo dos, donde realizamos una descripción del contexto político y sociocultural de Mendoza a partir de la década del 20. Como vemos a través de lo expuesto, sobre Tito Francia, nuestro músico estudiado, solo hemos tenido unos pocos antecedentes que ofrecían, sin ninguna documentación, escasa información sobre su vida y sus composiciones, como también algunos juicios de valor sobre sus aportes.

3. Hipótesis. Objetivos generales y específicos. Definiciones básicas

A partir del avance en el estudio de Tito Francia y la profundización en sus diversos aspectos, fueron surgiendo las problemáticas y preguntas que orientaron nuestro trabajo y que formulamos en los objetivos de nuestro estudio. A medida que avanzamos en el análisis de las diferentes prácticas de este músico fuimos definiendo nuestra hipótesis de que la canción popular se constituye en fuente generadora de toda la producción de Francia; su mundo de imágenes, motivaciones e intereses es único, expresado tanto en sus composiciones de música popular como de música clásica. También fue el eje principal, aunque no el único de sus otras prácticas como la interpretación, su circulación y la docencia. Creemos que esta hipótesis nos permite abordar nuestro objetivo general, que es dar cuenta de una práctica musical global compleja de un músico mendocino, de manera de poder valorar sus diversos aspectos o roles pero a su vez, integrándolos en un diálogo de significaciones entre ellas y en relación al contexto sociocultural.

Como objetivos parciales, podemos señalar:

- Indagar acerca de la relación de nuestro objeto de estudio con su contexto sociocultural y la articulación entre ambos campos. Dar cuenta de los procesos de cambio de este músico y de los contextos socioculturales en los que se desarrolló, observando la relación proceso-individuo.
- Estudiar las distintas prácticas de Tito Francia como campos con una diferenciación y una relativa independencia pero, a su vez, los diálogos y articulaciones de sentido que se producen entre ellas.
- Analizar la producción compositiva de Tito Francia desde sus aspectos estructurales, socioculturales y estéticos, articulando estos diferentes aspectos para lograr un análisis musical más significativo.
- Considerar y explicitar el punto de vista émico del músico estudiado, en relación a los procesos en los que se involucró como también en relación a su obra y su pensamiento estético.
- Estudiar los circuitos de circulación de la música y las prácticas de Tito Francia como modo de indagar las redes sociales, como también considerar la recepción de Francia como músico integral, es decir no solo la recepción de sus obras musicales sino también en cuanto a intérprete, maestro y persona.

- Realizar un análisis crítico que identifique las formas en que, a partir de los actores y los términos de los reconocimientos realizados a Tito Francia, se construyen visiones sobre este músico y, como espejo, sobre la sociedad mendocina.

En nuestro discurso estamos usando permanentemente el término “prácticas” en relación a las actividades de Tito Francia. Creemos que es importante aclarar acá el alcance y utilización de dicho término. Como hemos dicho antes, nuestro objeto de estudio es multidimensional, es decir tiene diversos aspectos para destacar y analizar. Podríamos utilizar la metáfora de los móviles colgantes que muestran diversas facetas en su movimiento, pero a su vez están integrados en un todo.

Para aclarar nuestra conceptualización, podemos decir que estas diversas facetas las podemos pensar tomando la definición de parámetro de Leonard Meyer: toda faceta del mundo que es conceptuado como regido por un conjunto de constricciones diferenciables. También señala, aplicándolo a las posibles divisiones de las culturas, que cuando se descubre que dos esferas de la actividad humana se rigen por constricciones un tanto diferentes, tienden a distinguirse como parámetros diferentes (2000:28). En nuestro caso, tomamos la idea de que estas esferas pueden tener constricciones un tanto diferentes, pero también pueden tener puntos en común entre ellas.

Pero más que hablar de esferas o parámetros, creemos que el término “prácticas” se ajusta a nuestra concepción de las diferentes actividades o roles desarrollados por Tito Francia. Carl Dahlhaus señala, hablando de las concepciones historiográficas de la historia de la música, que la estética concibe a la música como poiesis y no como praxis. “La concibe como producción de composiciones, no como acción en un mundo social común” (1997:163). Esta idea de acción, de realización, en un mundo social común, nos presenta claramente la idea de un hacer que podemos considerar en sí mismo, pero también de la inserción de ese hacer en un contexto social compartido. Por ello hemos adoptado el término prácticas para referirnos a los distintos aspectos que hemos abordado de esa totalidad que es el músico Tito Francia.

4. Marco teórico de la investigación

Creemos que es fundamental partir del reconocimiento de que, tanto la música en sí misma, como el fenómeno sonoro considerado más ampliamente en relación a su contexto, son

fenómenos multidimensionales; más aún en nuestro objeto de estudio, objeto que lo hemos definido como fenómeno complejo. Ello ha determinado nuestra búsqueda de marcos teóricos referenciales en varias direcciones, musicológicas y de disciplinas no musicológicas que, sin duda, brindan un significativo aporte conceptual y metodológico al estudio de la música.

Entendemos la musicología como disciplina, como un campo integrado del estudio de la música en general. La integración del enfoque histórico con el sistemático o sincrónico, más los aportes de la etnomusicología entendida como enfoque más que como objeto de estudio, se unen para dar mejores respuestas a las problemáticas del estudio de la música contextualizada culturalmente. El análisis y consideración de nuestras realidades latinoamericanas para la realización de los estudios musicológicos, la búsqueda de modelos apropiados a estas realidades y el señalamiento de propuestas concretas, ajustadas a las necesidades de nuestros medios, caracterizan a los trabajos de Merino y Kohan (1989) en relación a una integración de la musicología, constituyéndose en propuestas orientadoras conceptual y metodológicamente.

Teniendo en cuenta que las tendencias (más actualizadas) de la Musicología son considerar como objeto de estudio al hombre que hace música y en función a las características y objetivos de la tesis, consideramos importante esta relación, explorando el hacer música como parte integral de un sistema social y cultural particular (Grebe, 1981).

Esto nos lleva a considerar la música como un conjunto de procesos de cambio que acontecen en situaciones y contextos socioculturales específicos. También como el producto resultante. Se nos presenta así una díada relevante: proceso-producto. La música puede concebirse o estudiarse como parte de una red de situaciones o productos específicos interrelacionados, y también como parte de una red de interacciones sociales o procesos en los cuales la música es capaz de establecer nexos afectivos y trascender como experiencia estética humana. Es decir la música en sí misma y como hecho sociocultural. Para ello es importante definir el texto y el contexto en nuestro objeto de estudio, intentando llegar a un análisis musical sensitivo al contexto como a un análisis sociocultural sensitivo a la música (Grebe 1981).

Más que considerar la música “en” la cultura, lo que implica una visión integradora de la cultura, la concepción de la música “como” cultura, se mueve más aún en esa dirección, implicando la aplicación de la concepción y abordaje de la cultura a la música misma, como señala Bruno Nettl (1983: 132). Poniendo la concepción de cultura como un “complejo conjunto” que incluye conocimiento, creencias, arte, moral, costumbres y otras capacidades o hábitos adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad, Nettl señala que el estudio de

la música “como” cultura requiere la integración de la música y sus conceptos, como también los comportamientos correspondientes, es decir toda la vida musical, todo el “conjunto complejo”, en este tipo de modelo de cultura. De alguna manera, esta concepción hace alusión a los modelos de estudio de Merriam y Rice, fundacionales dentro del campo de la etnomusicología en la búsqueda de relación entre música y sociedad.

Siguiendo en esta línea de pensamiento en la búsqueda de articulación entre la práctica musical y las prácticas sociales y culturales, o más bien la concepción de la música como una práctica social, Gérard Béhague enfatiza el papel de la etnomusicología como marco teórico apropiado en el estudio de la música popular, señalando que los problemas fundamentales para desarrollar un enfoque crítico de la música basado en una esencia social fueron abordados más claramente por los estudios de música popular. Más aún, señala que fueron los estudiosos de la música popular quienes tuvieron que encarar la tarea de comprender y analizar los significados culturales, sociales y personales implícitos en la música popular, y la de desarrollar modelos que permitieran conocer y valorar esta música, validando además la importancia de su estudio (Béhague 1998: 304).

Más adelante señala:

“Los hechos musicales son socialmente determinados, y el análisis musical, como el análisis social y cultural, debe ser fundamentado en categorías definidas a partir de esa determinación. Por eso, los análisis técnicos de música popular, aunque bien intencionados, acaban por presentar una distorsión de la realidad, cuando no una irrealidad” (1998:306).

Esta distorsión es la que se nos presentaba abordando la producción compositiva de Tito Francia con el concepto tradicional del análisis de la música centrado en el texto musical. Ello nos llevaba a definir categorías o juicios de valor absolutamente éticas que creemos que distorsionaba, o al menos no daba cuenta de la práctica multidimensional y polisémica de este músico. En este sentido, nos ha sido útil los conceptos de Béhague en relación al concepto de etnoteoría, utilizada por los últimos estudios de la corriente etnomusicológica que encara la música estudiada como parte integral del sistema simbólico cultural. En esa línea utilizamos el concepto de etnoestética planteado por María Ester Grebe, concepto que discutiremos más adelante.

También Merino nos señala que los progresos más recientes de la musicología han dejado en claro que el texto de la obra musical debe ser estudiado, no como algo aislado, sino que

dentro del contexto de su producción, circulación y recepción en la sociedad, a fin de alcanzar una comprensión musicológica integral de la obra creativa, lo que se aplica a los diferentes modos de hacer música, entre los cuales se cuenta la práctica profesional de la música urbana. Otro aporte muy importante es el papel que le asigna a la red de instituciones que siempre existen, enmarcando la práctica de la música profesional (Merino 1993: 5).

La postura tomada nos remite a la historia social, o sociología histórica que según el planteo de Peter Burke, la distinción entre ambas sería irrelevante. Esta historia social se interesa tanto por la comprensión desde dentro como por la explicación desde fuera; por lo general y por lo particular y combina el agudo sentido para la estructura del sociólogo con el igualmente agudo sentido para el cambio del historiador (1987: 33).

En otro de sus trabajos, Burke define las características diferenciadoras de la “nueva historia”, entre las que queremos destacar tres de ellas, en las que se enmarca nuestro trabajo. La primera de ellas es que su base filosófica está asentada en la idea de que la realidad está social y culturalmente constituida. La segunda característica es que la nueva historia, en lugar de ser una narración de eventos, está más ocupada con el análisis de estructuras, como también lo señala Dahlhaus. Por último, un número importante de trabajos de la nueva historia se ocupan de la historia “desde abajo”, es decir de las visiones de la gente común y su experiencia del cambio social, a partir de la cual la historia de la cultura popular ha recibido mucha atención (Burke 1991: 3-4). Este movimiento implica una nueva determinación para tomar las visiones de la gente común de su propio pasado, más seriamente de lo que se acostumbraba a hacer, por lo que la historia oral juega acá un importante papel.

Carl Dahlhaus habla de la historia estructural, en cuanto a que tiende a describir o analizar estructuras históricas en lugar de relatar acontecimientos o encadenamientos de sucesos. La acción de los individuos o grupos están siempre condicionados por un marco de referencias, el cual, siendo de tal importancia, representa el objeto de la investigación histórica. Para Dahlhaus, la historiografía de la música siempre ha contenido una cierta parte de historia estructural, tanto en la descripción de instituciones o roles sociales, como en la determinación de normas estilísticas e ideas estéticas predominantes (1997: 161). Más aún, más adelante el autor, analizando las relaciones entre historia social de la música e historia estructural, señala que

“Una historia estructural de la música va más allá de las limitaciones de la historia social si, además de las instituciones y de los roles sociales, incluye las normas

técnicas de la composición y las ideas estéticas entre los elementos que constituyen la estructura de la historia musical” (1997: 169).

En la concepción de la música como fenómeno multidimensional y como expresión social y cultural, tomamos también los aportes del sociólogo Howard Becker y su concepción de los “mundos de arte”, expresión que usa para denotar la red de personas cuya actividad cooperativa, con un conocimiento común de medios convencionales, produce obras para ese mundo de arte (1982: x). Como toda actividad humana, la obra de arte involucra la actividad de un número de personas, a veces importante, cuya forma de cooperación produce modos de actividad colectiva que llama mundos de arte. Este enfoque implica una aproximación sociológica que no produce juicios estéticos sino, más bien, una comprensión de la complejidad de la red cooperativa a través de la cual se produce el arte.

Estos mundos de arte implican convenciones, o modos, acuerdos previos en el modo de hacer las cosas; las convenciones determinan la forma en la cual se combinan los materiales y las abstracciones, pero así también se producen las rupturas en mayor o menor medida de dichas convenciones que pueden generar problemas en la recepción y circulación de las obras (Becker 1982: 29-34). En esta dependencia de los artistas de toda la red de cooperaciones, también dependen de los otros artistas, contemporáneos y del pasado, quienes crearon la tradición que hace el fondo o marco contra el cual cobran sentido sus obras (1982: 13).

Las redes cooperativas y las convenciones generadas en los mundos de arte producen obras como también les asignan un valor estético; pero este enfoque sociológico trata los juicios estéticos como un fenómeno característico de la actividad colectiva, no como resultado de un campo filosófico autónomo; Becker enfatiza que la interacción de todas las partes involucradas producen un sentido compartido del valor de lo producido colectivamente (1982: 39). Este aspecto nos parece sumamente importante ya que responde a nuestro objetivo de dar cuenta del proceso musical en su red de construcción y significación social y cultural, donde lo estético o juicios de valor se toman desde un punto de vista émico.

Dadas las características ya planteadas de nuestro objeto de estudio, como músico que cumplió diversos roles y tuvo diversas prácticas y producciones, hemos aplicado la idea de las redes cooperativas de los mundos del arte de Becker también en un sentido “interno” a nuestro “texto”; es decir, hemos tomado las distintas prácticas de Tito Francia como las distintas actividades que forman la red significativa de toda su actividad, produciendo interrelaciones y cooperaciones de una con las otras. Ello nos motivó a abordar los distintos aspectos en los que se

desarrolló para poder considerar sus aspectos particulares pero también sus mutuas relaciones y cooperaciones o interdependencias, con el objetivo de alcanzar un nivel de análisis y explicación más significativo.

Otros marcos referenciales han sido esclarecedores y funcionales para el desarrollo de nuestro trabajo. Tomamos el planteo realizado por Jean Jacques Nattiez (1990) en relación al enfoque semiótico del análisis musical y su propuesta de las tres dimensiones del análisis, los niveles neutro, poético y estético, a fin de sistematizar los aspectos de la producción, circulación y recepción de las obras. También nos apoyamos en el planteo de Leonard Meyer (2000) acerca del estilo en música. Su definición de estilo nos parece sumamente importante para orientar el análisis de nivel neutro y referenciarlo a su marco contextual; al hablar de “reproducción de modelos”, de “elecciones” y de “constricciones”, la misma definición implica considerar el análisis inmanente, la perspectiva poética y su relación con el contexto. Su planteo teórico y la propuesta sistematizadora de categorías en relación a la producción de los compositores nos ayudo a organizar nuestro corpus de obras como también a posicionarnos en relación al nivel del mismo respecto de un corpus más general.

Por último, los aportes de Bronislaw Baczko (1999) acerca de los imaginarios sociales nos iluminaron en relación a nuestro intento de valorar la recepción de los múltiples aspectos de Tito Francia por distintos actores sociales de Mendoza. Según este autor, las sociedades generan representaciones de la realidad social, a través de símbolos, emblemas, etc., con las cuales representan los diversos valores sociales. Estas ideas fueron muy útiles para sistematizar la recepción social de Francia a través de los diversos premios y homenajes recibidos.

Estos últimos marcos teóricos mencionados han sido utilizados puntualmente en algunos aspectos del trabajo general, por lo que los hemos desarrollado junto con el tratamiento del tema particular al cual hemos aplicado, por lo que no los desarrollamos más ampliamente en este capítulo de introducción.

5. Metodología

Por ser un objeto de estudio complejo, se han recogido aportes de diversos marcos referenciales para desarrollar las diferentes metodologías necesarias para el trabajo. En un marco

general hemos articulado los puntos de vista de la historia, es decir la perspectiva diacrónica, con el enfoque sistémico y una perspectiva sincrónica y analítica.

La metodología general usada en el trabajo se inscribe en el marco de una metodología cualitativa, dada la búsqueda de un enfoque interpretativo, y el estudio de los fenómenos en los términos de los significados que los protagonistas le otorgan a los mismos. Una de las técnicas más usada para ello fue la recopilación de información a través de entrevistas. Coincidentemente, y ante la escasez de trabajos previos sobre el tema, hemos tomado en particular los conceptos de la historia oral que guiaron nuestro estudio. Realizamos entrevistas a Tito Francia en reiteradas oportunidades como también a personas relacionadas a sus prácticas, con el criterio de buscar testimonios de personajes significativos en relación a ellas. En el caso de la radio entrevistamos a personas que se han desempeñado en ese medio y fueron compañeros de trabajo con Tito Francia; entre ellos Milka Durán, locutora y actriz de radioteatro de antigua trayectoria en ese medio al igual que Servando Juárez, Tíndaro Muscará, locutor y actualmente director de radio, Rodolfo Ricolfe, también locutor y Víctor Pizarro, creador del programa “Discomanía folklórica”, poeta y amigo personal de Francia. Entrevistamos a músicos, amigos, compañeros de trabajo y alumnos como Santiago Bértiz, Arrigo Zanessi, Federico Gabarró, Pocho Sosa, Jorge Viñas, Jorge Marziali, Jorge Sosa e Ibis Aguirre. También buscamos las opiniones de músicos fuera de Mendoza, algunos activos compositores e intérpretes como Chango Farías Gómez, Juan Falú, Eduardo Falú y Aníbal Arias.

Las entrevistas se realizaron como entrevistas semiestructuradas ya que se buscaba el aporte personal que, de acuerdo a la historia de vida individual, cada entrevistado podía proporcionar. En cada caso se realizó un cuestionario base con los principales temas a tratar, de acuerdo a la personalidad del entrevistado, su relación con Tito Francia y la información que necesitábamos requerir. De esa manera se buscó tener una guía y que la entrevista fuera, en cierta medida, dirigida. Pero en todos los casos se dejó bastante libertad al informante para que se manifestara.

La información recogida a través de las entrevistas fue muy importante en cantidad y calidad. Posteriormente a la realización de las mismas se transcribieron buscando el mayor grado de fidelidad posible, tratando de incorporar incluso las inflexiones dadas al discurso oral por el entrevistado, como énfasis, dubitaciones, o expresiones de sentimientos. Toda esa información se sistematizó procesando las entrevistas por temas y categorías trabajadas de dos maneras: por un lado, cada entrevista en sí misma y por el otro, cruzando y relacionando la información de los

diferentes entrevistados. Ello se ve reflejado en el desarrollo del trabajo. Esta importante fuente de información nos permitió cubrir muchas falencias de información como también nos permitió construir la perspectiva émica tanto del autor como de las personas relacionadas a las diferentes prácticas del músico.

La etapa heurística se completó con la búsqueda de bibliografía sobre el tema de estudio, información en periódicos, partituras editadas, partituras manuscritas y materiales del archivo personal del compositor, como también de registros fonográficos. Se constató una escasez importante de trabajos previos, como ya lo señalamos, no solo directamente relacionados con el músico en estudio sino también, en general, sobre procesos culturales de Mendoza.

Muchos de los marcos teóricos ya comentados nos ayudaron a organizar nuestro trabajo como a sistematizar la información. Hemos utilizado los aportes de marcos referenciales más generales que orientaron la dirección metodológica general de nuestro trabajo, como también marcos más específicos y puntuales para determinados aspectos como por ejemplo la recepción de Tito Francia. Los planteos de Nattiez y Meyer fueron una guía en relación a precisar y organizar cada plano de análisis como también a conceptualizar y sistematizar nuestro corpus de obras. El análisis musical inmanente se realizó de acuerdo a la metodología de análisis sintáctico-temático desarrollado por Francisco Kröpfl, metodología que comentamos en el capítulo respectivo. A través de este método pudimos señalar los rasgos caracterizadores de estilo del lenguaje musical particular de Tito Francia.

En todo el trabajo hemos tratado de presentar y articular los marcos teóricos de referencia y la información recogida sobre el tema, los datos empíricos; como también hemos tratado de articular los datos y la interpretación de los mismos, objetivo primero de toda la investigación.

6. Fuentes utilizadas para el estudio.

Hemos señalado más arriba la escasez de trabajos previos en relación a procesos culturales y musicales de Mendoza y, particularmente sobre nuestro objeto de estudio, la casi inexistencia de antecedentes. Por otro lado, el enfoque teórico adoptado, tanto desde el punto de la historiografía, por ejemplo la historia oral, como desde el campo de la musicología, nos lleva a contar con todo tipo de fuentes, algunas no tradicionales. Como señala Burke, los grandes problemas para los nuevos historiadores, son las fuentes y los métodos, volcándose algunos a la

historia oral, otros a la evidencia de las imágenes, otros a las estadísticas (1991: 12). En nuestro caso, las fuentes orales, a través de las entrevistas, han sido de particular importancia y han cumplido para nosotros un papel vital, utilizándolas para recopilar información acerca de eventos y, a través de ello, reconstruir hechos históricos; validar la información constatando la misma entre los distintos entrevistados, como también construir la perspectiva émica, objetivo muy importante para nuestra investigación.

Otra fuente que fue de singular importancia para el capítulo sobre Tito Francia y la radio fueron los periódicos. Al no existir documentación alguna sobre las programaciones de radio, encontramos que durante un período en que Francia trabajaba en *Radio Aconcagua*, la emisora publicaba su programación en el Diario *Los Andes* por ser ambos de los mismos dueños. Así, esa publicación diaria de la programación nos significó una fuente importantísima para registrar la actividad de Tito Francia como músico estable de la radio, pudiendo valorar su participación en cantidad, función y repertorio abordado. También las fuentes periodísticas nos han servido para testimoniar otro tipo de información, como conciertos, homenajes, u otras actividades relacionadas.

En otros casos hemos acudido a documentaciones que hemos podido recoger, documentos que hemos obtenido a través de fuentes diversas y aún en ocasiones de manera casual. Entre ellos podemos mencionar los legajos de actuación personal de Tito Francia en Radio Libertador y en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, como también leyes y resoluciones del Gobierno de la Provincia de Mendoza.

Las partituras de las obras de Tito Francia han sido otras de nuestras fuentes. Hemos trabajado con partituras manuscritas originales del compositor, como con partituras editadas; en algunos casos con ambos tipos, manuscritos y ediciones de la misma obra, lo cual nos ha permitido compararlas y observar el grado de definición de la escritura musical planteada por el autor.

Hemos podido contar con registros fonográficos de las obras musicales, aunque no del total de las obras analizadas. Estas grabaciones han sido, en algunos casos, grabaciones comerciales, como por ejemplo algunas canciones populares; en otros casos hemos recurrido al estudio de grabaciones de Arrigo Zanessi, que posee registros que no han sido editados comercialmente o que en este momento están fuera de circulación. Para realizar la discografía se buscó información a través del mismo músico y se accedió a datos brindados por la base de datos de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC).

Podemos sintetizar señalando que nuestras fuentes fueron: por un lado fuentes verbales, tanto escritas como testimonios orales; en segundo lugar, fuentes musicales escritas, en formato de partituras, como también registros fonográficos; por último contamos con algunas fuentes iconográficas, fundamentalmente fotografías.

7. Estructura de la tesis

El trabajo de tesis está organizado en 5 capítulos. En la presente introducción realizamos la delimitación de nuestro objeto de estudio, la revisión y crítica bibliográfica de estudios previos que sirven de antecedentes, planteamos los objetivos y comentamos nuestras fuentes. El último capítulo plantea las conclusiones y los restantes constituyen el cuerpo mismo del trabajo.

En el primer capítulo describimos el proceso de modernización de la ciudad de Mendoza a partir de la década del 20, su desarrollo urbano, la conformación y afianzamiento de algunas instituciones, la incidencia de los cambios políticos, el desarrollo de la vida cultural, intelectual y artística, la conformación, desarrollo y profesionalización del campo musical en sus diversos aspectos, aún en la enseñanza. Ello nos permitió establecer un marco político y sociocultural en el cual insertar las prácticas de Tito Francia.

El capítulo dos aborda la práctica de Tito Francia como guitarrista estable de las radios de Mendoza. Dada la importancia de esta actividad en la vida de este músico, ya que las emisoras de radio fueron su fuente laboral durante casi veinte años, y la importancia que tuvo la radio como medio de modernización y cosmopolitización de las sociedades y su cultura, le dedicamos una primera parte del capítulo a describir la actividad de la radio en general, y de la música en vivo en particular. Existen importantes trabajos sobre la historia de la radio en Buenos Aires, no así sobre la radio en Mendoza por lo que tomamos el proceso en la capital de la República, para valorar el papel que jugó la radio en sus primeras décadas, para luego llevar ese proceso a la ciudad de Mendoza. A continuación se aborda concretamente la práctica de Francia en la radio, en un período de tres años ya que es el período en el que contamos con información de la programación de la emisora donde trabajaba, dando cuenta de la cantidad de actuaciones diarias, de los conjuntos y programas en los que intervenía y del repertorio abordado. El estudio de este período nos permite inferir su desempeño en otras épocas también. Se pudo reconstruir en buena medida su paso por las diferentes radios de Mendoza.

En el tercer capítulo se aborda el Nuevo Cancionero, movimiento que postuló la renovación de la canción popular, como también la necesidad de la búsqueda de una música nacional y popular, “que exprese al país en su totalidad”. Nos propusimos explicar la aparición de este movimiento en un proceso político, social y cultural de paulatino incremento de la práctica en el país de la canción popular de raíz folklórica, proceso que condujo al “boom” del folclore en la década de los 60. Abordamos también el contexto cultural de Mendoza en ese momento, como también las personalidades más destacadas dentro del movimiento. Señalamos los objetivos que se propusieron y la relación y aportes de Tito Francia, miembro fundador del movimiento, al Nuevo Cancionero.

El capítulo cuatro se refiere a la producción compositiva de Tito Francia. Realiza una descripción del corpus de obras, las clasifica desde el punto de vista étnico, describe los rasgos de estilo de las obras luego de haber realizado el análisis de nivel inmanente, y articula con el nivel poético analizando las relaciones de su práctica compositiva con sus otras prácticas, como también con el pensamiento estético del compositor para lo cual aplicamos el concepto de etnoestética. Se intenta poner en diálogo los análisis realizados con los marcos teóricos utilizados de Leonard Meyer, Jean Jacques Nattiez y María Ester Grebe.

La circulación y recepción son los temas centrales del capítulo cinco. En principio estas categorías están aplicadas a las obras de Tito Francia, pero se intenta ir más allá y considerarlas en un sentido más amplio ya que se constató su amplia repercusión como guitarrista y aún como persona, es decir a partir de sus valores humanos. Se da cuenta del registro, edición, premios y grabación de obras, de los ámbitos en que desarrolló sus actividades este músico y de la recepción de sus diferentes roles a través de testimonios orales, notas periodísticas y documentaciones. En la búsqueda de articulación entre música y sociedad, nos interesó especialmente la recepción a través de premios, reconocimientos y homenajes. A través del marco referencial de Bronislaw Baczko, se analizaron los premios para considerar la recepción que la sociedad mendocina hizo de Tito Francia y los imaginarios sociales que se manifiestan a través de ello.

Por último, presentamos las conclusiones del trabajo, donde se evalúa esta práctica musical compleja a partir de los desarrollos realizados. A través de las conclusiones parciales de los diferentes capítulos, se ponen en escena las tensiones entre lo culto y lo popular, lo tradicional y lo renovador. Asimismo queda explícito la valoración que hace la sociedad mendocina de este músico, a través de la cual se constituyen instancias de legitimación que lo

reconocen como una marca de identidad de la sociedad y la cultura de Mendoza, instancias que dan cuenta de la recepción que la sociedad ha hecho de sus aportes.

Capítulo 1

Mendoza desde sus procesos político, social y cultural

1. Desde lo político social

Fioravante Francia, conocido como “Tito”, nace en la ciudad de Mendoza, el 1 de marzo de 1926¹. Esta ciudad es la capital de uno de los estados provinciales de la República Argentina, que se ubica en la región centro oeste del país y la Cordillera de los Andes la separa al oeste de la República de Chile.

Podemos considerar que en la década del 20 comienza la etapa de surgimiento de un nuevo orden político y social, en la que se van creando y afianzando las instituciones que darían lugar a una sociedad más moderna y organizada. Luego de muchos años de gobiernos oligárquicos y autoritarios, en la década de 1920 se van sucediendo administraciones pertenecientes al partido de la Unión Cívica Radical, alternadas con intervenciones del gobierno nacional debidas a las relaciones conflictivas entre ambas jurisdicciones. Con el triunfo en 1918 de José Néstor Lencinas de la Unión Cívica Radical sobre el Partido Liberal, se considera el comienzo de la vida democrática de Mendoza (Scalvini 1965: 383)

Los sectores populares habían irrumpido en el escenario político a través de estos representantes, gracias a la Ley Sáenz Peña que dio la posibilidad de elecciones abiertas y sin fraude y a la reforma de la constitución provincial, efectuada en 1916, que permitió la elección del gobernador de la provincia en forma directa.

Van creciendo entonces las capas medias y populares de la población. Muchos inmigrantes son ahora prósperos comerciantes, bodegueros y políticos que comienzan a participar del poder; algunos adhieren a la dirigencia conservadora “y así la ciudad aparece como el escenario en donde ya no sólo un grupo homogéneo decide sobre su destino sino que, necesariamente comienzan a convivir grupos de mentalidad e intereses diversos”. (Ponte 1987: 332).

¹ La anotación correspondiente al nacimiento se realizó con demora, por lo que fue anotado en el Registro

Los tres gobiernos “lencinistas”, tanto de José Néstor como de Carlos Washington Lencinas, y el de Alejandro Orfila, fueron reconocidos luego, aún por dirigentes conservadores, por su desempeño con marcado sentido social (Martínez 1979: 186). Dieron respuesta a reclamos sociales a través de la legislación sobre la jornada legal de trabajo, la implantación del salario mínimo y un ambicioso plan de construcciones escolares.

En la década del 20, entre tanta inestabilidad política, se van produciendo políticas que van conformando el desarrollo económico, social y de las instituciones de Mendoza. El gobierno de José Néstor Lencinas cambió completamente el papel del Estado, tratando de satisfacer no solo las necesidades de una clase, sino también los reclamos de los más necesitados y desprotegidos. Fue pionero en legislaciones laborales; se creó la Secretaría de Trabajo, se sancionó y reglamentó la ley de salario mínimo y la jornada de labor de 8 horas como máximo. En 1919 se crearon los sistemas de jubilaciones y pensiones para los empleados estatales, dando inicio a la futura institución de previsión social.

Los gobiernos de Carlos W. Lencinas y Orfila continúan con el mismo perfil. Se sigue avanzando en leyes laborales que transforman a Mendoza en pionera en materia de legislación sobre salarios. Se atiende la educación y el sistema de salud, se inauguran nuevos hospitales y escuelas; en 1919 se funda la “Universidad Popular de Mendoza”. Se hacen obras de irrigación como canales y puentes y se atiende la organización urbanística destinando terrenos para edificios públicos.

Un nuevo sector social se hace cargo de las administraciones, provinciales y municipales; surge en las capas medias una nueva e intensa preocupación por la actividad intelectual. Proliferan medios gráficos como revistas y periódicos. Surgen nuevos espacios de entretenimiento y reunión social: la novedad del cinematógrafo y luego de la radio brindarán circuitos de acceso a bienes culturales a capas medias y populares de la población. El Parque del Oeste, luego Parque General San Martín, es un importante emprendimiento urbanístico originado en razones sanitarias, e iniciado en los primeros años del siglo bajo el gobierno de Emilio Civit. Durante este período que estamos comentando, en los años 20, es remodelado y ampliado y comienza a transformarse de su primitivo destino de paseo oligárquico en el de un paseo popular (Ponte 1987: 332).

La revolución nacional de 1930 concluyó con los gobiernos radicales, tanto en la Nación como en la provincia de Mendoza. Y en los primeros años de esta década, con la crisis

Civil como nacido el 20 de marzo, fecha que figura en sus documentos y legajos.

económica, se produjo una pauperización de vastos sectores de la población, lo que generó una emigración importante hacia las ciudades.

El período que se extiende de 1932 a 1943, se caracteriza por el regreso al poder de las fuerzas liberales. El Partido Liberal mendocino cambia su nombre y se crea el Partido Demócrata, todavía vigente. Se suceden entonces gobiernos neoconservadores en consonancia con los gobiernos nacionales, generalmente apelando al fraude electoral para mantenerse en el poder. Por un lado se considera la restauración de la oligarquía en la historia provincial. Sin embargo, es reconocido un nuevo perfil en estos gobiernos, con mayor sensibilidad social hacia los reclamos de sectores medios y bajos de la población, en gran parte debido a la fuerte influencia dejada por los gobiernos lencinistas. También es reconocida su tarea de carácter progresista y modernista, demostrando preocupación por las obras públicas, la modernización de la vitivinicultura, por temas referentes a la construcción de escuelas y hospitales, irrigación y embellecimiento de la ciudad.

Estos gobiernos avanzaron en el apoyo de la industria vitivinícola, petrolífera y minera, como también fomentaron el desarrollo de nuevas industrias, en especial las frutihortícolas; se preocuparon mucho por la ejecución de buenos caminos en toda la provincia y comenzaron la explotación del turismo. En materia de educación pública se construyeron numerosos edificios escolares, se atendió a leyes que regularan el desempeño y jubilación de los docentes y se fomentan las bibliotecas públicas. Se crearon escuelas con distintas orientaciones: agrícola, técnica industrial, comercial y se oficializa la Academia provincial de Bellas Artes.

Se atendió también el problema del agua, elemento cuya regulación es fundamental en Mendoza, tanto por su agricultura bajo riego, como por posibles aluviones debidos a su terreno montañoso con fuertes declives; además su clima es semidesértico, y tanto la población como los cultivos se agrupan en dos oasis. Se comenzaron a realizar obras que dieran solución a los problemas aluvionales y se avanzó en obras que sirvieran para encauzar las aguas y aprovecharlas racionalmente en el riego y el consumo de la población.

Urbanísticamente, en un proceso de modernización y de adaptación a nuevas realidades de la población, se incorpora a la fisonomía de la ciudad un nuevo concepto de vivienda: las Casa Colectivas para empleados y obreros de la administración; con un total de 602 departamentos se intentó dar solución habitacional a unas 3000 personas.

En 1936 se instituye con carácter permanente la Fiesta de la Vendimia, por decreto N° 87 del 3 de marzo de 1936 (Cueto, 1991: 234). Esta fiesta se constituye en un símbolo de Mendoza

a través de su industria principal.

Dentro del período de gobiernos neoconservadores que venimos comentando, en 1938 asume el Dr. Rodolfo Corominas Segura y su gobierno resulta una aparente etapa de progreso para la provincia de Mendoza. El diario *Los Andes*, al final de su gestión, lo valora como un mandatario amante del progreso y respetuoso de las instituciones. La nota señala que su gobierno significó un período de paz y de tranquilidad, que produjo una tarea intensa y útil con numerosos avances en legislación, en defensa de la riqueza petrolífera, en obras públicas muy importantes como la proyección del Hospital Central, terminado en la gestión siguiente y todavía el centro asistencial más importante de la provincia. También señala especialmente la fundación de la Universidad Nacional de Cuyo². El proyecto de creación de una institución de educación superior en la zona, había sido planteado en varias oportunidades anteriores y nunca se había logrado la aprobación de la legislatura nacional. Corominas Segura obtiene el compromiso de las nuevas autoridades nacionales y el 21 de marzo de 1939 el gobierno nacional emite el decreto de creación, designándose Rector al Dr. Edmundo Correas. Ello significó un logro trascendental para la vida cultural e intelectual no solo de Mendoza sino de la región, ya que sus dependencias se repartieron entre Mendoza, San Juan y San Luis. También en 1937 se reorganiza y queda constituida la Junta de Estudios Históricos, la que organiza el Primer Congreso de Historia de Cuyo, presidido por el Presidente de la Junta, Dr. Edmundo Correas. Participaron renombrados historiadores argentinos y fue muy grande la repercusión cultural en la región.

El perfil señalado continúa en la siguiente gestión, del Dr. Adolfo A. Vicchi pero la estabilidad política se ve interrumpida en 1943 por la intervención mandada por el gobierno nacional surgido de la Revolución del 4 de junio. En su gobierno la obra pública sigue: se embellece la ciudad de Mendoza pavimentando el centro de la misma, se proyecta el Barrio Cívico que sería sede de los poderes Ejecutivo y Judicial, se promociona el turismo otorgando primas para la construcción de hoteles y caminos en lugares turísticos.

El paseo tradicional de los mendocinos, el Parque es nuevamente remodelado, ampliado y provisto de lugares de esparcimiento populares. Se realiza el balneario Playas Serranas, con sus tradicionales bailes en verano, el zoológico, el Teatro Pulgarcito al aire libre, la remodelación del Cerro de la Gloria, monumento a San Martín y el Ejército de Los Andes, y el Teatro Griego, luego anfiteatro Frank Romero Day destinado a celebrar la Fiesta de la Vendimia y actos de promoción de la cultura popular. Este fue inaugurado oficialmente en 1950 con la *Cantata*

Sanmartiniana compuesta por Julio Perceval sobre textos poéticos de Leopoldo Marechal y coincidiendo con la clausura del Primer Congreso de Historia del Libertador General San Martín.

En el año 1946 recién se normaliza la situación política provocada por el golpe de 1943, que origina el proceso de constitución de un nuevo partido político en la Argentina, liderado por Juan Domingo Perón; comienza en 1946 una época de gobiernos peronistas hasta 1955, en que se vuelve a interrumpir el orden institucional. Durante la primera administración peronista en Mendoza, de Faustino Picallo, “se realizaron numerosas obras hidráulicas, viales y de urbanización que completaron la modernización de Mendoza” (Martínez, 1979: 203) Se creó el Instituto Provincial de la Vivienda, que atendió a la construcción de barrios en la ciudad capital. También se construyeron los modernos edificios de gobierno correspondientes al Barrio Cívico. Se destaca en ellos la arquitectura de estilo monumental, que se identifica con el creciente poder del Estado y se proyecta en ciertos edificios particularmente simbólicos. Se construyen varios barrios de viviendas económicas en los que se impone un modelo de edificaciones que se utilizó en todo el país y contó con la aceptación popular: el estilo “chalecito”.

Según el censo de 1947 la población de la ciudad asciende a 97.496 habitantes (Cueto 1991: 221). La edificación cobra un ritmo acelerado en la Capital, se avanza en nuevos loteos, vías de comunicación, mejoras en los servicios públicos, pavimentación de calles, remodelación de plazas y creación de nuevos paseos.

Entre 1930 y 1950, aproximadamente, Mendoza adquiere la estructura de ciudad moderna, con todos los servicios, con espacios verdes y una magnífica arboleda que la distinguen muy especialmente, y con una importante vida intelectual y cultural. El período se caracterizó también por el auge de las comunicaciones aéreas, radiales y telefónicas, y el comienzo del turismo como actividad económica. En lo cultural se da una revalorización de lo regional, surgiendo organismos dedicados a los estudios regionales sobresaliendo la ya mencionada creación de la Universidad Nacional para toda la zona Cuyo.

Durante los gobiernos justicialistas de 1946 a 1955 se le dio mucha importancia a la acción edilicia y la provisión de equipamiento público completando casi la urbanización de la capital de la provincia y avanzando a departamentos vecinos. En 1955 se derrocó el gobierno peronista por un movimiento cívico militar que dio un significativo vuelco en las prioridades del accionar público en general y de las obras públicas en particular.

² Diario *Los Andes*, 18/2/41

2. Desde la cultura

El destacado filósofo mendocino, Arturo Andrés Roig, estudió el movimiento intelectual de Mendoza en las primeras décadas del siglo XX. En su texto de 1965, señala que Cuyo ha mantenido una cierta fisonomía propia, a pesar de los cambios y las influencias en cuanto a costumbres, lenguajes y tradiciones, a pesar de una influencia o relación chilena en primer término y rioplatense en segundo (Roig 1965: 12).

Mendoza, convertida en provincia de inmigración europea, sufrió el impacto del cambio étnico de modo profundo. El hecho de ser una provincia mediterránea puede haber influido en que mantuviera, por un lado un cierto retraso en aparecer las diversas corrientes intelectuales, pero también una cierta unidad cultural, junto a las otras provincias de la región Cuyo: San Juan y San Luis.

La provincia tuvo un sostenido esfuerzo en el terreno educacional, que promovió una serie de instituciones de alto nivel entre las que se destaca, sin duda, la ya mencionada Universidad Nacional de Cuyo y que posibilitó el diálogo e intercambio intelectual con otros medios nacionales e internacionales. Por otro lado, el desarrollo del periodismo es otra muestra de la creciente vida cultural de Mendoza. Desde mediados del siglo XIX aparecen periódicos por períodos de mayor o menor duración, como *El Constitucional*, *El Debate* y especialmente *Los Andes* que sigue sosteniendo su actividad desde 1882 a nuestros días.

Los intelectuales mendocinos fueron paulatinamente saliendo del círculo provinciano, a través de profesionales que se formaron en centros importantes del país, como Buenos Aires y Córdoba, y a través de intelectuales y artistas que visitaban Mendoza. Nuevas corrientes literarias se incorporan en la producción mendocina, como puede reflejarse en la aparición de algunos libros entre 1925 y 1928. Autores como Alfredo Bufano, Vicente Nacarato, Fausto Burgos y Miguel Martos son los que dan los primeros pasos en nuestro medio de corrientes como el “sencilismo”, de la literatura de “vanguardia”, y de la “literatura de inspiración folklórica”, además de la “novela de intención social”. Según Roig, “lo que da sentido profundo a todas estas tendencias literarias, ya se expresen ellas formalmente en un ropaje vanguardista o sencillista o bien estén movidas por una inspiración folklórica o una intención social, es un decidido ‘nacionalismo literario’ realizado desde el ángulo de lo regional” (Roig 1966: 51).

Asociadas a estas corrientes literarias se da un intenso despertar de las investigaciones en

el terreno del folclore; algunos músicos se dedicaron a rescatar lo que aún sobrevivía de la música tradicional y a divulgarlo. Ismael Moreno editó en 1933 su *Cancionero mendocino*, Alberto Rodríguez edita su *Cancionero cuyano* en 1938 y el investigador Juan Draghi Lucero su *Cancionero popular cuyano*, también en 1938. Arturo Roig sostiene que el ‘regionalismo cultural’ que caracterizó en líneas generales a esta primera etapa de la vida intelectual de Mendoza, es en realidad un aspecto de todo un amplio movimiento de regionalismo cultural que abarcó las más diversas fases: plástica, música, folclore, educación y aún lo jurídico y lo político. Manifestaciones de este regionalismo son:

“la institución de la ‘Fiesta de la Vendimia’, a partir de 1936, los congresos de escritores y plásticos de Cuyo de 1937 y 1938, el Primer Congreso de Historia de Cuyo de 1938, la Academia Cuyana de Cultura del mismo año, los sucesivos salones de artes plásticas a partir de 1918, la Academia provincial de Bellas Artes, creada en 1933 y, en fin, la Universidad Nacional de Cuyo con su Facultad de Filosofía y Letras, tan largamente preparada y anticipada por las sucesivas generaciones de nuestros escritores” (Roig 1966: 53-54).

Expresiones destacadas de la vida intelectual de esos años fueron dos importantes reuniones organizadas por la Universidad: el Primer Congreso Nacional de Filosofía, en 1949, y el Primer Congreso de Historia del Libertador General San Martín, en 1950.

Los medios masivos de comunicación también tienen su desarrollo en esta capital provinciana. Como veremos en el capítulo siguiente, las emisiones radiofónicas dan sus primeros pasos en 1925 y hacia 1942 ya están presentes emisoras que continúan hasta nuestros días. La cinematografía tiene también su presencia en Mendoza, construyéndose los estudios de la empresa *Film Andes*, considerados en su momento como uno de los más modernos de Sudamérica.

3. Desde sus músicas

Hacia 1930, en la vida musical de Mendoza coexistían diversos circuitos de circulación. La música de concierto se desarrollaba todavía a través del concierto por aficionados con fines benéficos, siendo los géneros más populares la zarzuela, junto a marchas e himnos instrumentales y romanzas y arias de óperas. “Estas manifestaciones, más la opereta, el concierto de profesionales y el cinematógrafo, se alternaban en los teatros Municipal, Independencia, San Martín y Avenida” (Sacchi 2000: 436). Como ciudad de paso hacia o desde Chile, muchos

artistas y compañías actuaban en la ciudad. Músicos importantes como Rubinstein, Arrau, Heifetz, figuras importantes de la ópera como Marta Barrientos en 1913 y Tito Schipa en 1934, actuaron en la ciudad. Estas compañías itinerantes, especialmente de ópera, cesan su actividad en Mendoza a comienzos de la segunda guerra mundial. A partir de la creación de la Universidad Nacional de Cuyo, será esta institución la que proveerá principalmente las actividades de formación como de conciertos, ya que desde los inicios de la institución universitaria, se crea la dependencia abocada a la actividad musical.

Las bandas siguieron ocupando durante el siglo XX, especialmente en la primera mitad, un lugar significativo en la vida musical. La banda de Policía es la más antigua y todavía permanece. Desde comienzos del siglo realizaba presentaciones todos los días, en distintos paseos de la ciudad y destinadas a distintos públicos: en la Alameda y Plaza Independencia para las clases más populares, en la Plaza Buenos Aires para las familias, y en el Rosedal y la rotonda del Parque del Oeste, luego Parque General San Martín, para las clases más selectas (Sacchi 2000: 437).

El repertorio de las bandas estaba constituido por música tradicional, milongas, tangos, danzas de moda y temas de ópera, todas piezas arregladas para la agrupación. Este repertorio también variaba en las funciones según la clase social del público concurrente: temas de ópera y opereta para las clases altas, tango y música tradicional para los sectores populares.

Paulatinamente, se van constituyendo organismos sinfónicos cada vez con mayor grado de profesionalidad. En 1948 se crea la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo, primera orquesta estable de la ciudad. En 1948, también, se crea la Banda Sinfónica de la Provincia, más tarde Agrupación Sinfónica, con músicos provenientes de la Banda de Policía. Esta Agrupación Sinfónica se convirtió, en 1984, en la Orquesta Filarmónica Provincial, contando entonces la ciudad con dos orquestas estables. Varios intentos se habían dado previamente para constituir una agrupación orquestal: en 1928 se formó la orquesta del Centro Artístico Ignacio Álvarez que actuó una década; desde 1942 actuó una orquesta de cámara en Radio LV10, dirigida por el maestro Ramón Gutiérrez del Barrio, dedicada a la difusión de obras de compositores argentinos arregladas para ese conjunto por el director; en ese año se constituye la Sociedad Orquestal de Aficionados de Mendoza, que se disuelve en 1948. También en 1948 se creó la Orquesta de la Asociación General de Músicos de Mendoza, bajo la dirección de Higinio Otero.

Otros organismos musicales surgen con la institución universitaria, la que, con la

incorporación de profesores instrumentistas para las clases de la Escuela de Música, puede contar asimismo con un quinteto de vientos, un cuarteto de cuerdas y un coro profesional. Desde la década del 50, y paulatinamente, se constituyeron numerosos organismos corales, actividad que a partir de entonces ha tenido mucho desarrollo en la ciudad, y los repertorios abordados han abarcado desde la polifonía tradicional hasta arreglos de música de raíz folclórica.

Desde fines del siglo XIX la ciudad de Mendoza contó con sociedades interesadas en promover la actividad musical. En 1928 se organizó el mencionado Centro Artístico Ignacio Álvarez que sostuvo la orquesta de aficionados hasta 1938. Una década después se crea la Asociación Filarmónica de Mendoza que realiza una sostenida labor organizando conferencias de divulgación y apreciación musical, cursos para educadores musicales y temporadas de conciertos con figuras y conjuntos de renombre internacional.

Fidel María Blanco, Higinio Otero y Ramón Gutiérrez del Barrio fueron compositores de diferente formación que se destacaron en la primera parte del siglo como los animadores de la vida artística musical de la ciudad. Actuaron como directores de banda, orquesta y coro, integrantes de conjuntos instrumentales y como maestros, “e intentaron cambiar el rutinario gusto provinciano propiciando la práctica de la música de cámara y sinfónica y mejorando la calidad de los programas” (Sacchi 2000: 437).

La enseñanza musical en Mendoza, en un principio enseñanza particular e individual, se fue organizando desde principios del siglo XX en instituciones privadas, muchas de ellas filiales de instituciones similares de Buenos Aires. En los primeros cuarenta años del siglo se crearon doce institutos particulares, dirigidos en su mayoría por extranjeros.

Como se señaló anteriormente, en 1939 se crea la Universidad Nacional de Cuyo, que absorbió la actividad académica y artística de la provincia y se oficializa la enseñanza musical. Con ella nació el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, luego Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales, y en 1949 Escuela Superior de Música. Mucho después, se reúnen todas las dependencias de formación artística universitaria y en 1980 dan lugar a la Facultad de Artes de dicha universidad. Aunque por pocos años, la institución contó también con un Instituto de Investigaciones Musicológicas dirigido por Francisco Curt Lange, que se cierra en 1957. El organizador y primer director del conservatorio fue Julio Perceval, organista y compositor formado en Bélgica y Francia, quien se rodeó de un excelente cuerpo de profesores, muchos venidos de Buenos Aires. Las primeras cátedras que funcionaron fueron las de piano, canto e instrumentos de orquesta. Mucho después la enseñanza musical se diversificó

incorporando otros instrumentos y especialidades. Con esta institución la enseñanza musical se abrió a todas las capas sociales y la Escuela fue ganando poco a poco prestigio en el país como centro de excelencia en la formación de instrumentistas. Con ello, va decayendo y perdiendo prestigio la actividad de los conservatorios privados. La universidad aporta entonces, un paulatino proceso de profesionalización y especialización en el campo de la música académica pero también, en algunos casos, de escisión con la música popular. En los primeros años de la radio y sus programas en vivo, muchos músicos de sus orquestas y conjuntos, como de las orquestas de baile, eran los mismos que participaban de la orquesta sinfónica universitaria, fenómeno que es menos común posteriormente.

Otro circuito de actividad musical fue el de la música tradicional. Son numerosos los nombres recogidos de cantores y guitarristas de las primeras décadas del siglo, cultores de la música tradicional originarios de distintos puntos de la provincia y de diferente nivel social y cultural. Posteriormente los mejores preparados se organizan en conjuntos y van accediendo a circuitos más amplios, excediendo los límites regionales y adaptándose, además, a circuitos no tradicionales como la radio. La música folclórica cuyana comienza escucharse en otros ámbitos, a través de dos procesos: el progresivo interés del público de la Capital Federal por la música de las provincias, y luego por el auge de dos modos de mediatización de la música: el disco y la radiofonía.

El primer proceso se da a partir del auge de trabajos de recopilación folclórica llevados a cabo en distintas regiones del interior del país y sus intentos de difusión que origina, en algunos casos, la visita a Buenos Aires de compañías artísticas que representaban cuadros costumbristas con músicas tradicionales, destacándose entre otros el santiagueño Andrés Chazarreta. Inspirado en las representaciones gauchescas de los circos criollos, formó un elenco con bailarines y músicos santiagueños aficionados para representar las danzas y canciones tradicionales de la región.

Carlos Vega señala que el canto nativo consigue interesar en los círculos intelectuales de Buenos Aires a partir de 1920.

“En el lustro anterior, Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones le han dado jerarquía con sus hondos estudios; Joaquín V. González le ha dedicado páginas encendidas. Las conferencias y actos públicos de Manuel Gómez Carrillo, Andrés Chazarreta y Ana S. De Cabrera, tienen gran resonancia. Altas tribunas los acogen; poderosos diarios los difunden. Se inicia en la capital un fervoroso movimiento de interés por la añeja música popular de las provincias argentinas y hay empeño en difundirla por los más

eficaces medios. Se multiplican las conferencias, se ofrecen en el teatro espectáculos nativos, se publican colecciones; se graban, en mayor número, discos fonográficos; se forman orquestas criollas. Una verdadera invasión provinciana se lanza a la conquista de Buenos Aires y aquí hay para todos, aplauso, estímulo y, para algunos, hasta satisfacción material”.

También agrega más adelante, que la zona del Oeste, la zona cuyana en particular, no acude a este “concierto nacional” sino con algunos meritorios cantores aislados, como Saúl Salinas o Alfredo Pelaia.

“Fue preciso que pasaran diez años para que Cuyo se presentara con el conjunto que dirigió Ismael Moreno. Poco más tarde, en 1933, otro mendocino, Alberto Rodríguez, llegó a Buenos Aires con una nueva orquesta típica cuyana” (Rodríguez 1938: 7-8).

Ismael Moreno integró la primera orquesta folklórica mendocina por el año 1926 y dos años después comenzaron sus grabaciones. Vega lo destaca como director del primer conjunto folclórico que llega a la Capital y luego señala que, así como casi todas las regiones del país se anticiparon a coleccionar sus canciones y a publicarlas en álbumes, “Cuyo siguió sin presentar un corpus de su bello repertorio hasta 1936, en que el músico mendocino Ismael Moreno hizo imprimir un primer cuaderno de veinte composiciones con promesa de mayor número” (Rodríguez 1938: 8). Este material no es presentado, sin embargo, como una documentación de lo que recogió, sino recreado musicalmente y con nuevas composiciones.

“Faltaba, pues, una verdadera colección documental, y es esto lo que ofrece ahora al público el colector mendocino Alberto Rodríguez” dice Vega, refiriéndose a la publicación que prologa (p. 8). Este músico comienza en 1927 a difundir el cancionero mendocino en Chile, Bolivia y Perú, al frente de su orquesta típica. Volvió luego a Santiago de Chile y posteriormente a Buenos Aires para dar conciertos y conferencias y difundir así la música cuyana. Paralelamente fue realizando un trabajo de recopilación de melodías tradicionales que llegó a casi 800 piezas. Una selección de estas piezas está editada en su *Cancionero Cuyano* en 1938, cuyo prólogo fue realizado por Carlos Vega y hemos comentado. Posteriormente edita otras colecciones y en 1961 fundó el Instituto de Investigación y Divulgación del Folclore Cuyano.

Los músicos populares que hacen repertorio folclórico, y que hasta los primeros años del siglo tienen su circuito de actuación en reuniones familiares, fiestas populares, patrias y en bodegones, comienzan desde los años 20 un proceso de paulatina profesionalización, al acceder a nuevos medios de producción, mediatización y circulación. En este proceso, iniciado por

Ismael Moreno y Alberto Rodríguez, dos casos se destacan fuertemente por el éxito y la relevancia alcanzados: Hilario Cuadros y Antonio Tormo. El disco y la radio tuvieron gran importancia en esta profesionalización y con el auge de estos medios y el éxito obtenido a través de ellos por algunos músicos, muchos provincianos encararon la tarea de conquistar la Capital, puesto que desde las provincias se hacía muy difícil alcanzar éxito y popularidad. Las cadenas radiales cumplían en ello un papel importante, ya que “establecían un veloz camino de retorno de las músicas regionales a sus lugares de origen, dando cuenta al mismo tiempo del suceso de sus cultores” (Portorrico 1997: 14).

Hilario Cuadros fue cantor, guitarrista y compositor y hereda su vocación por la música popular criolla de sus padres. Con su conjunto denominado “Los Trovadores de Cuyo”, llega a Buenos Aires en 1935 y recorre también las provincias argentinas y países limítrofes durante un cuarto de siglo, divulgando la música tradicional cuyana. Actúa en las radios importantes de Buenos Aires y graba en los sellos Columbia y Odeón, tanto su repertorio cuyano como pasillos, por lo que tiene mucho éxito en Colombia a través de sus discos. Compuso muchas piezas muy populares, con textos propios y del poeta Julio Quintanilla.

Antonio Tormo había probado suerte en Buenos Aires ya en 1937, integrando La Tropilla de Huachi Pampa, dirigida por Buenaventura Luna, en un programa radial titulado “El fogón de los arrieros”. “Era tal el éxito que las audiciones excedían sus horarios normales y el público no se retiraba” (Ulanovsky 1995: 165). Pero Tormo abandona el conjunto y se instala con su familia en San Juan. Es interesante insertar declaraciones del músico citadas en el texto de Ulanovsky, que expresan con claridad esta transición hacia una creciente profesionalización:

“Eran épocas duras para cualquier folklorista. Ir con una guitarra bajo el brazo era sacar patente de borrachín o de farrista. Los padres les pegaban a los hijos que querían aprender guitarra porque creían que eso los conduciría hacia la perdición. Las audiciones folklóricas en radio no se cotizaban bien: nunca tenían espacio después de las diez de la mañana. El éxito de La Tropilla de Huachi Pampa fue una verdadera excepción” (Ulanovsky 1995:165).

Poco después reinicia su carrera artística y debuta como solista en Radio Aconcagua de Mendoza con gran éxito. Su segundo desembarco en Buenos Aires se produce en 1947, coincidiendo con una época de gran inmigración desde el interior a la capital del país y muchos de esos provincianos se sienten identificados con su canto. Actúa en las radios importantes de la

Capital: Splendid, El Mundo y Belgrano y a través de sus grabaciones discográficas obtiene gran popularidad en el país y en el extranjero, alcanzando niveles de venta inusitados para la época, al llegar a la cifra de 3.600.000 placas con el rasguido doble *El rancho e' la Cambicha* (Portorrico 1997: 227).

Otro músico muy reconocido fue el sanjuanino Carlos Montbrun Ocampo, quien vivió mucho tiempo en Mendoza y se destacó como compositor e intérprete de piezas folclóricas. Por su formación profesional fue diputado provincial por San Juan y secretario del Superior Tribunal de Justicia. En 1930 se trasladó a Buenos Aires donde se dedicó a la creación y difusión del folclore cuyano como guitarrista, pianista y cantante y creó un programa radial, “Las alegres fiestas gauchas”, en el que presentaba su orquesta de música nativa y en 1956 regresa a Mendoza.

Hemos comentado la trayectoria de estos músicos por su importancia en el campo de la música criolla mendocina, y creemos importante destacar acá lo que señala Ernesto Fluixá, músico y uno de los primeros escritores sobre la música en Mendoza:

“Ismael Moreno, Alberto Rodríguez, Montbrun Ocampo, Hilario Cuadros. Sobre estas cuatro columnas descansa el soberbio edificio de nuestro folclore regional. La firmeza y solidez de tales bases aseguran la perdurabilidad de su existencia a través de la acción destructora del tiempo y de la humana ingratitud” (Fluixá 1960: 88).

Higinio Otero, en su libro *Música y músicos de Mendoza*, cita el mismo párrafo y agrega otra cita del “escritor académico” Jorge I. Segura, refiriéndose a Hilario Cuadros: “Intérprete fidedigno de lo vernáculo, no desvirtúa la música y los cantares con estilizaciones ni deformaciones extrañas a su íntima naturaleza” (Otero 1970: 145). Nos parece significativo estas citas por la importancia asignada a los valores de tradición y perdurabilidad, valores que serán cuestionados de alguna manera por músicos que les sucedieron, entre otros Tito Francia. La búsqueda de fidelidad a un “modelo original”, que no debe perderse ni contaminarse, habla de un imaginario de idealismo de los orígenes, de la cultura nativa, de identidad, imaginario congelado que no se corresponderá con los procesos de cambio del pensamiento de los cultores de la música popular de raíz folclórica que comenzará a gestarse en la década del 50, en una búsqueda de renovación.

Posteriormente surge una nueva promoción de intérpretes y compositores, que aporta los

nombres de Domingo Báez, Enrique Trensál, Domingo Antonio Morales, Pedro Alcaraz y Félix Dardo Palorma. Este último es poeta y compositor de canciones que son emblemas del folclore tradicional mendocino. Como los precursores Hilario Cuadros y Antonio Tormo, actuó en radios de Buenos Aires entre 1950 y 1960 sin alcanzar la popularidad mediática de aquellos.

No hemos intentado, en los párrafos anteriores, dar cuenta de todos los cultores de la música de raíz folclórica mendocina, ni muchos menos. Hemos tratado de expresar, a través de sus representantes más destacados (populares), un proceso de paulatina profesionalización, y por lo tanto, de traslado de la música nativa desde los circuitos rurales, de fiestas públicas o privadas pero de proyección reducida a un momento y lugar; un proceso de mayor visualización y llegada de esa música a ámbitos más amplios. Esa “popularidad”, “éxito” y “recepción masiva” fueron de la mano del desarrollo de medios masivos como la radio y el disco, como ya señalamos anteriormente. Pero además, este proceso significó un “congelamiento”, un registro y estandarización de la música que por ello quedó como un modelo cristalizado (Sánchez 2004), modelo al que se confrontaría un pensamiento de renovación que viene después con los nombres, entre otros, de Tito Francia, Oscar Mathus, Juan Carlos Sedero, Nolo Tejón y Eduardo Aragón.

Esta confrontación se hace manifiesta, también, con el proceso de desarrollo de las asociaciones tradicionalistas. En 1940 se dio la aparición de grupos de fomento de la música y cultura tradicional y el folclore, a raíz de la reaparición de tendencias nacionalistas. Es muy significativo, en este sentido, el texto preparado por Jorge I. Segura para el libro de Higinio Otero (1970).³ Nos interesa citar varios párrafos de dicho texto, donde se expresa:

“La música y el canto folklóricos se han cultivado en Mendoza desde los remotos días coloniales, así como los usos y costumbres tradicionales, mas no hubo asociaciones dedicadas específicamente a conservar ese culto. La subsistencia de tales expresiones populares ha sido la obra de personas aisladas o de familias o grupos amicales que en determinados días del año festejaban con guitarras, cantos y recuerdos y reviviscencias del pasado algún acontecimiento íntimo o las dos máximas efemérides nacionales: el 25 de mayo y el 9 de julio, que eran las únicas celebraciones patrióticas hasta medio siglo atrás.

La primera agrupación que se formó en nuestra provincia para promover las actividades nativistas y folklóricas fue el Centro Tradicionalista de Mendoza,

³ El texto referido es una colaboración solicitada por Higinio Otero y figura como nota N° 35, del Capítulo cuarto, con el título: “Entidades tradicionalistas folklóricas de vigencia actual en Mendoza – 1967”, págs. 177-179. Jorge I. Segura fue periodista e historiador. Según datos obtenidos, fue un entusiasta cultor y divulgador del folclore criollo, a través de peñas y asociaciones por él organizadas.

fundado en 1947. [...] Este centro fue el que inició ese ciclo de florecimiento de la danza y la canción nativas que transcurre entre el año mencionado y 1965, en el que llegaron a funcionar simultáneamente en la provincia 67 peñas según dato registrado por la Federación Cultural Tradicionalista de Mendoza, aparte las de índole familiar cuyo número no fue dable calcular.”

También afirma Segura, que la Fiesta de la Vendimia, institucionalizada en 1936, incorpora al carrousel que se hace el mismo día de la fiesta en horas de la mañana, el desfile de jinetes criollos, lo que originó la iniciativa de crear centros que agrupasen a estos, el primero de los cuales fue el Centro Tradicionalista Tropero Sosa.

Es importante destacar que Segura llama a la Federación Cultural Tradicionalista, que agrupó a la mayor parte de las sociedades nativistas y folclóricas de la provincia, como “la máxima institución” de este tipo. Fue fundada el 10 de noviembre de 1954 y sus objetivos eran coordinar a las instituciones adheridas en una acción común “tendiente a suscitar y fortalecer una conciencia tradicionalista y folklórica en la provincia”. Pero nos interesa especialmente citar un párrafo muy significativo para nuestro tema:

“Otro de los objetivos de la Federación es restablecer y mantener la autenticidad de las expresiones folklóricas regionales. Su quehacer en tal sentido ha sido fructuoso pues en la actualidad existe una clara conciencia popular al respecto. La Cueca y el Gato se bailan con la precisa modalidad cuyana. Trata ahora de que la Tonada retorne al viejo cauce vernáculo, sustrayéndola a las tendencias extranjerizantes que en materia musical priman entre la juventud, a la vez que defiende el patrimonio musical que nos viene del pasado contra las apropiaciones de músicos y cantores inescrupulosos”.

Es posible inferir que a través de los descalificadores juicios de valor expresados, está haciendo referencia a los movimientos de renovación de la canción popular de raíz folklórica, planteados fundamentalmente a través de las corrientes de hibridación que se produjeron, entre otros factores, por la circulación de géneros americanos, como el jazz y el bolero. A este tipo de renovación responde la producción musical de Tito Francia y el movimiento del Nuevo Cancionero del que Francia fue fundador y miembro reconocido por su manejo instrumental, por sus conocimientos musicales y su empleo de una rica armonía.

Se expresan así dos posiciones opuestas: la de intentar construir una identidad a través de la práctica de un “culto”, de un “congelamiento” de prácticas del pasado a las que se atribuye valores de verdad, de autenticidad y de identidad. Por el otro, el intento de renovación de estas

viejas prácticas, adaptando esas raíces a un mundo moderno y cosmopolita y constituyéndose en expresión de nuevos modos de pensamiento, punto que desarrollaremos más adelante.

Otro importante circuito de actividad y difusión musical fue la radio. La radio inicia su actividad en Mendoza en 1924 y comenzó la difusión de la música tradicional en forma masiva. Los cantantes populares que “hasta entonces habían tenido un dilatado campo de acción, aunque centrado en reuniones familiares, fiestas populares y chinganas, dieron paso a un nuevo tipo de músico que se adaptó a las pautas impuestas por la radio y se organizó en dúos y conjuntos. En un primer momento confluyeron los músicos de los suburbios; más tarde se impuso el nativismo imperante en Buenos Aires” (Sacchi 2000: 439). Como era habitual, las radios mendocinas que surgieron contaron con músicos, conjuntos y orquestas estables que participaban de la programación diaria con números propios o acompañando a músicos y conjuntos que pasaban de gira. Sin embargo, este proceso de surgimiento y desarrollo de la radio en Mendoza, de la importancia que tuvo como circuito de circulación y apropiación de bienes culturales por amplios sectores de la población lo veremos en profundidad en el capítulo siguiente, donde consideramos el trabajo de Tito Francia como músico estable en las radios mendocinas y su relación con sus otras prácticas musicales.

Por último, es importante también hacer referencia a otro circuito de circulación de la música popular: los bailes. Al igual que en otros centros urbanos, en Mendoza los bailes se hacían a comienzos de siglo en las salas de cines y teatros, sitio a los que se sumaron luego los recintos de las élites y entidades de extranjeros y, posteriormente, las uniones vecinales o los clubes “Social y Deportivo” de distintos barrios. Los bailes allí realizados convocaban al público los sábados y en oportunidad del carnaval se realizaban bailes sábados y domingos. Hacia 1960 en algunos clubes de la ciudad era donde se realizaban los bailes de carnaval más populares y concurridos; a éstos se sumaban otros de departamentos vecinos a la capital (Sevilla 2003). En estos bailes participaban orquestas locales y orquestas o cantantes importantes de Buenos Aires o de otros centros urbanos destacados del país. En 1960 fue un éxito la actuación de Alberto Castillo en los “Bailables estelares” de Andes Talleres⁴.

Las orquestas que animaban los bailes eran orquestas típicas, con repertorio de tango, orquestas características y de jazz. Hacia 1920 surgió la primera orquesta típica: la Típica Buenos Aires del pianista Alberto Rodríguez. Luego surgieron otros conjuntos como los de Ernesto y Tito Casciani, Luis Astudillo, Américo Manganelli, Pedro Giunta, Francisco Colombo,

Héctor y Aníbal Appiolazza y los hermanos Mancifesta. Las orquestas típicas fueron pasando desde las “casas de tolerancia” de los primeros tiempos, a cafés, teatros, salones y pistas bailables y los clubes (Sevilla 2002). Los hermanos Mancifesta declaran en una entrevista que llegaron a tener un promedio de 18 bailes mensuales. También expresan que su debut radial fue en Radio Aconcagua, donde se hacían bailables los sábados y domingos con la Casaloma Jazz, con dos o tres entradas en la programación de media hora cada una. Terminaban su actuación en la emisora y salían con el tiempo justo para llegar a los bailes en los salones o clubes⁵, lo que habla del amplio circuito de circulación que tenían estos grupos.

4. Hacia Tito Francia

Hemos querido realizar este marco del contexto histórico, social, cultural, y especialmente musical de Mendoza, para poder insertar en él, y valorar en relación al mismo, la información que tenemos sobre la vida de Fioravante Francia y sus actividades, que desarrollaremos ahora y en los capítulos siguientes. Esta información la hemos obtenido a través de entrevistas personales, entrevistas publicadas por distintos medios periodísticos, como también los Curriculum Vitae presentados en la Universidad Nacional de Cuyo cuando se desempeñó como profesor de la Escuela Superior de Música.

Como señalamos al principio del capítulo, Tito Francia nació en Mendoza el 1 de marzo de 1926. La suya era una familia de músicos, hecho que siempre ha destacado, otorgándole mucha relevancia, en todas las entrevistas que se le han realizado. En una de las notas periodísticas expresaba:

“Soy una persona como cualquier otra, sólo que tuve la suerte de nacer en una familia de músicos profesionales, donde todos tocaban algún instrumento. A los cuatro años ‘cacé’ una viola y comencé a estudiar, y hasta ahora no paro de hacerlo. Cuando tenía siete años comencé a estudiar en el Círculo de Periodistas, junto a todos mis hermanos”⁶.

En una de las entrevistas que nosotros le realizamos manifestó:

⁴ Diario *Uno*, 26/02/03, pág. 6.

⁵ Diario *Los Andes*, Espectáculos, 16/01/00, pág. 1.

⁶ Diario *Uno*, Revista. 21/03/96, p. 3.

“En realidad mi afición musical vino de parte de mi familia paterna. Todos hacían música, mi abuelo, mis tíos, mi padre”⁷.

Su padre era constructor pero tocaba la guitarra, el violín, el bandoneón y la mandolina. Uno de sus tíos, Emilio Francia integró la fila de violas de la Orquesta Sinfónica de la U.N.C. desde su creación, en 1948, hasta 1968. Su hermano Pedro ingresó a la misma orquesta como violista desde 1956 a 1960, pasando luego a la fila de los primeros violines hasta 1989 (Otero 2001: 28-114). Su hermano Emilio tocaba el bandoneón y se dedicó a la música de tango.

“Cuando tenía cuatro años, y sin que nadie lo advirtiera, estaba tomando la guitarra, así que empecé a aprender música antes de ir al colegio, aprendí con mis hermanos a leer y escribir música y luego fuimos todos a las clases de Higinio Otero, él fue mi primer profesor de teoría y solfeo. En este ambiente familiar en que me eduqué no es difícil imaginar cómo a los siete años ya integraba una orquesta en donde mi hermano Emilio tocaba el bandoneón y me obligaba a malabarismos digitales para ejecutar determinados acordes, difíciles para mis manos infantiles”⁸.

En una de las primeras entrevistas que le realizamos, el 28 de noviembre de 1996, fue mostrando fotos familiares, y en una de ellas aparece Francia a los siete años con sus hermanos, tocando en la guitarra uno de esos acordes “difíciles” con séptima y novena, un acorde que se usaba en el jazz y su hermano lo hacía en el bandoneón, según fue relatando: “Parece mentira que siendo chiquitito hiciera eso que era difícil, si casi no me veo atrás de la guitarra”⁹. Otra de las fotos da cuenta de un dúo que formaba con su hermano Pedro, cuando Tito tenía aproximadamente nueve años. Se llamaba el “Dúo Los Purretes”, con el que cantaban acompañándose con guitarras, y actuaban en una de las radios de Mendoza: LV 10 Radio de Cuyo.

También relató la anécdota de haber tocado a los nueve años, en el Teatro Municipal de Mendoza, “hermoso recinto que luego fue demolido”, con una compañía peruana. Estaba integrada por niños con condiciones relevantes para tocar algún instrumento; donde llegaba la compañía buscaba niños con esas características por los colegios.

⁷ Entrevista a Tito Francia, 28/11/96.

⁸ Entrevista a Tito Francia, 1996, realizada por Tonio Contreras.

⁹ Entrevista a Tito Francia, 28/11/96

“Me pidieron que tocara y toqué un Minué de Sor y le gustó [al señor que lo interrogaba]. Después toqué y canté canciones populares de la época. Me aceptaron y esa noche toqué tres o cuatro obras en solo de guitarra, después me hizo tocar cantando. Allí di yo mi primer concierto”¹⁰.

Son varios los maestros que menciona Francia en su proceso de formación: Higinio Otero y José Plá en teoría y solfeo; en el instrumento Enrique Trensál -reconocido maestro de la guitarra en Mendoza-, Pedro Alcaráz y Núñez. También estudió piano con Higinio Otero, Enrique Gelusini y Juan Carlos Sederó, amigo personal y compañero del Nuevo Cancionero. Parte de su formación la realizó en el Conservatorio Gutiérrez del Barrio. Sus estudios no parecen haber tenido demasiada sistematización o institucionalización, aunque sí tuvieron mucha dedicación de su parte, por la constancia y dedicación a lo largo del tiempo. A la pregunta sobre cómo aprendió el folclore, contestó:

“Sí, la música nativa con mi hermano, ...cantábamos, como éramos músicos, a veces con la música, a veces de oído. Mi hermano era muy buen lector, desde los pantalones cortos tocaba el violín. Después estuvo en las dos sinfónicas. Yo empecé a estudiar viola, con el maestro Iurlina, pero me dolía la mano izquierda. Parece que la posición de la viola influía, dejé un tiempo, y aunque Iurlina quería que dejara la guitarra, que iba a ser un gran violista, preferí seguir siendo guitarrista”¹¹.

Pero el trabajo de su padre obligó a la familia a trasladarse repetidas veces; las constantes mudanzas lo llevaron a Santa Fe, Tucumán y a muchos barrios de Buenos Aires: Constitución, Villa Lugano, Palermo, Haedo, Escobar, La Chacarita, La Paternal, Liniers y Belgrano. Estando en Buenos Aires ingresa al Conservatorio Nacional pero no termina sus estudios en esa institución por los traslados mencionados.

“Todos mis estudios musicales los realicé en forma simultánea con los primarios y secundarios y, ya de vuelta en Mendoza, ingresé como músico estable de radio, ya que por ese entonces las radios eran verdaderas instituciones culturales con orquesta propia”¹².

Menciona tener título de Profesor de guitarra del “Instituto Musical Gutiérrez del Barrio” y, en uno de sus viajes a Estados Unidos toma clases de armonía, contrapunto, fuga,

¹⁰ Entrevista a Tito Francia, 28/11/96.

¹¹ Entrevista a Tito Francia, 28/11/96 p.7

¹² Entrevista a Tito Francia, 1996, realizada por Tonio Contreras.

instrumentación y estudios superiores de guitarra con el profesor Leonid Bollatine.

“Continué siempre [estudiando], después me fui perfeccionando, estudié con el maestro Bollatine, eso ya en Estados Unidos. Yo como anduve viajando siempre por todos lados, siempre estuve estudiando”¹³.

Alrededor de los 17 años ingresa a trabajar en radio como guitarrista:

“Y...yo empecé...a los 17....hice Radio Splendid, cuando era de la cadena Splendid. Ahí estuve bastante tiempo, hasta que la radio parece que empezó a andar mal y me quedé sin trabajo. Eramos dos guitarras que estábamos acompañando, y no tenían para pagar dos guitarras. Como me encontré de pronto sin trabajo, me llamaron de Buenos Aires y me fui para estudiar en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires”¹⁴.

Un compañero le avisa de la inauguración en Mendoza de una nueva radio en Mendoza y de nuevas posibilidades de trabajo.

“Luego pasé a Radio Aconcagua, que para mí fue como un segundo hogar, y el director, don Julio Pozo, mi segundo padre. La radio abría a las 7 de la mañana y a esa hora estaba en la puerta, con mis libros bajo el brazo, para estudiar piano allí, porque no tenía en mi casa. Eso hasta las 9 o 10 de la mañana, cuando ya llegaba Ochoa, Bértiz, Honorato, todos los otros guitarristas. Yo guardaba mis libros, sacaba la guitarra y los acompañaba. Me llamaban El Chopincito porque era el más chico”¹⁵.

Un poco después, Antonio Tormo lo convoca:

“Y luego, empezaron a conocerme en el país porque viajé como guitarrista de Antonio Tormo, y pasamos por todas las radios. De allí yo volví con ‘el cartel’ de haber actuado en radios como El Mundo, Belgrano y otras”¹⁶.

Sin embargo, debe abandonar a Tormo y sus giras por la convocatoria del Ejército para el servicio militar. De nuevo en Mendoza, Julio Pozo se entera de esa situación y le ofrece gestionar su eximición del servicio con tal de que se quede a tocar en la Radio Aconcagua. “Yo

¹³ Entrevista a Tito Francia, 28/11/96.

¹⁴ Entrevista a Tito Francia, 29/09/97.

¹⁵ Diario *Uno*, Revista, 21/03/96, p.3, c. 4.

¹⁶ Diario *Uno*, Revista, 21/03/96, p.3, c. 4.

agarré viaje ahí nomás, porque me había enamorado acá y quería quedarme. Qué mejor”.

Más adelante en la entrevista, señala un aspecto de su formación que lo destaca en relación con la situación de los otros músicos. Refiriéndose a los guitarristas compañeros de la radio de esos primeros años, expresa:

“...Lo que pasa es que todos ellos tocaban de oído, el único músico era yo. Yo en ese tiempo ya estudiaba el piano, a las siete de la mañana ya estaba ahí con los libros abajo del brazo para estudiar piano. Primero lo tenía a Otero como profesor, cuando lo conocí a Sedero se ofreció a enseñarme. Yo no quería ser pianista, lo que quería era aprender a manejar para poder armonizar mis obras. Y usted ha visto cómo están armonizadas, están armonizadas con conocimientos de las posibilidades y los recursos del piano”¹⁷.

Si bien el piano no era el instrumento al que se dedicaba como intérprete, consideraba imprescindible su estudio para su trabajo de composición y arreglos. En varias entrevistas destaca su estudio del piano, como ya señalamos, primero con el maestro Otero, luego con Gelusini y con Juan Carlos Sedero, de quien se hace amigo.

“Aún cuando el piano es un complemento en mi carrera como músico, lo considero un instrumento imprescindible para los arreglos orquestales y para él he compuesto una sonata y un concierto”¹⁸.

En estas declaraciones vemos la importancia que le asigna a la armonía y, en relación a ello, al piano como instrumento auxiliar. Siempre ha destacado su conocimiento y uso de armonías complejas para la música popular. Esto lo hemos conversado en especial al abordar el tema del Nuevo Cancionero y, al requerirle con quién había estudiado armonía, contestó en una entrevista, mencionando a Otero y Bollatine como sus maestros en ese sentido. De todos modos también hemos mencionado previamente sus manifestaciones acerca de tocar en la guitarra acordes “difíciles”, con séptimas y novenas, desde pequeño. También expresaba:

“Yo armonía estudiaba aparte. Lo que pasa es que el jazz lo venían aplicando hasta de oído; habían pianistas que tenían un dominio armónico muy bueno, y como yo estudiaba, yo aplicaba, cuando tocaba jazz hacía esos acordes. Pero yo sabía qué acorde era, cómo estaba compuesto, sobre qué grado de la escala estaba usado, qué

¹⁷ Entrevista a Tito Francia, 29/09/97.

¹⁸ Entrevista a Tito Francia, 1996, realizada por Tonio Contreras.

especie, no estaba tocado de oído, sino....”¹⁹.

Ello nos indicaría que su formación se produce por una gran síntesis entre la práctica empírica y el estudio sistemático, en algunos casos estudio formalizado en instituciones educativas específicas y, en otros, producto de su interés y esfuerzo personal. A través de lo conversado en las entrevistas, demuestra un conocimiento de la historia de la música docta y sus compositores. En una de las entrevistas, con motivo de su decaimiento anímico, nos decía:

“Dufay, en el mil cuatrocientos fue un músico extraordinario, considerado genio de los genios, [...] precoz, pero cuando vino el bajo, el medio y el alto barroco, con Haendel, Bach, Vivaldi...quién se acordaba de él?”²⁰.

En otro momento, hablando de influencias, manifestaba:

“Sí, hay influencias a veces conscientes y otras inconscientes. A veces uno no escuchó nunca a un compositor y la música suena a ese otro. Un ejemplo patente es el caso de Christian Bach, el hijo menor, hay obras de él que suenan mozartianas. En cambio Mozart sí lo escuchó a él, puede haber tomado influencias de Christian Bach. Se ha dado el caso de gente que ha tenido el mismo estilo y... como Field; cuando lo escucharon a Chopin dijeron suena como Field, pero claro, más rico, y no se conocían”²¹.

Así como su interés estaba repartido en todo tipo de música, también a través de sus testimonios podemos apreciar la variedad de repertorio que abordaba como intérprete de la guitarra. Nos manifestó que se dividía en música antigua, como Giuliani, Sor, música romántica escrita exclusivamente para guitarra, como Tárrega. En el campo de la música nativa integró importantes conjuntos tradicionales, en muchos casos a partir de su trabajo en la radio:

“Integré con Hilario Cuadros Los Trovadores de Cuyo, con Alberto Rodríguez y sus Andinos, también tocaba con Montbrun Ocampo, he integrado muchísimos conjuntos cuyanos que han desaparecido y no han tenido trascendencia. Pero simultáneamente, como yo era músico estable en la radio, tocaba tango, hacía jazz, formé un conjunto mío de jazz, tocábamos bolero....toda la música popular que había en ese tiempo. Simultáneamente tenía un programa de radio en la noche que se llamaba “Dos guitarras en la noche”. Tocábamos Chopin, Mozart,

¹⁹ Entrevista a Tito Francia, 28/11/96, p 9.

²⁰ Entrevista a Tito Francia, 28/11/96.

²¹ Entrevista a Tito Francia, 28/11/96 p 10.

Beethoven...En la misma audición hacía música popular, nativa, clásica. Por eso el disco que yo grabé para Odeón “Fiesta para cuerdas”, tengo grabado música popular y también la Czarda, el Vals N° 7, el preludio N° 2 del Clavecín bien temperado de Bach, 2° vol., la Polonesa heroica. [...]En Zanessi hay dos cassettes: uno llamado ‘Polifacético’ y el otro ‘Fiesta para cuerdas’. [...] ‘Polifacético’ porque también toco el piano ahí en una grabación, un estudio mío. Aparte de eso canto con cuarteto vocal y canto solo acompañado de orquesta y coro, sobre arreglos míos, orquestación mía, yo dirigí la orquesta, todo. Le puse así porque hago de todo un poco”²².

El cuarteto que menciona es un cuarteto de voces masculinas que llamó “Cuarteto Contemporáneo”, con un repertorio constituido por canciones propias como *Zamba azul*, pero también por canciones de otros autores. Los arreglos eran de Tito Francia, caracterizados por una armonía plena de séptimas y novenas, paralelismos y marchas armónicas para nada convencionales para esa época. Según declaraciones de Zanessi, el dueño del principal estudio de grabación de Mendoza, Tito era el único lector de música, por lo que tenía que pasarles las partes hasta que cada uno de los integrantes las fijara, mostrando nuevamente una dedicación intensa en función del objetivo musical que se había fijado. Uno de sus relatos da cuenta de su versatilidad y amplitud como intérprete, que se da desde sus comienzos:

“Cuando tenía 18 ó 20 años, tocaba en una orquesta de jazz como guitarrista y, al mismo tiempo, era integrante de Los Trovadores de Cuyo, dirigidos por don Hilario Cuadros. Cuando terminaba mi actuación en la orquesta de jazz, me iba corriendo al ensayo del grupo de música nativa, ataviado con la indumentaria que entonces era propia de esos casos: saco y zapatos blancos, lo que provocaba las bromas de don Hilario, quien me decía: ‘ahí viene el jazzman’, pero el jazzman era su primera guitarra”²³.

La actividad de la música popular era muy importante y numerosa en la época de juventud de Tito Francia, lo que significó una fuente laboral importantísima para los músicos. En el caso de Tito, la radio y su actividad como acompañante de cantantes fueron sus fuentes primeras y principales de sustento económico. Sus manifestaciones acerca de la propuesta de Antonio Tormo lo manifiesta explícitamente, como también sus elecciones a partir de sus necesidades afectivas:

²² Entrevista a Tito Francia, 28/11/96 p 7.

²³ Entrevista a Tito Francia, 28/11/96, p 7.

“Tormo me pagaba 850 pesos libres, y aquí ganaba 120, así que había una diferencia tremenda, por eso es que yo me fui [a Buenos Aires]. Claro, 850 por mes, y acá 120, que era un buen sueldo en ese tiempo. Pero 850... bueno, era una barbaridad. Pero Julio Pozo [director de Radio Aconcagua de Mendoza] me ofreció quedarme. [...] Y como a mí Buenos Aires no me gustaba...Entonces le dije que sí a Pozo, como además estaba de novio, me quería casar, mi novia estaba acá...”²⁴.

En otra oportunidad había manifestado:

.... “Había trabajo para tirar para arriba. Por eso es que y me casé, me compré piano, me compré todo, porque era una época en la que se podía vivir de la música. [...] Actualmente la gente joven no tiene la posibilidad de trabajar, de ganarse la vida con un instrumento. Yo viví esa escuela, donde uno aprende la música popular mientras tanto estudia y se prepara bien seriamente”²⁵.

Tito Francia fue miembro fundador del movimiento de renovación de la canción popular de raíz folclórica, que denominaron Nuevo Cancionero. Junto a un grupo de músicos y poetas mendocinos hacen explícito e institucionalizan este movimiento renovador, proceso que ya se venía manifestado en diversos lugares del país, a través de un manifiesto publicado en el diario *Los Andes* el 11 de febrero de 1963. Sin dejar de lado la raíz popular folclórica, intentaron renovar el lenguaje; y esa renovación se dio fundamentalmente en la poesía y en la música, con nuevas armonías y nuevas melodías. Uno de sus miembros destacados e impulsor de esta nueva corriente fue el poeta Armando Tejada Gómez. Autor de las letras de muchas de las canciones compuestas por Francia, manifestaba en una nota periodística, refiriéndose a los integrantes del Nuevo Cancionero:

“Eramos una juventud a la que nos gustaba el jazz, Beethoven, Mozart, Bach, la tonada, la cueca: nunca hicimos una frontera para la música. Después, cuando recorrí el mundo, advertí que teníamos razón, que esa era la nueva cultura que asomaba”²⁶.

Si bien este tema lo desarrollaremos más adelante, nos parece pertinente citar una declaración de este escritor, puesto que afirma los rasgos intelectuales y musicales que venimos señalando de Tito:

²⁴ Entrevista a Tito Francia, 29/09/97, p 1 y 2.

²⁵ Entrevista a Tito Francia, 28/11/96, p 7.

²⁶ Diario *Los Andes*, 05/01/92, p. 9, c. 2.

“Sin Tito Francia jamás hubiéramos podido renovar la canción, el tratamiento armónico. Sabía todos los secretos de la guitarra y conocía en profundidad la historia de la música” (Stillger 1992: 6).

Su ductilidad como intérprete, arreglador, director se manifiesta:

“[Hice] de todo. Además trabajé en lugares nocturnos donde había un show, donde cambiaban cada semana, cada 15 días, y venían todos y tiraban la parte adelante, y bueno... Integré la orquesta municipal de Las Heras también. Estuve un tiempo al frente de la orquesta municipal de la ciudad de Mendoza, al frente de dieciséis músicos, por dos meses, porque derrocaron al gobierno”²⁷.

Su trabajo constante como músico estable de las radios de Mendoza duró hasta entrada la década del 60, momento en que se consolidó el reinado del disco. El avance y crecimiento de la industria discográfica va generando la desaparición de los números en vivo y las radios van eliminando a los músicos estables, desapareciendo esta posibilidad laboral.

“Cuando me encontré con eso seguí un tiempo trabajando de noche, pero a la primera oportunidad que tuve de un contrato afuera, en el extranjero, me fui, me fui a Estados Unidos”²⁸.

Con un conjunto denominado String Brothers se fue de gira por Oriente: Hong Kong, Tokyo, Taipei, Bangkok, Isla de Guam, luego Puerto Rico, Canadá.

“Los integrantes eran todos argentinos, hacíamos música de toda clase. Tocábamos el Concierto para dos violines de Juan Sebastián Bach en Re menor, y hacíamos música popular. Yo tocaba la Fantasía Impromptu, el Moto Perpetuo...cosas así de mucha técnica....El vuelo del moscardón. [...] Yo era el arreglador. Al volver, Luis Alberto Rochi, un cantante...yo ya había actuado con él en Nueva York y había ido a Canadá. Entonces me pidió que le hiciera los arreglos, que actuara con él. Entonces yo largué los String Brothers y me fui con él. Fuimos a Puerto Rico, volvimos a Canadá”²⁹.

De una entrevista periodística podemos agregar, para destacar su habilidad musical como arreglador y acompañante:

²⁷ Entrevista a Tito Francia, 28/11/96, p 8 y 9.

²⁸ Entrevista a Tito Francia, 29/09/97, p 4.

²⁹ Entrevista a Tito Francia, 29/09/97, p 4.

“Me fui con Alberto Rochi. Él era la estrella, pero cuando en sus espectáculos se cambiaba el traje, en el interín yo interpretaba algunas cosas. Luego me decía: ‘Sos el único capaz de mantenerme en alto el espectáculo. Pero cuidado. Que a veces te aplauden más a vos que a mí’. Todo andaba muy bien, estuvimos por muchos lugares. Pero sentí la necesidad de volver con mi familia, y me vine”³⁰.

Nuevamente, a pesar de las posibilidades de trabajo en otros países, Tito Francia decide retornar a su familia:

“Yo ya había estado hablando por teléfono con mi señora... ya no aguantaba más...llevaba ocho meses fuera de mi casa.....no. [...] Entonces me vine y.....aquí estuve un tiempo hasta que vinieron de la Escuela de Música, me tocaron el timbre para ofrecerme la cátedra”³¹.

Efectivamente, el 1 de junio de 1974, ingresa como profesor Adjunto de Guitarra a la entonces Escuela Superior de Música, dependiente de la Universidad Nacional de Cuyo. Diez años más tarde, es designado como Profesor Titular de la misma cátedra, cargo que mantiene hasta 1986³². En ese momento, el proceso de normalización de la universidad, debido al retorno a la democracia luego del gobierno militar, significó el llamado a concurso de antecedentes y oposición para cubrir los cargos docentes de manera efectiva. Con este proceso Francia queda afuera de la institución universitaria.

El último testimonio citado de Tito Francia da cuenta también, de un rasgo de personalidad y de su sistema de valores que se ha confirmado no solamente en sus entrevistas, sino también en declaraciones de personas de su entorno: su apego a su Mendoza y a su familia fue un rasgo que determinó, en muchos casos, la renuncia a oportunidades de trabajo muy interesantes, pero que le significaban alejarse de sus afectos.

Tito Francia muere en Mendoza el 30 de diciembre de 2004. Hemos querido realizar hasta acá, una presentación general de su personalidad y sus prácticas musicales. De ningún modo pretendemos agotar una historiografía completa de su vida, que no está planteada de ese modo entre los objetivos del trabajo. Por otro lado, algunos aspectos y prácticas profundizaremos en capítulos siguientes. Queremos ahora terminar esta presentación, con el texto que figura en la

³⁰ Diario *Uno*, Revista, 21/03/96, p.3, c. 4 y 5.

³¹ Entrevista a Tito Francia, 29/09/97, p 5.

³² Legajo de Prestación de Servicios N° 13557.

contratapa del disco que grabó en Odeón, una de las pocas producciones discográficas comerciales que realizó. Es el disco *Fiesta para cuerdas*, del sello EMI Odeón, N° 6898, del año 1973. El texto se titula: “**Tito Francia: una guitarra con leyenda**”, está realizado por un amigo de Francia con el objetivo de presentar la grabación, y representa una muy buena síntesis de la personalidad y la práctica musical de nuestro compositor en estudio.

“Si digo que este es el primer disco de Tito Francia, estoy seguro de concitar el asombro no solo del ambiente musical argentino, sino también del público. Porque esta guitarra tiene una fama de tal extensión que ya casi es leyenda. Sin embargo es así. Y las causas son múltiples. No ha grabado, en primer lugar, por su insobornable espíritu estético que le ha impedido hacer ninguna concesión. Porque no se ha dejado escoger el repertorio, por lo que el material que hoy presenta ODEÓN, es el producto de una vigilia sin pausa y de una denodada búsqueda de la perfección tanto en la ejecución como en el ámbito sonoro. Porque, incansable andariego, ha recorrido el mundo con su guitarra actuando en principalísimos escenarios musicales de mundo: Carnegie Hall, Lincoln Center de Nueva York, la India, Indonesia y todos los escenarios del país. Porque es tan difícil arrancarlo de su Mendoza natal como transplantar una araucaria. Por todo esto y porque le ha importado más crear, aprender, extender el dominio de su instrumento, que acceder al mero estrépito del renombre por el renombre mismo. Tito Francia es un hombre hecho de música. Aprendió primero a leer una partitura que un libro. Actúa como profesional desde los 12 años. Ha acompañado a los más encumbrados intérpretes de la canción popular argentina que son, por otra parte, sus más tenaces admiradores. Su escuela guitarrística ha ejercido una insoslayable influencia de dos décadas por lo menos en nuestro país. Por fin, entonces, el público argentino podrá escuchar masivamente a uno más de los fundadores del Nuevo Cancionero folklórico, que con la colaboración del talento de Santiago Bertiz compone una magia transparente, vital.

Es difícil explicar una leyenda y más cuando esa leyenda es sonido. La leyenda se explica a sí misma, a partir de su magia. Escuchen”.

Armando Tejada Gómez

Capítulo 2

Tito Francia como guitarrista estable de las

radioemisoras mendocinas

1. La radio como medio masivo de comunicación. Orígenes y consolidación en Buenos Aires, la capital del país.

La radio nace en Argentina la noche del 27 de agosto de 1920; ese día se concreta lo que oficialmente pasó a ser la primera emisión argentina, y para muchos mundial, de radiodifusión. Un grupo de jóvenes, Enrique Telémaco Susini, César Guerrico, Miguel Mujica y Luis Romero Carranza logran la hazaña. Eran jóvenes que se conocían desde chicos, médico el primero y estudiantes de medicina los otros tres, a los que unía su cultura, su conocimiento del arte y de la música culta en particular, y radioaficionados apasionados que seguían toda la información disponible en libros y revistas sobre la radio.

Esa noche se presentaba en el Teatro Coliseo de Buenos Aires la orquesta del Teatro Costanzi de Roma y la Compañía Lírica del Teatro Municipal de Río de Janeiro con la dirección de Félix Weingartner y Eduardo Vitale. Se representaba “Parsifal” de Ricardo Wagner. Susini - quien estaba relacionado con los empresarios que manejaban el Coliseo- y sus seguidores decidieron que esta representación debía trascender los límites del teatro.

“Instalaron para tal fin un rudimentario transmisor de 5 vatios en la azotea del edificio, colocaron un micrófono en la sala y a las 20,30 se iniciaba la hazaña que consagró a ‘los locos de la azotea’ según el afectuoso apelativo que desde entonces recibieron quienes fueron los auténticos y desinteresados precursores de la radiodifusión argentina” (Gallo 1991: 14).

Todas las fuentes reconocen a esta transmisión como la iniciadora de este medio que tuvo tanto auge y desarrollo en la sociedad hasta la década del 50 en que empieza a competir con la

televisión. Sus primeros oyentes fueron los propios radioaficionados y, poco a poco, los receptores a galena comienzan a ser requeridos por el público en general que va nutriendo el número de oyentes.

“La novedad, regularidad y gratuidad del servicio fueron motor suficiente para que el público comenzara a requerir del mercado aquellos receptores de galena, con una alta antena que debía instalarse fuera de la casa y que además no tenían parlantes sino auriculares, conocidos como ‘teléfonos’, por lo que la transmisión podía ser escuchada por no más de una persona a la vez” (Gallo 1991: 24).

Esa primera experiencia de los “locos de la azotea”, como fueron llamados estos pioneros, se hace regular y comienza a funcionar la primera emisora del país, de Sudamérica “y aún del mundo”; es la Sociedad Radio Argentina, que será identificada por la sigla LOR (Gallo 1991: 23). Como el interés de la audiencia por la radio crece, también va creciendo el interés de crear nuevas transmisoras. En diciembre de 1922 surgen en Buenos Aires tres nuevas estaciones de radio: Radio Cultura, Radio Sud América y Radio Brusa. Hacia marzo de 1923 existían cuatro emisoras en Buenos Aires y se las llamaba *broadcastings*, lo que nos muestra el rápido crecimiento de este medio de comunicación.

Las radios comienzan emitiendo sólo algunos días de la semana y en horarios reducidos, pero poco a poco van cobrando regularidad y las transmisiones se hacen diarias. Algunas de las emisoras cuentan con una revista que apoya este nuevo medio; Radio Cultura es la primera en incluir la publicidad y Radio Brusa la que regularizó una programación de músicaailable y popular (Ulanovsky 1995: 33).

La segunda mitad de la década del 20 la radiodifusión se afianza y desarrolla: se acrecientan las emisoras y su quehacer interno, surgen emisoras ligadas a diarios de la época como La Nación y Crítica, como también surgen las primeras disposiciones y normativas que regulan la actividad.

“La segunda mitad de la década del 20 se caracteriza por un crecimiento vertiginoso de la radiodifusión: el número de emisoras se eleva considerablemente, los horarios de transmisión se amplían; en fin, todo lo que había comenzado casi como un pasatiempo para sus ejecutores, se encuadra en un marco de creciente profesionalismo” (Gallo 1991: 60).

En el comienzo de las emisiones radiofónicas, las programaciones eran predominantemente musicales, con muy poca presencia de números hablados y una preponderancia de los géneros musicales “clásicos”. Pero en poco tiempo la situación se revierte con la inclusión de géneros inéditos para la radio y, al mismo tiempo, la música popular pasa a ocupar el primer lugar (Gallo 1991: 65). Según este historiador de la radio en Buenos Aires, a partir de 1924 “el giro es abrupto: la canción popular gana terreno de manera arrolladora en la radio. Tangos, vales criollos, zambas, van relegando a los temas clásicos, al tiempo que las orquestas típicas y de bailables, junto a los ‘chansoniers’ comienzan a desplazar a los barítonos, los tenores y las sopranos que ocupaban en ese momento un sitio distinguido en las sintéticas programaciones” (Gallo 1991: 66). Hacia 1925, cada emisora que se establecía armaba sus propios conjuntos musicales y todas las estaciones de radio de la época contaban con orquestas estables.

En la década del 20, las orquestas típicas tenían sus fuentes de trabajo en los bailes, cafés, cabarets, teatros y cines. Pero es después la radio uno de los ámbitos más importantes para el desarrollo de su profesión y como medio de vida. Según entrevistas realizadas por el autor antes mencionado, estas orquestas, con repertorio predominante de tango, también abordaban otros géneros como fox-trots, shimmies, o blues. Luego se incorporarían los conjuntos folklóricos. De ese modo, a promediar la década del 20, la música popular predominaba en casi todas las emisoras, aunque la clásica se mantenía también en las programaciones.

A través de críticas y notas periodísticas, como de manifestaciones recogidas en entrevistas, Gallo va describiendo el proceso de paulatina profesionalización de los músicos de la radio. Si bien el desprestigio inicial de los géneros populares desalienta a músicos que provenían de campos musicales diferentes, otros se suman a la corriente predominante. Así, la procedencia de los artistas que se incorporan a la radio es variada. “Podían provenir tanto del Teatro Colón, como del Café La Paloma; tener sólida formación en conservatorios o ser autodidactas, o directamente carecer de todo tipo de formación; poseer experiencia en espectáculos o haber desplegado sus dotes sólo dentro del círculo de allegados” (Gallo 1991: 71).

La remuneración económica se fue también acomodando a la progresiva profesionalización. Los artistas trabajaban en un principio por el café con leche; “nos pagaban con naranjada en verano y café en invierno”, cita Ricardo Gallo a su entrevistado Salvador del Priore (1991:83). Pero poco después, Gardel cobra, en 1928, 500 pesos por audición, honorarios

que incluía a sus guitarristas y en un contrato que no podía hacer más de seis temas por programa (Ulanovsky 1995: 91). “En 1938 había artistas, como Ignacio Corsini, que ganaban 7 mil pesos mensuales y orquestas como las de Edgardo Donato o la jazz Santa Paula Serenader’s que percibían 18 mil por mes”, dice la misma fuente (Ulanovsky 1995: 105).

El programa en vivo constituye la parte central de la programación de las radios desde sus inicios y durante mucho tiempo. Las programaciones muestran una elevada proporción de números en vivo de música y el criterio para la misma era que hubiera un poco de todo, de acuerdo a las posibilidades de cada emisora. El tango tiene una fuerte presencia en las programaciones. “Radio y tango crecen de la mano en los años 30; comparten el esplendor de los 40 y buena parte de los 50” (Gallo 2001: 102). Pero también otros géneros se hacen presentes en las emisoras. La música nativa, o de raíz folclórica mantiene una posición creciente en la programación radial, tal vez en mayor medida en el interior del país. En las emisoras de la Capital Federal se van haciendo notar figuras que adquieren paulatino reconocimiento desde las actuaciones iniciales en 1925 de Andrés Chazarreta y poco después, quien luego sería conocido como Atahualpa Yupanqui. También los músicos mendocinos tienen presencia en la radio porteña, como nos señala Gallo:

“Los Trovadores de Cuyo, con la dirección del gran folclorista Hilario Cuadros, se acercan a LR10 Radio Cultura cuando para la emisora fundada por los hermanos Del Ponte no transcurrían los mejores momentos. La presencia del grupo sirve de incentivo y pronto puede leerse en una revista: ‘Su repertorio, recogido de las fuentes de origen, ofrece lo más caracterizado y auténtico del folclore cuyano’”¹ (2001:106).

En el año 1937 arriba a LR1 Radio El Mundo, la Tropilla de Huachi Pampa, dirigida por Buenaventura Luna, entre cuyos integrantes estaba Antonio Tormo. Como señalamos en el capítulo anterior, Tormo abandona luego el conjunto de Luna y posteriormente retoma el canto como solista. En 1947 retorna a Buenos Aires y es contratado por firmas importantes para diferentes audiciones, logrando un éxito muy importante y realizando la grabación de numerosos temas. En este momento se produce un primer auge del folclore debido a que, por un lado, coincide con una masiva migración de los habitantes de las provincias a la Capital, quienes consumían esta música; por otro lado a una medida proteccionista oficial que exigía a las radios que la mitad de su música fuera nacional (Ulanovsky 1995: 166).

Otros géneros tienen también presencia en la radio. De su primitivo predominio, la música “clásica” pasa a un plano menos predominante pero siempre mantiene presencia, aunque en diferentes grados según la radio. Igualmente el jazz y el bolero se escucharon por la radio, ya que la misma se constituyó en un circuito de excelencia para la circulación de músicos y de los distintos géneros musicales.

El disco constituye, en los comienzos de las transmisiones radiofónicas, el último recurso al que se podía acudir para llenar espacios. Además está decir que la calidad de grabación de los viejos discos de 78 RPM no podía competir, de ningún modo, con las audiciones en vivo. Pero poco a poco, y por causas de diversa índole, el disco fue incorporándose a la programación radial, hasta llegar a nuestros días a transformarse en el atractivo central de las emisoras. Sin embargo, los números en vivo mantuvieron su predominio hasta casi la década del 60, constituyendo lo que Gallo designa como la radio-espectáculo:

“En la década del 30 nace la radio-espectáculo. Cada emisora se esmera en la adaptación de sus salas, aparecen los flamantes auditorios y el 29 de noviembre de 1935 se inaugura el primer edificio de Sudamérica –el único en el país a lo largo de años- proyectado y construido específicamente para esa finalidad: el de LR1 Radio El Mundo, en Maipú 555 de la ciudad de Buenos Aires.

Los auditorios representan el trasplante al mismo ámbito de la emisora de la experiencia recogida en los teatros y en los cines desde donde se desarrollaron las primeras audiciones específicamente radiales, con presencia de cierta cantidad de público, al promediar el segundo lustro de los años 20” (Gallo 1991: 172).

Un buen ejemplo de la circulación de muy variados repertorios musicales es la inauguración de LR1 Radio El Mundo. Su edificio fue diseñado y preparado especialmente para su función y contaba con siete estudios de transmisión, de los cuales el más grande estaba destinado a conciertos sinfónicos y tenía una capacidad para 120 ejecutantes y tenía un órgano de 762 tubos. El programa inaugural contó con la actuación de la orquesta sinfónica de la emisora dirigida por Juan José Castro, que ejecutó piezas de Weber y Falla. Además actuaron el cantor de boleros Juan Arvizu, el “tenor de la voz de seda”, Azucena Maizani y la “Ñata Gaucha” (Gallo 2001: 42-43). Esta radio se constituye en el paradigma de las radioemisoras, que las otras tratan de alcanzar.

Muchos artistas y locutores se inician en la radio casi por casualidad, como también pasa con la constitución de nuevos géneros que se desarrollan en las programaciones y los

¹ Revista *Sintonía* N° 209; 22/04/37, citada en Gallo, 2001, p. 106.

participantes de ellos. Así, alternando con la música, empieza a aparecer el monólogo y luego es el teatro el que se incorpora a la radio. En 1926 se comienzan a emitir obras teatrales completas, cuando se organiza la “Agrupación Dramática Radio Nacional”, a la que seguirían otras similares en casi todas las estaciones radiales. También en este género el prejuicio de los actores sobre el trabajo en la radio va declinando y poco a poco los elencos mejoran su nivel.

Paulatinamente van apareciendo obras específicamente adaptadas para la radio, y el paso siguiente es el surgimiento del radioteatro en 1932 el que, desde sus comienzos, tuvo un éxito extraordinario constituyéndose en el entretenimiento hogareño irremplazable. El radioteatro se diferencia de las transmisiones teatrales anteriores en que es episódico, no se agota en una jornada. De este modo la transmisión diaria, a la misma hora, de los episodios de una trama que va generando suspenso, curiosidad, provocaba en el oyente una adhesión y expectativa que lo hacía seguir la historia episodio tras episodio, con temáticas históricas, gauchescas, policiales y sentimentales.

“Antes de promediar el primer quinquenio de los años 30, prácticamente todos los elencos que se habían iniciado en el teatro radial, se vuelcan de lleno al radioteatro, con distintos niveles de calidad y aceptación, y no hay emisora en ese momento que no lo incorpore a su programación” (Gallo 1991:104-105).

No faltaron en la programación radial los géneros teatrales y musicales dirigidos al público infantil; surgen así programas de lecturas de cuentos, de música infantil, de teatro infantil como también compañías integradas por niños. Las autoridades educativas, concientes de la gravitación de este medio de difusión, alientan programas complementarios de la enseñanza formal impartida en los colegios. Surge así “La Hora del Escolar” en LOJ Federal Broadcasting durante el ciclo lectivo de 1928.

Esta conciencia del papel social y educativo de la radiodifusión, con la posibilidad de poner al alcance de grandes sectores de la población una importante variedad de bienes simbólicos, generó siempre una polémica importante con quienes veían en este medio una fuente lucrativa significativa. Desde la música, desde el teatro y desde los círculos intelectuales la polémica estuvo presente desde un principio. “Hacia 1924, cuando ya no quedaba ninguna duda de la aceptación del público, el futuro de la radiofonía se debatía ante un dilema cuyos términos aparecían como inconciliables: ¿la radio es un instrumento *cultural* o *comercial*? (Gallo 1991: 32).

Si bien las emisoras comienzan apoyadas en tres sistemas diferentes, es decir, como emisoras sin publicidad, con publicidad y como emisora comercial abierta, poco a poco se va instalando la publicidad como único sistema de financiación -frente a alternativas diferentes que se plantean en otros países-, y se consolida la radio empresa que sale en búsqueda de la mayor cantidad posible de audiencia, requisito para reclutar anunciantes. La corriente cultural, defendida por los fundadores de la radiodifusión pierde posiciones y la corriente comercial se asienta definitivamente a mediados de la década del 30. A pesar de ello, las radios se constituyen en un importante vehículo de circulación de bienes culturales, permitiendo a grandes grupos de personas acceder a esos bienes simbólicos.

Desde un comienzo las noticias y el deporte ingresan a las emisiones de la radio. En muchas emisoras se leían las noticias de los diarios del día, lo que también generó protestas de estos medios; luego, como ya se señaló, los medios periodísticos tuvieron sus propios radios. En 1923 una radio de Buenos Aires transmitió desde los Estados Unidos la pelea entre el argentino Luis Ángel Firpo y el norteamericano Jack Dempsey.

“Lo que más claramente demostró esta inicial transmisión a distancia con propósito informativo, fue que el relato directo y simultáneo de lo que sucede era y es una de las esencias de la radio. Antes y después de la pelea fue asombrosa la cantidad de receptores a galena que se vendieron” (Ulanovsky, 1995:37).

Lo mismo pasaría con las transmisiones de los partidos de fútbol del Mundial del año 30: una multitud se estaciona frente a Casa América e interrumpe el tránsito de la Avenida de Mayo, en Buenos Aires. En Mendoza, “diez mil personas se reúnen frente al diario Los Andes para escuchar la transmisión del encuentro final por el Primer Campeonato Mundial de Fútbol, jugado en Montevideo”², aunque en realidad esta transmisión se hizo desde el campo, por vía telefónica.

La programación de las emisiones radiales estuvo condicionada en parte por otro ingrediente del sistema: la normativa legal. Ya un decreto del 9 de setiembre de 1925 se refiere al contenido de las transmisiones y, entre otras cosas señala que en el desarrollo de los programas “no deberá predominar la transmisión de música con instrumentos mecánicos, ni propagandas políticas, religiosas, comerciales y noticiosas” (Gallo 1991: 208). Esta norma fue ratificada por otro decreto de 1929, que además ponía como principal objetivo de las emisoras el de “ofrecer al radioescucha audiciones altamente artísticas y culturales” (Gallo 1991: 214).

² Centenario Diario *Los Andes*, p. 92.

El 18 de setiembre de 1934 se dicta una resolución específicamente dedicada a la radiodifusión que da cuenta del avance alcanzado en el medio por la cantidad y diversidad de aspectos que contempla. Es conocida como *Instrucciones para las estaciones de radiodifusión*, y en los aspectos que hemos venido abordando define qué se considera por “reproducción mecánica” y señala que este tipo de transmisiones no deberán sobrepasar el cincuenta por ciento de las audiciones totales; establece también que debe llevarse un Registro de Programas. (Gallo 1991: 221-238).

Unos años más tarde, ya con el gobierno peronista, se publica en 1946 un nuevo *Manual de Instrucciones*, cuyos artículos estaban directa o indirectamente dirigidos, de acuerdo al texto de Ulanovsky, a aumentar el control y hacer más efectiva la censura. En cuanto a las programaciones, limitaba la actuación de músicos y artistas extranjeros, exigiendo que el 75 por ciento de los artistas de las emisoras fueran argentinos, como también el mismo porcentaje en los integrantes de cualquier conjunto de músicos. También limita el uso de discos a un 30 por ciento de la programación, favoreciendo de este modo la fuente de trabajo para los músicos intérpretes (Ulanovsky 1995: 154).

2. El proceso en Mendoza, una ciudad del interior.

El desarrollo de la radio no fue solo privativo de Buenos Aires. El interés que despertaba este medio produce que en distintas ciudades del interior del país se generen iniciativas similares a las de la capital. En Mendoza, la primera información precisa que se tiene sobre la radio, tiene que ver con la Ley 826 de 1923, por la que se aprueba el contrato “ad referendum” celebrado previamente entre el Poder Ejecutivo y el señor Eduardo Bradley. Dicho contrato, firmado el 9 de junio de 1923, establece el compromiso del Sr. Bradley a instalar una estación transmisora radiotelefónica y radiotelegráfica de un kilowatio en la antena, y diez y seis estaciones receptoras con altos parlantes en los puntos que le indicaría el Poder Ejecutivo. Por ello el gobierno se compromete a abonarle a Bradley la suma de sesenta y cinco mil cuatrocientos treinta y dos pesos con treinta y cinco centavos moneda legal (\$65.432,35 m/l.)³.

Al año siguiente, con fecha 20 de junio de 1924, el gobernador Carlos Washington

³ Ley Nº 826 de 1923 y Contrato referente. Recopilación de Leyes correspondientes al Ministerio de Industrias y Obras Públicas. Publicación oficial. Mendoza, 1925. Tomo XIII, pp.5077-5079.

Lencinas firma el Decreto N° 227 aceptando la propuesta de un contrato de concesión, presentada por el Ing. Eduardo Bradley, para el funcionamiento de la Estación Radio-Telefónica del Parque San Martín. En los considerandos del decreto se evalúa que la concesión será ventajosa para los intereses públicos porque el contratante “queda obligado a efectuar transmisiones de carácter cultural y a difundir con informaciones generales los atractivos y riquezas de la Provincia”⁴.

Según fuentes periodísticas que no hemos podido documentar, el emplazamiento de antenas y equipos se había realizado a fines de enero de 1924. Se infiere que LOU toma el nombre de Radio Parque General San Martín, ya que sale al aire desde uno de los edificios del parque del mismo nombre, sobre la calle Boulogne Sur Mer, al sur de los Portones (Castro 1996: 115). “Transmite programas en vivo con la orquesta Sánchez (bandoneón, violín y guitarra) y un solista en piano; emite de 20.30 a 22.30”⁵. Según las mismas fuentes periodísticas otra radio sale al aire compartiendo los equipos de LOU; es MB1 Compañía Radio Andina, la que emitiría en un horario con programas de información y LOU en otro horario “enseñando telegrafía elemental, impartiendo consejos a los agricultores y transmitiendo música popular”⁶.

Aparentemente, a mediados del año 1925 la radio habría regularizado sus transmisiones. Sin embargo, se suceden etapas de reorganizaciones. En abril de 1926 se dicta un Decreto, N° 280 reorganizando la radio por problemas de dirección y de personal. Establece la planta funcional de la radio y designa como director ad-honorem a Carlos Montbrun Ocampo, folklorista ya mencionado en nuestro trabajo. A comienzos de 1927 la radio es intervenida. Su funcionamiento sigue siendo irregular y la financiación deficitaria. Se destinan nuevos fondos para arreglos y modificaciones de sus equipos y para compra de mobiliario, entre ello un piano y atriles (Castro 1996: 116).

Según las fuentes consultadas por Ana Castro, el 18 de julio de 1927 se procede a la inauguración oficial de las instalaciones y se describe la programación de la misma de la siguiente manera:

“Días Lunes, Miércoles, Viernes y Sábados, de 21 a 23,30 horas: música clásica, típica, cantos clásicos, criollos, recitados y conferencias culturales. Días Jueves y Domingos: transmisiones de las audiciones que la Banda de Policía da en la

⁴ Decreto N° 227/1924. Ministerio de Industrias y Obras Públicas. Registro oficial, Tomo 30.

⁵ Centenario Diario *Los Andes*. 1882 – 1982, p. 79.

⁶ *Ibid.*

Rotonda y Rosedal del Parque General San Martín, desde donde existe una línea a esta Estación. Días Martes y Viernes, de 10 a 12 horas: transmisiones escolares a cargo de alumnos de las Escuelas a las que se llevaron aparatos receptores manejados por personal técnico.

La bondad de las transmisiones, la excelente modulación y el éxito de la Estación lo acredita la enorme cantidad de cartas de felicitación que fechadas en distintos puntos de la República, en Chile y el Perú, ha recibido este ministerio⁷.

Si bien en el año 1928 adquiere importancia, las dificultades continúan y las partidas presupuestarias son insuficientes para sostener la radio, por lo que se llama a licitación para conceder su explotación por cinco años, obteniéndola el empresario Julio Litvack, “según contrato aprobado por Decreto N° 424 de ese año” (Castro 1996: 118). Aún así no se soluciona la situación; los últimos datos obtenidos en la bibliografía dan cuenta de que al año siguiente el contrato se rescinde y se hace un nuevo intento de dar vida a la radio, encargándole a Atilio García Mellid la preparación del plan de programaciones que atienda a lo artístico, cultural, informativo, de propaganda y defensa industrial.

Es importante observar que la radio surge en Mendoza a partir de la iniciativa oficial y depende, no sabemos exactamente hasta cuándo, de la administración pública, del ámbito gubernamental. Esto la diferencia significativamente de la radio de Buenos Aires, cuyas emisoras son predominantemente privadas.

Siempre según fuentes periodísticas, el Diario *Los Andes* menciona la desaparición de las emisiones de la radio del Parque en 1928, reapareciendo poco después pero teniendo ya la competencia de dos nuevas emisoras: primero la radio W5 y luego una emisora oficial M1⁸. En 1931 el Diario *Los Andes* incorpora su primera experiencia radial emitiendo programas radiales para asilos, hospitales y la penitenciaría⁹, datos todos sin confirmación documental.

Si bien ya lo hemos discutido en la Introducción de nuestro trabajo, consideramos importante volver a señalar acá, la notable ausencia de trabajos historiográficos que hay sobre Mendoza, en especial en lo que tiene que ver con los procesos culturales en general. Se nota el predominio de la visión de la historia política, en desmedro de la historia social, cultural, cotidiana con excepción de algunos trabajos que figuran en la bibliografía. En relación a los radios de Mendoza, como se puede observar en el listado de fuentes, se encontró solamente la

⁷ Cita de: *Gobierno del Dr. Alejandro Orfila. Memoria presentada por el Ministro de Industrias y Obras Públicas, Dr. José E. Aguilar a la H. Legislatura de Mendoza. 1929-1927*, Castro, 1996:117.

⁸ Centenario Diario *Los Andes*, p. 88.

⁹ *Ibid*: 92.

referencia ya mencionada de la historiadora Ana Castro, que habla sobre la primera emisora dentro de su trabajo sobre el Parque General San Martín, por encontrarse ubicada dentro del mismo. Además de esa investigación, sólo se han encontrado dos trabajos dedicados especialmente a la radio mendocina, más bien de tipo periodístico y sin cita de fuentes. En el de Montes de Oca, el autor señala también como relevante esta ausencia de trabajos históricos que denotarían una falta de conciencia del papel que desempeñó la radiofonía en la sociedad, tanto en aspectos culturales, como sociales y económicos y que implicó cambios de hábitos y de circuitos de circulación de bienes simbólicos y económicos. También nos hemos encontrado con dificultades tales como que las radios no tienen archivos, no han conservado las programaciones y los directivos y dueños han ido cambiando. En el caso de Radio Aconcagua, una de las radios más importantes en la década del 40, ésta se estatiza y continúa hasta nuestros días como Radio Nacional, que pertenece al estado. El cambio habría ocasionado la pérdida de la información de la primera etapa de esta emisora. Estas condiciones descritas han generado que no podamos documentar fehacientemente la etapa de constitución de las emisoras de Mendoza, como tampoco algunos aspectos de las emisoras ya establecidas, como integrantes y programaciones. Por otro lado, Mendoza no tuvo publicaciones periódicas especializadas dedicadas a la radio, como sí tuvieron las radios en Buenos Aires, las que contaban con revistas que servían para promocionar sus programaciones y contenían notas y críticas sobre las distintas audiciones. Estas publicaciones se han constituido, en nuestros días, en importantísimas fuentes de información sobre las actividades radiales.

En nuestra búsqueda de información a través del Diario *Los Andes*, durante el año 1924 no se ha detectado información sobre transmisiones radiales. Recién en 1925, el día 22 de junio se registra una noticia con el título: “Radiotelefonía. Transmisión de esta noche desde el broadcasting del Club Marcel T. de Alvear”. La nota dice:

“Desde esta estación, esta noche a las 21, 30 hs. se transmitirá el siguiente programa. La orquesta americana dirigida por el profesor Leandro Flores ejecutara las siguientes piezas: Gobernador Lencinas, marcha; Sacrificio, vals; [...]

El dúo Los Porteñitos, cantarán canciones y estilos nacionales.

Conferencia por el Dr. R. C. Higginson.

La orquesta típica, dirigida por el profesor García tocará las siguiente piezas:.....[tangos, shimmys, vals, foxtrot].

El dúo Los Mendocinos, cantará varias canciones de su repertorio.

El Dr. D. Daneman hará uso de la palabra. Versos y recitados de la Srta. A. Veglio”¹⁰.

¹⁰ Diario *Los Andes*, 22/06/25, p. 4, c. 6.

Esta nota da una referencia de la presencia de la música en vivo desde los comienzos de las emisiones radiofónicas mendocinas. Durante el mes de julio de 1930 sale en forma diaria una sección en el diario titulada “Radiotelefonía” en el que figura la programación diaria de “la estación local y de la Capital Federal”. La estación local referida la designa como LT4 Parque General San Martín, por lo que se puede inferir que la antigua LOU habría cambiado su denominación a LT4. Esto puede coincidir con la normativa del cambio de siglas de las emisoras, resuelto en 1927 en la Primera Conferencia Internacional de Broadcastings, e implementado en nuestro país el 1 de febrero de 1929 (Gallo 1991: 46). Como ejemplo, podemos citar la programación del día 5 de julio de esta emisora LT4, que anuncia su programa:

“De 11 a 12,30 horas: Discos seleccionados; hora exacta (a las 12)
De 20 a 21,30: Orquestas típica y jazz band “Rosales”. Programa: música jazz: P. de Gala, paso doble; Are you thinking, vals; Luz de sol, foxtrot. Música típica: No has perdido la vergüenza, tango; Chismosa yo? [y sigue anunciado distintos temas de tangos, vales, tarantellas, foxtrots].
De 21,30 a 21,40: dúo de bandoneones por los prof. José A. Furnaro y Domingo E. Cassini.
De 21, 40 a 22: discos (música clásica)
De 22 a 22,20: recital de poesías
De 22,20 a 22,40: discos seleccionados
De 22,40 a 23: Diario Oral LT4 con las últimas informaciones locales nacionales y extranjeras.
A las 23: Marcha final”¹¹.

A continuación menciona el programa de la Estación LR8 de Capital Federal, de los días sábados del mes de julio.

Esta búsqueda periodística que realizamos durante el mes de julio de 1930, permite corroborar lo que la escasa bibliografía sobre el tema señala: recién en 1930 la Radio del Parque habría tenido regularidad en sus transmisiones, a partir de una nueva reorganización y cambio de equipamientos (Montes de Oca 1993: 7).

El 19 de julio de 1931 comenzó a emitir la primera radio privada, comercial, LV10 Radio de Cuyo. En su primera audición que difundió participó la Orquesta Adolfo y el Dúo Sánchez – Gallo, acompañado por las guitarras de Asuma y Herrero¹².

¹¹ Diario *Los Andes*, 05/07/30, p. 4, c. 5.

¹² Diario *Crónica*, 20/07/31

Un ejemplo del servicio que comienza a prestar la radio se da con el trágico aluvión del Río Plomo, ocurrido el 10 de enero de 1934; ocasionó 14 muertes, destruyó la usina y las instalaciones termales de Cacheuta y puso en peligro la zona urbanizada del Mendoza y sus alrededores. Radio de Cuyo mantuvo informada a la población a medida que el agua avanzaba hacia los centros poblados, mediante la información que iba recibiendo de las estaciones ferroviarias cordilleranas.

En 1932 la emisora es comprada por el Diario *Los Andes*, que amplía así su red informativa a través de esta radio, adoptando así la misma modalidad que diarios de la capital del país¹³. En 1942 surgen dos nuevas emisoras. Un periodista residente en Buenos Aires, Florentino Rocha Díaz, logra la concesión de una frecuencia de radio en Mendoza y convoca al mendocino Alberto Rodríguez, quien ya estaba vinculado a la radiofonía porteña, a que lo acompañe a Mendoza para hacerse cargo de la emisora. Surge así Radio Splendid, asociada a la Red de emisoras del mismo nombre.

En 1940, la empresa editora del Diario *Los Andes*, aparentemente ya desvinculada del LV10, decide tener una emisora diseñada según su propia concepción. En 1942 logra la concesión de LRM y LW2, Radio *Aconcagua*;

“en su programación cuenta con una nutrida cartelera de artistas estables incluyendo una orquesta sinfónica, dirigida por el maestro Félix Blanco. El edificio ha sido especialmente construido para la emisora, destacándose el salón auditorium con amplitud de espacio y distribución en forma de platea de piso descendente. De inmediato gana la mayor audiencia; es la segunda oportunidad en que el diario Los Andes complementa sus servicios informativos con radio”¹⁴.

Se incluía por primera vez en Mendoza emisiones de onda corta y onda larga; de ahí la doble sigla de la emisora.

Con una programación variada y atractiva, *Aconcagua* convocó a la mayoría de las estrellas de la radiofonía mendocina para sus elencos estables de técnicos, locutores, músicos y actores de radioteatro. Rápidamente se convirtió en la radio de más audiencia en Cuyo debido a la calidad de sus artistas estables e invitados, su solvencia técnica y su empuje empresarial. Es interesante lo que destaca el trabajo realizado para el aniversario de Radio Libertador, cuando hace una historia de la radio en Mendoza: “En lo artístico, Radio *Aconcagua* ofrecía un rasgo

¹³ 40° Aniversario de Radio Libertador, p. 10. (No se ha podido documentar esta información)

¹⁴ Centenario Diario *Los Andes*, p. 116

diferencial, al estilo de las grandes radios del país, con un nutrido elenco estable de artistas, locutores y técnicos”¹⁵.

Radio Aconcagua se distinguió entre las radios mendocinas, y se distingue actualmente en la memoria de todos los entrevistados quienes testimonian sobre su calidad y popularidad. La misma fuente de la cita anterior habla del volumen de su audiencia, que llegó a ser mayor que el resto de las emisoras juntas. Tito Francia, en una de las entrevistas, expresó enfáticamente su opinión en relación a Radio Aconcagua: “En el 42 estaba la radio [Aconcagua] recién terminada, el edificio nuevo. Era una radio, radio...una hermosura”¹⁶.

LV8, Radio Libertador, se inicia a mediados de 1950 como filial de Radio El Mundo, comenzando a transmitir en forma experimental sólo una hora por la mañana y una por la tarde. El 1 de abril de 1951 queda en el aire esta radio que en 1953 estrena un edificio propio, réplica en menor tamaño del edificio de Radio El Mundo. Se llamó de ese modo en homenaje a San Martín ya que en 1950 se conmemoraba el centenario de su muerte. Con esta emisora se completa el proceso de creación de radios AM, las que continúan hasta nuestros días: Radio Aconcagua, hoy Radio Nacional, LV10 Radio de Cuyo, Radio Splendid transformada en Radio Nihuil a partir de la nueva privatización y Radio Libertador. Esta última, contó también con importantes figuras del medio como locutores, músicos y actores. Disponía de dos orquestas estables, una dirigida por Tomás Chiófalo y otra por Osvaldo Larrea y el conjunto de guitarras estaba integrado por Tito Francia, Martín Ochoa, Sánchez, Santiago Bértiz y Pedro Gullo¹⁷.

La radiofonía en Mendoza, y en todo el país, cambia sustancialmente con el proceso de estatización de las emisoras que se da entre 1947 y 1955, cuando el gobierno de Juan Domingo Perón va comprando todas las emisoras, a excepción de una de San Juan (Ulanovsky 1995: 160). Radio Aconcagua pasa a ser del gobierno nacional el 1 de setiembre de 1953 y se denominó Radio del Estado, posteriormente Radio Nacional (Montes de Oca 1993: 14). Pero, como en otros casos, la política pendular del país revierte el proceso en 1958, en que el gobierno de la llamada Revolución Libertadora privatiza nuevamente las emisoras antes de normalizar la vida institucional del país. De las cuatro emisoras mendocinas, solo dos se privatizan: LV10 Radio de Cuyo y LV6 Radio Splendid, que en ese momento cambia su denominación por Radio Nihuil.

La incipiente radio de Mendoza reproduce los criterios de programación de las emisoras

¹⁵ 40° Aniversario Radio Libertador, p. 11.

¹⁶ Entrevista a Tito Francia, 29/09/97.

¹⁷ Diario *Los Andes*, Sección Fin de Semana, 06/04/91, p 15, c. 1-5.

porteñas: música en vivo, información, discos, conferencias y poesías. Poco a poco va incluyendo los diferentes géneros de la radioemisión. A fines de la década del 20, la radiofonía mendocina se pone al servicio de la promoción literaria. Surge un nuevo estilo de revista, desconocido hasta entonces: la “revista oral” (Roig 1965: 26). Pronto el teatro ingresa a la radio, constituyéndose el radioteatro en un género de gran importancia por la popularidad que alcanza. Tiene su época de esplendor en los 40 y 50. Como en otros lugares del país, despertó la imaginación de la gente y sus episodios eran seguidos y esperados diariamente con absoluta adhesión.

Las características señaladas anteriormente en relación a la programación de las emisiones de radio en la capital del país, pueden aplicarse entonces a las radios mendocinas a pesar de los pocos datos que tenemos de ellas. Los datos periodísticos mencionan la programación inicial de la primera radio de Mendoza, como citamos anteriormente, con la presencia de una orquesta conformada por bandoneón, violín y guitarra y un solista en piano. Más adelante se mencionan programaciones con música clásica, típica, cantos clásicos y criollos. En el año 1930 también figuran en las emisiones una orquesta típica y de jazz, un dúo de bandoneones y la presencia de la música clásica a través del disco. Esta convivencia de géneros será una constante, como veremos más adelante al considerar la participación de Tito Francia en la radio. Este aspecto queda expresado muy claramente en sus declaraciones:

“Usted ha puesto justo el dedo en la llaga porque al haber un número en vivo...El número en vivo era el que permitía que hubiera distintos géneros. Porque como [la radio] tenía que pagarle al artista, no va a ser el director tan poco inteligente de contratar solamente un ritmo, solamente un género. La competencia venía por la calidad y la variedad. Por eso es que se tocaban todos los géneros, no había un baile donde no había una típica y una jazz por lo menos. Y otros donde había típica, jazz, característica y tropical. En cambio ahora no hay nada”¹⁸.

Los espectáculos en vivo son también el porcentaje predominante en la programación de las radios mendocinas, a los que se agregan las transmisiones en cadena con radios de Buenos Aires, y en oportunidades, las grabaciones en discos. Estos espectáculos en vivo generaron una masiva respuesta del público, que muchas veces se agolpaba en la radio o frente a ellas, en la calle, cuando el espectáculo era ofrecido por un artista muy reconocido. Los salones auditorios en las emisoras fueron la respuesta a este fenómeno; cumplen así un papel muy importante en la

¹⁸ Entrevista a Tito Francia, 28/11/96.

radio, que las emisoras mendocinas tratan también de cubrir a partir de la década del 40. En algunos casos se adaptan las instalaciones, usando el hall del edificio en el que funcionan, como en el caso de LV10 y aún el jardín, como Radio Splendid, que realizaba exitosas temporadas de verano gracias a su exclusivo jardín - auditorio al aire libre. Radio Aconcagua se plantea desde sus comienzos con un edificio pensado para la radio y diseñado para esa función, por lo tanto, entre sus instalaciones tiene un amplio salón auditorio, que habitualmente se llenaba con el público que participaba de las audiciones en vivo. Lo mismo sucede con LV8 Radio Libertador cuando inaugura en 1953 su edificio propio.

Como hemos visto a través del desarrollo anterior, las emisoras radiales tuvieron una gran importancia como vehículo de la modernidad, en cuanto a que permitieron a grandes grupos de personas acceder a los bienes simbólicos. En ese sentido creemos que es muy importante considerar la inserción que tuvo la radio como medio de comunicación en la cultura mendocina.

3. Tito Francia y su trabajo en la radio.

Como planteamos en el capítulo anterior, una de las áreas más importantes dentro de la práctica musical de Tito Francia es su práctica instrumental. Fue un virtuoso de la guitarra y la radio fue uno de los ámbitos más importantes para esa práctica y para su actividad laboral. Ingresó desde muy joven a trabajar como músico estable en las radios mendocinas y se mantuvo en esta actividad, con algunas interrupciones por giras de conciertos, hasta que la práctica de la música en vivo desaparece de las emisoras radiales.

Para indagar este aspecto hemos trabajado con fuentes orales, realizando entrevistas al propio músico, a otros músicos y a personas vinculadas a la actividad radial. También hemos trabajado con fuentes obtenidas en el Diario *Los Andes*, en una época en que publicaba diariamente la programación de Radio Aconcagua. En el período en el que se hizo la búsqueda de información (1947 – 1950), ambos medios pertenecían a los mismos dueños. El período seleccionado se delimitó a partir de las declaraciones de Francia, en el sentido de haber comenzado su trabajo aproximadamente en esa época. Comenzamos a buscar en el diario en enero de 1947, encontrando la primera mención de Tito pocos meses después; su finalización se debió a que paulatinamente va desapareciendo la información sobre la programación radial del periódico. El período estudiado es breve en relación a los años de actuación de Francia en la

radio, pero dada la ausencia de datos debida a la falta de todo tipo de archivos en las emisoras, esta información recabada se constituye en una importante muestra a partir de la cual inferir la práctica en este ámbito.

Una de las pocas fuentes obtenidas a través de archivos de radio, fue la posibilidad de acceder a su “Registro del Personal”, en LV8 Radio Libertador. Ello nos permitió constatar los años que actuó en esa emisora, aunque no nos proporcionó información en relación a cantidad de actuaciones, repertorios, tipos de programas y conjuntos integrados.

A partir de 1930 la radio en Mendoza se afianza, se reorganiza, cobra regularidad y comienza a transmitir noticias, transformándose en el primer medio periodístico gratuito. En 1931 surge, como dijimos más arriba, LV10 Radio de Cuyo, la primera emisora de iniciativa privada y en el año 1950 funcionaban en Mendoza cuatro emisoras de radio, las que continuaron hasta nuestros días.

Como ya señalamos, la radio se constituye en un medio de amplísima repercusión en la sociedad y su cultura. Las noticias, la música, el humor, la literatura, están presentes en sus transmisiones. Así, a las tradicionales formas de entretenimiento de la clase media y alta, se agrega la radio que, por otro lado, se constituye en un medio de integración para los numerosos inmigrantes que llegaron a nuestro país.

En un principio, locutores y músicos trabajaban en la radio por el café con leche y algo más, pero paulatinamente sus funciones se fueron jerarquizando y también su reconocimiento económico. Los músicos estaban a sueldo en las emisoras; eran empleados exclusivos de cada radio, las que tenían orquestas o conjuntos de música folclórica, típica e internacional. A través de sus declaraciones, Tito Francia enfatizó el papel desempeñado por las radios en cuanto a posibilitar el desarrollo profesional de muchos músicos y en cuanto a constituirse en un importante ámbito laboral. Sus declaraciones pusieron siempre el acento en las posibilidades de trabajo que ofrecía esa época, fundamentalmente a través del circuito donde la radio jugaba un papel central. Fue su importante medio laboral: “Trabajé en todas. Estaba en una, me ofrecían más en la otra y me iba. Había mucho trabajo en esa época. Ahora en la radio pasan discos”.

Más adelante continúa declarando:

“Nos hacíamos valer porque se suscitaban cosas...Por ejemplo, entre Ángel Barrios y Antonio Tormo, Barrios decía que Tormo se buscara otras guitarras, que él cantaba tangos y lo acompañaran a él. Y entonces discutían el precio, una puja por quién les pagaba más. Había una puja porque había trabajo para tirar para arriba.

Por eso es que yo me casé, me compré piano, me compré todo, porque era una época en la que se podía vivir de la música”¹⁹.

Tito Francia empezó a trabajar en una radio de la cadena *Splendid* cuando tenía 17 años. “Y...yo empecé ...a los 17...antes yo hice Radio Splendid, cuando era de la cadena Splendid. Y ahí estuve bastante tiempo, hasta que la radio parece que empezó a andar mal y me quedé sin trabajo”²⁰.

Después de un tiempo en Buenos Aires, en 1947 vuelve a Mendoza cuando ya se había inaugurado Radio Aconcagua y se incorpora a ella. Los recuerdos expresados en las entrevistas manifiestan la importancia que le signa a esa emisora, ocupando un lugar incluso en sus afectos:

“Seguí en *Radio Aconcagua*, que vivió 11 años; en esos 11 años fue la mejor radio de acá hasta que luego pasó al Estado. [...] Entonces pasamos todos a Radio Libertador, Radio Nihuil, Radio de Cuyo. Yo trabajé en todas, hasta que las radios eliminaron los músicos artistas, a los artistas en vivo....cuando quedamos definitivamente sin trabajo”²¹.

Como guitarrista estable de las radios a las que perteneció, Francia tocaba su instrumento en distintos momentos del día, en distintos horarios de la programación, en grupos puramente instrumentales como también acompañando a cantantes estables o artistas visitantes que, como parte de una gira, pasaban por Mendoza.

“Integré con Hilario Cuadros Los Trovadores de Cuyo, con Alberto Rodríguez [y] sus Andinos, también tocaba con Montbrun Ocampo, he integrado muchísimos conjuntos cuyanos. Pero simultáneamente, como yo era músico estable en la radio, tocaba tango, hacía jazz, formé un conjunto mío de jazz, tocábamos bolero....toda la música popular que había en ese tiempo. Simultáneamente tenía un programa de radio en la noche que se llamaba *Dos guitarras en la noche*. Tocábamos Chopin, Mozart, Beethoven...En la misma audición hacía música popular, nativa, clásica”.

Sus declaraciones continúan:

“El trabajo en la radio era como músico estable, de pronto tocaba la guitarra eléctrica o la otra, tocaba con una orquesta, venía un cantante.... acá vino Carlo Butti de Italia, yo lo acompañé. Vino Ortiz Tirado, Oscar Alonso, Ángel Vargas.....,

¹⁹ Entrevista a Tito Francia, 28/11/96.

²⁰ Entrevista a Tito Francia, 29/09/97.

²¹ Entrevista a Tito Francia, 29/09/97.

yo acompañé a todos; Marino, Rufino, Goyeneche, Tita Merello, Rosana Falasca, Nelly Vázquez, Jorge Vidal, Jorge Sobral, Edmundo Rivero, con quien me fui a Estados Unidos.....Acompañé cualquier cantidad [de cantantes], no se me escapó ninguno”²².

3.1. Tito Francia en Radio Aconcagua. Las programaciones.

El relevamiento de la información periodística de la programación radial confirma su testimonio. Todos los días el Diario Los Andes, perteneciente a los mismos dueños de Radio Aconcagua, publicaba el **“Programa de la emisora para hoy”** que ofrecía el detalle de cada uno de los programas de la radio, con el horario de emisión. Además el periódico publicaba notas con comentarios sobre algún programa en particular. El relevamiento lo iniciamos en enero de 1947 y permite señalar que la primera mención de la participación de Tito Francia en la programación de la radio corresponde al 1 de setiembre de ese año. Ese día aparece una nota titulada **“Dos debuts anuncia Radio Aconcagua en su programa de hoy”**. En ella se comenta:

“[...] También se cuenta en el programa de hoy, la inclusión del Sexteto del Hot de Tito Francia, conjunto nuevo en la radiotelefonía mendocina que cultiva la música sincopada con singular maestría. Constituido por jóvenes elementos de nuestro medio, el conjunto ha de ser recibido con generales muestras de simpatía por los amantes del ritmo del jazz. El sexteto de Tito Francia animará esta noche una audición de media hora a irradiarse desde el estudio auditorio de la emisora y en el curso de la cual ha de propalarse las mejores páginas del repertorio que cultiva este conjunto, que así se incorpora a la emisora”²³.

Además de la nota, en la programación del día aparece el mencionado conjunto a las 17,30, a las 19 y a las 22,40 horas, en programas de quince y treinta minutos.

El día 3 del mismo mes, vuelve a salir una nota destacando la actuación del conjunto: **“LRM y LW2 Radio Aconcagua. Tito Francia con su jazz vuelve a Radio Aconcagua”**. La nota, que cuenta con una foto del rostro de Francia, señala:

“Uno de los últimos conjuntos locales incorporados a Radio Aconcagua que han merecido el aplauso de gran cantidad de escuchas es el que responde a la dirección del joven guitarrista Tito Francia. El Sexteto de Hot, tal el nombre de pila del

²² Entrevista a Tito Francia, 28/11/96.

²³ Diario *Los Andes*, 01/09/47, p. 10, c. 1.

conjunto, hará su presentación ante los micrófonos de la emisora, en un mensaje a irradiarse hoy, a las 17,30, y en el curso del cual, Tito Francia brindará a los amantes del jazz, las mejores páginas del difícil repertorio que cultiva. Constituido el conjunto por jóvenes figuras de nuestro ambiente, desde el instante mismo en que hicieron su aparición microfónica fueron muchos los oyentes que les hicieron llegar sus plácemes por la acertada interpretación de las distintas páginas. En el mensaje de hoy estará presente el anuncio publicitario de Yumil, un producto con representación de Mendoza²⁴.

Es interesante destacar que la nota da cuenta de aspectos importantes de la radio-espectáculo. Por un lado, el sistema de financiamiento de la radio, a través de empresas comerciales que auspiciaban los programas; por el otro, hace mención a la recepción de los oyentes, que generalmente se registraba a través de la visita de los oyentes a las radios, la asistencia de público a los auditorios y la recepción de cartas, que ofrecían información sobre el alcance de las ondas y la calidad de la recepción y la programación. También son interesantes los comentarios críticos expresados en la nota, si bien está elaborada por el diario a fin de promover el programa. Durante los días subsiguientes aparece siempre este conjunto de jazz en la programación radial.

El 4 de setiembre, en una nota titulada: **“El regalo de dos voces femeninas cálidas y armoniosas brinda desde hoy Radio Aconcagua”**, menciona por primera vez en el período estudiado, la actuación de “los guitarristas Tito Francia, Martín Ochoa y Aurelio Ochoa”. La nota menciona:

“América y Nelly Ortiz, más conocidas en el ambiente radial argentino bajo el rubro de Vera – Molina, artistas que formaban parte hasta la semana anterior del elenco de Radio El Mundo de Buenos Aires, iniciarán hoy su labor por los micrófonos de Radio Aconcagua.

Las simpáticas hermanas tucumanas, que recorrieron un día el país en busca de nuevos triunfos, llegan una vez más a Mendoza, después de casi cinco años, en procura de otros aplausos que bien se merecen. El dúo Vera – Molina, a quien acompañarán los guitarristas Tito Francia, Martín Ochoa y Aurelio Ochoa, actuará los días martes, jueves y sábados, en un ciclo de grandes audiciones argentinas. [...]”²⁵.

El 7 del mismo mes el dúo se promociona en dos programas: **“Un interesante programa criollo ha de irradiarse. Hoy ‘Bajo el alero’ a las 22.5”**, mencionando la actuación de las

²⁴ Diario Los Andes, 03/09/47, p. 7, c.5.

²⁵ Diario Los Andes, 04/09/47, p. 8, c. 2.

guitarras de Martín Ochoa, Tito Francia y Aurelio Ochoa²⁶. El mismo día el periódico promociona: **“El dúo Vera Molina vuelve hoy a las 13,40 a los micrófonos de Aconcagua”**. La nota habla de la actuación de este dúo folklórico femenino, “acompañado por los guitarristas Ochoa – Francia – Ochoa, en una audición típicamente argentinista, con glosas especialmente escritas por el actor Julio Chazarreta”²⁷. En el **“Programa de la Emisora para Hoy”**, figuran:

- 13.40. Dúo folklórico Vera Molina. Guitarristas Ochoa- Francia – Ochoa.
- 17. Té danzante de los domingos. Actúan: Orquesta típica Cuello con R. Paz. Sexteto de Hot de Tito Francia.
- 22.5. “Bajo el Alero” [...] Actúan: zapateador cordobés “El Chingolo” y alumnos de Ezequiel Ortiz. Dúo Hermanos Morello, guitarras Ochoa – Francia – Ochoa. Pianista: Rosario C. de Moyano.

El dúo Vera Molina estaba integrado, como aclara la nota periodística mencionada antes, por las hermanas tucumanas América Gabriela y Nélica Sadot Ortiz. Con el nombre de Las Hermanas Ortiz, el dúo debutó en LV7 de Tucumán, cerca de 1940. En 1943 se inician en Buenos Aires por LR3 Radio Belgrano y poco después, ya como dúo Vera Molina (apellido de las abuelas) fue contratado por LR1 Radio El Mundo, actuando también en distintos escenarios porteños (Portorrico, 1997:99). Por la nota citada más arriba, el dúo ya había visitado Mendoza anteriormente y sus actuaciones en Mendoza dan cuenta de la circulación de músicos entre las radios porteñas y las del interior.

El 9 del mismo mes, en una nota promocionando el programa **“Bajo el alero”**, vuelve a mencionar la actuación de los guitarristas Tito Francia, Martín Ochoa y Aurelio Ochoa. A partir de esa fecha, aparecen permanentemente los nombres de estos guitarristas en la programación de la radio, a veces mencionados en calidad de solistas, otras como el Conjunto de Guitarras Aconcagua. Paralelamente continuaban las actuaciones del Sexteto del Hot de Tito Francia.

El mismo día, 9 de setiembre, aparece la nota que promociona **“Dos programas artísticos de positivos méritos se ofrecen hoy desde el Auditorio de Radio Aconcagua”**. Con el subtítulo de **““Dos guitarras en la noche”, un programa nuevo por Aconcagua”**, señala la nota:

“Con la participación de los guitarristas Tito Francia y Martín Ochoa, Radio Aconcagua incorpora desde hoy a sus programas de todos los martes, un mensaje que sin duda ha de ser recibido con general beneplácito por los oyentes. En efecto,

²⁶ Diario *Los Andes*, 07/09/47, p. 14, c. 8.

²⁷ Diario *Los Andes*, 07/09/47, p. 14, c. 5.

es bien conocida la capacidad interpretativa de Francia y Ochoa. Y es por ello que la emisora les ha confiado la animación de un programa musical que incluya páginas americanas, sobre glosas especialmente escritas por Abelardo Vázquez, el poeta romántico de Mendoza. La audición ha de iniciarse a las 23,15 para prolongarse hasta las 23,45 y a no dudarle ha de merecer especial consideración”²⁸.

El 11 de septiembre otra nota comenta:

“Otra de las audiciones de jerarquía que ocupará un espacio en el programa de hoy es sin duda la que tendrá a su cargo del dúo folklórico femenino Vera – Molina acompañadas por los guitarristas Aurelio Ochoa, Tito Francia y Martín Ochoa. Actuará de 19 a 19,30 horas”²⁹.

Ese mismo día el programa de la radio anuncia, entre otras audiciones:

- 11,30. Cantante Choly Green, pianista E. A. Teló, guitarristas M. Ochoa, T. Francia, A. Ochoa en música folklórica.
- 13,45. Audición El Sportman. Guitarristas M. Ochoa, T. Francia y A. Ochoa en música americana variada.
- 17,30. Sexteto de jazz de Tito Francia.
- 19. Dúo [folklórico] Vera Molina. Guitarras Aconcagua³⁰.

Pocos días después la programación del 18 de setiembre nos ofrece otro ejemplo:

- 17,15. Conjunto de Guitarras Aconcagua
- 17,30. Sexteto de Hot de Tito Francia
- 19. Dúo Vera – Molina y Guitarras Aconcagua
- 22,40 Audición de homenaje a la República de Chile. Guitarras de Martín Ochoa, Tito Francia y Aurelio Ochoa³¹.

El 23 del mismo mes la programación ofrece:

- 11.20. De mujer a mujer. Charlas. Cancionista Elba Moreno, guitarristas.
- 12.30. Sexteto de Hot de Tito Francia.

²⁸ Diario *Los Andes*, 09/09/47, p. 6, c. 5. En 1946 se ha registrado la existencia de otro programa “Dos guitarras en la Noche”, con el dúo Castro – Méndez, Los Andes, 12/05/46, p. 11, c.2.

²⁹ Diario *Los Andes*, 11/09/47, p. 9, c. 7.

³⁰ Diario *Los Andes*, 11/09/47, p. 9, c. 5, 6 y 7.

³¹ Diario *Los Andes*, 18/09/47, p. 10, c. 7-8. Nota: el 18 de setiembre es la fecha de conmemoración de la

- 13.50. Folklorista Elba Moreno, guitarristas.
- 19.5. Dúo Vera Molina, guitarristas.
- 23.15. Dos guitarras en la noche. Francia, M. Ochoa y A. Ochoa³².

La programación analizada permite inferir la importante cantidad de intervenciones de Tito Francia en las audiciones del día, como también la variedad de repertorio que abordaba, ya que participaba en programas de música folclórica, docta, de “música americana variada”, de jazz y muy pronto lo encontramos acompañando cantantes de tango.

Estas apariciones de Francia en las emisiones de la radio, registradas a través de la programación diaria y de las notas que comentan sus actuaciones, continúan con la frecuencia señalada y en los mismos conjuntos: el Sexteto de Hot, las Guitarras Aconcagua, las Dos guitarras en la noche y la permanente mención a las “guitarras de la emisora” que acompañan a los cantantes que aparecen constantemente en los anuncios. Las participaciones de Francia las podemos entonces clasificar en: intervenciones dentro del conjunto de guitarras estables de la emisora, en programas de la emisora estables y ocasionales, y en conjuntos y programas propios, es decir: su conjunto de jazz, y su programa “Dos guitarras en la noche”, de contenido puramente instrumental y de repertorio variado, como refleja la cita realizada más arriba.

En este último programa participaba Francia en ocasiones con los dos hermanos Ochoa, a veces con uno solo de ellos. La nota del 30 de setiembre, titulada: “**Francia y Ochoa en un grato mensaje a las 23.15 de Hoy**”, expresa:

“El programa de hoy de radio Aconcagua destaca entre los números artísticos que deben presentarse ante sus micrófonos, amén de los mensajes enunciados en lugar aparte, el que tendrán a su cargo los guitarristas Tito Francia y Martín Ochoa. Dará comienzo a las 23.15, para prolongarse hasta las 23.45 y en su transcurso estos fieles intérpretes de la guitarra, transportarán a los oyentes en un viaje musical por América, a través de glosas especialmente escritas por Abelardo Vázquez. Dos guitarras en la noche, tal el título del programa, ha sido recibido por general simpatía por los oyentes, que ven en estos artistas, a dos genuinos cultores del arte del encordado”³³.

Independencia de Chile.

³² Diario *Los Andes*, 23/09/47, p. 9, c. 5-6.

³³ Diario *Los Andes*, 30/09/47, p.8, c. 3.

En algunos casos, este trío de guitarras aparecía en algún programa sin ningún título particular. Como ejemplo podemos citar la programación del sábado 27 de septiembre de 1947. Una nota anuncia: **“Dos números artísticos de la Revista Labari a propalarse a las 13.5”**. Después de señalar la actuación de la cancionista folklórica Elba Moreno en primer término, agrega:

“Por otra parte, el afiatado trío de guitarras que integran Martín Ochoa, Tito Francia y Aurelio Ochoa, interpretarán diversas páginas de música de jazz, trayendo a este desfile musical el espíritu sentimental y bellissimo de la música negra americana. La actuación de estos intérpretes que, como dijéramos anteriormente, se verificará en el programa central de las 13.5, ha de constituir una de las atracciones de la fecha en el programa de la emisora”³⁴.

En muchas oportunidades, predominantemente a comienzos de 1948, la programación menciona la actuación de Tito Francia y Martín Ochoa, con repertorio de “música americana”, sin hacer referencia a ningún nombre particular del dúo o el programa.

Otra nota del mismo día 27 de septiembre, **“Selectos programas Musicales presenta hoy Radio Aconcagua”**, es un excelente ejemplo de la versatilidad de repertorio que debían manejar estos músicos. La nota se desglosa en dos puntos:

“Melodías americanas

El cotizado Sexteto de Hot que dirige Tito Francia, interpretará hoy en audiciones que se irradiarán a las 18, 18.35 y 19.30, un selecto programa de música original de los más famosos autores americanos.

Música folklórica

Las guitarras Aconcagua han de animar su programa argentinista de la fecha presentando en los espacios de las 16.30 y 17.30, selección de páginas de nuestro folklore, con la presencia en la parte vocal de la destacada intérprete Elba Moreno”³⁵.

Como en otras ocasiones, y como veremos en relación al Sexteto, la nota reconoce al conjunto méritos interpretativos.

Con respecto al Sexteto del Hot, Tito Francia comienza con su conjunto el 1 de septiembre de 1947, como vimos anteriormente, y continúa con abundante participación en la programación de la radio hasta fines de ese año. El grupo interviene en programas propios, a

³⁴ Diario *Los Andes*, 27/09/47, p. 6, c. 2.

³⁵ Diario *Los Andes*, 27/09/47, p. 6, c. 2

veces con dos y tres intervenciones diarias, (05/09/47) como en programas fijos de la radio como los programas “bailables” de los sábados y el “Té danzante de los domingos”. **“Animado bailable se transmite hoy”**, se titula la nota del sábado 4 de octubre de 1947, y anuncia la participación de un conjunto de tango y la del Sexteto de Hot. Al sábado siguiente vuelve a anunciar otro bailable, con un conjunto típico diferente y siempre el Sexteto de Francia. Este repertorio es el mismo que se da en los té danzantes de los domingos. El domingo 19 la nota titulada: **“El bailable de hoy comienza a las 19”**, comenta:

“Una vez finalizada la transmisión desde la cancha de Murialdo, Radio Aconcagua dará inicio a su habitual té danzante de los domingos, que en esta oportunidad estará animado por la orquesta típica bajo la dirección de Aníbal Appiolaza y el Sexteto de Hot de Tito Francia. Ambos conjuntos cuentan con bien ganado prestigio por los oyentes. Tito Francia ha logrado imponer su sexteto a través de una breve pero lucida actuación por nuestras ondas, mientras que a la típica Appiolaza le ha bastado hacer su debut para reclamar con legítimos títulos el aplauso del público. [...]”³⁶.

El domingo 5 de octubre del mismo año, en el Té danzante de esa tarde participan la Orquesta típica Turini, la característica “Don Pablo”, “ambas de reciente incorporación” y además el Sexteto de Hot de Tito Francia, “con los que se abordará todos los géneros de música bailable que cuentan con el auspicio de los más amplios sectores del público”. Buen ejemplo de los géneros y repertorios abordados en los programas de baile. Por otro lado, como ya mencionamos, los domingos Tito Francia participa de otro programa estable de ese día denominado “Bajo el alero” y de contenido folclórico.

El domingo 26 de octubre, el diario anuncia: **“Música para baile en el té danzante”**, donde comenta:

“Esta tarde, a partir de las 17, Radio Aconcagua ha de transmitir su habitual té danzante de los domingos. En la oportunidad intervendrán durante su transcurso el sexteto típico ‘Los Sanjuaninos’ que dirige Rodolfo Cuello y el Sexteto de Hot de Tito Francia. Estarán entonces, los dos ritmos de baile más populares; a través de las interpretaciones de dos conjuntos de innegable categoría.

[.....]

En cuanto al Sexteto de Hot, ha permitido a Tito Francia, poner en evidencia que, aparte de las condiciones de ejecutante que ya le eran conocidas, posee también amplias aptitudes directrices que lo erigen en uno de los más firmes y cotizados

³⁶ Diario *Los Andes*, 19/10/47, p. 12, c. 6.

valores de nuestro medio.

Ambos conjuntos han de alternar su actuación en este té danzante que dará su oportunidad a los amantes del baile de entregarse a su pasatiempo favorito, en versiones de positiva calidad. Esteailable ha de tener realización desde las 17 hasta las 20, para prolongarse después hasta las 21, en la transmisión que Radio Aconcagua realice en cadena con Radio El Mundo de Buenos Aires”³⁷.

3.2. Recepción y juicios de valor

La cita anterior se destaca por el contenido crítico, valorando la actuación musical profesional de Francia, críticas se repiten en diversas ocasiones. Si bien se originan en la fuente que promociona la programación, de todos modos creemos que es importante tomarlas en cuenta porque siempre están destacando su profesionalismo, como intérprete y luego como conductor y arreglador. Ya hemos mencionado citas que señalan: “...es bien conocida la capacidad interpretativa de Francia y Ochoa y es por ello que la emisora les ha confiado animación de un programa musical...” (09/09/47); “...el afeitado trío de guitarras que integran Martín Ochoa, Tito Francia y Aurelio Ochoa...” (27/09/47); “...estos fieles intérpretes de la guitarra, transportarán a los oyentes en un viaje musical por América...” (30/9/47). A ellas podemos agregar citas de otras notas periodísticas que agregan juicios valorativos sobre la actuación de Francia.

El sábado 4 de octubre de 1947, la nota titulada: “**Animadoailable se transmite hoy**” dice:

“Desde las 18.35 hasta las 20, las ondas de Radio Aconcagua serán portadoras de un mensaje de músicaailable, con la intervención de destacados conjuntos. La música típica estará representada por la orquesta Turín, con su vocalista Raúl F. Oliver.

La música sincopada tendrá también digna representación en los instrumentos del Sexteto de Hot de Tito Francia. Este conjunto se ha situado ya en forma definitiva entre los preferidos del público, en base a las interesantes características que exhibe. En un género indudablemente difícil, como el que cultiva Tito Francia, ha logrado acreditar amplio dominio. Instrumentaciones bien cuidadas que ofrecen posibilidades de lucimiento a cada uno de los ejecutantes, son el vehículo apropiado para llegar hasta la sensibilidad del escucha impresionándolo gratamente.

Asimismo, en intermedios entre las actuaciones de los conjuntos locales, Radio Aconcagua conectará sus micrófonos con los de Radio El Mundo para transmitir también música para baile, a cargo de los más celebrados conjuntos de la popular emisora porteña”³⁸.

³⁷ Diario *Los Andes*, 26/10/47, p. 11, c. 1.

³⁸ Diario *Los Andes*, 04/10/47, p. 9, c. 3.

Es interesante destacar que la crítica no solo hace referencia a su habilidad guitarrística, sino a las dificultades que el género implica, reconociendo implícitamente un nivel de elaboración, y reconociendo el acierto de los arreglos. Dos días después, otra nota periodística reafirma los juicios expresados anteriormente:

“Tito Francia, al frente de su Sexteto de Hot, ha de animar en la jornada de hoy, espacios destacados del programa que la emisora irradiará en la fecha. La música de síncopa, que tantos adeptos tiene entre el público aficionado a los ritmos bailables, encuentra en este conjunto una fidelísima expresión, tanto más remarcable cuando que resiste, exitosamente, la comparación con otros destacados exponentes del género. El sexteto constituye una agradable muestra rítmica, en base a complejas y eficaces instrumentaciones, que ofrecen a cada uno de los instrumentos motivo de lucimiento, sin perder de vista la noción de conjunto. En la fecha, el sexteto de hot de Tito Francia, ha de animar los espacios a transmitirse a las 17.30 y 19”³⁹.

En oportunidad de promocionar un nuevo programa, la nota titulada “**Atardeceres Mendocinos se inicia hoy a las 19.45**”, expresa:

“Una nueva audición de corte nativista tendrá cabida desde hoy en los programas estables de Radio Aconcagua. Se trata de ‘Atardeceres Mendocinos’, que tendrá por animadores al actor J. Chazarreta y al trío de guitarras Aconcagua que integran Tito Francia, Martín Ochoa y Aurelio Ochoa. Todos tienen una trayectoria radial que exime por sí sola del comentario; [...]. Por su parte el trío de guitarras “Aconcagua”, es una de las expresiones más interesantes de los programas estables de la emisora, ya que lo forman ejecutantes de reconocida valía. En el programa que nos ocupa y manteniendo la unidad del mismo, interpretarán composiciones del folklore nacional, con la autoridad y eficiencia que es en ellos habitual”⁴⁰.

La habilidad instrumental vuelve a ser destacada poco después, en ocasión de comentar que Antonio Tormo, quien venía realizando audiciones en la emisora, estaba a punto de despedirse:

“A punto de despedirse vuelve hoy Tormo a los micrófonos de la emisora, para acercarse a los oyentes con otra selección de canciones de las que forman su variado repertorio. Acompañan a este fiel intérprete de la música argentina, su

³⁹ Diario *Los Andes*, 06/10/47, p. 13, c. 4.

⁴⁰ Diario *Los Andes*, 08/03/48, p. 13, c. 3.

guitarrista Héctor Santos y las guitarras Aconcagua de Martín Ochoa, Tito Francia y Aurelio Ochoa quienes con su acostumbrado virtuosismo pondrán digno marco a las interpretaciones de Tormo”⁴¹.

3.3.Las guitarras Aconcagua

Estas “guitarras Aconcagua”, tan mencionadas en la programación, figuran desde el comienzo de nuestro relevamiento periodístico; pero solo el 13 de enero de 1947 encontramos la primera mención de los nombres de los integrantes del conjunto: “En esta nueva presentación, Néstor del Campo ha de ser acompañado, como habitualmente, por Gómez, Ochoa y González, integrantes del trío de guitarras ‘Aconcagua’”, dice la nota que anuncia la actuación de este cantante desde el auditorio de la emisora⁴². El mismo día se hace referencia a otro conjunto estable de la emisora, la Orquesta típica Aconcagua, destacando su calidad, su reconocimiento y el interés despertado en los oyentes. Esta orquesta estaba dirigida por Osvaldo Larrea, reconocido músico del medio.

Hasta fines de agosto de ese año, siguen figurando Gómez, Ochoa y González como los guitarristas de Aconcagua. Como consignamos antes, en setiembre aparece Tito Francia en la programación de la radio, primero con su conjunto de jazz y luego como miembro de las “Guitarras Aconcagua”, junto con los hermanos Martín y Aurelio Ochoa.

El 11 de noviembre de 1947 se promociona el programa de tango de Oscar Alonso desde el auditorio de la emisora y la nota menciona que acompañan a Alonso los guitarristas de la emisora, incluyendo también a Santiago Bértiz, guitarrista con quien Francia comparte luego numerosos trabajos. Esta participación de Bértiz parece más bien ocasional ya que más adelante siguen nombrando la participación en general de las guitarras, y cuando mencionan los integrantes, siguen figurando los hermanos Ochoa y Francia. El 13 de abril de 1948 se mencionan como guitarristas estables a Tito Francia, Aurelio Ochoa y Santiago Bértiz. A partir de ese momento, la mención es siempre como “guitarras de la emisora” o “Guitarras Aconcagua”, sin aclarar los nombres de los integrantes y, paulatinamente, va desapareciendo la información detallada de la programación radial.

⁴¹ Diario *Los Andes*, 29/03/48, p. 8, c. 6-7.

⁴² Diario *Los Andes*, 13/01/47, p. 10, c. 5.

El conjunto de guitarras participaba en audiciones de diverso tipo y repertorio, como ya se desprende de las citas que hemos realizado hasta acá. Cada día tenían su rutina de ensayos y actuaciones que Francia describe muy bien en sus declaraciones:

“Nosotros éramos a veces cuatro, cinco, seis guitarras, al último quedamos tres, estables. [no especifica período ni emisora] Nos fijábamos en la planilla, antes de irnos, quién estaba al día siguiente, y a qué hora. Veníamos una hora antes y ensayábamos. Después íbamos al micrófono. Terminábamos con ese [cantante] y seguíamos con otro. A veces terminábamos a las 2 de la tarde y a las 5 y tanto teníamos que estar otra vez. A veces volvíamos a la noche, en la audición de las 22.40 que era la audición más escuchada, en la noche. Después actuábamos [se refiere a otros lugares de actuación]. Todos los números que venían actuaban también en distintos lugares, entonces nos buscaban a nosotros que éramos los que los acompañaban en la radio. Y ahí nos hacíamos valer”⁴³.

Su participación consistía en actuaciones como grupo instrumental o como acompañantes de los cantantes de Mendoza o fuera de ella, que participaban de la programación radial. La programación del 2 de octubre de 1947 anuncia a las 11.20 la actuación del “Conjunto de guitarras Aconcagua en música folklórica”. Pocos días después, una nota destaca la participación del grupo en repertorio folclórico:

“La esencia misma de nuestra música folklórica”

“Compenetrados íntimamente con el espíritu y carácter de nuestro folklore, las tres guitarras de Radio Aconcagua: Tito Francia, Martín Ochoa y Aurelio Ochoa, traerán al programa de esta noche a las 23.10 por Radio Aconcagua, una depurada muestra de buen folklore argentino, con todo el colorido y sugestivo acento que le da la guitarra”⁴⁴.

Cuando acompañaban cantantes, la programación detalla el nombre de los mismos y el acompañamiento de las guitarras Aconcagua; en otros casos, las guitarras participan de programas estables de la radio, con una temática y repertorio específico, en los que actuaban como grupo instrumental o también acompañando cantantes. Uno de esos programas estables es “Bajo el alero”, como ya se ha desprendido de las citas previas, programa irradiado todos los domingos con diferentes músicos pero siempre dentro de un repertorio folclórico. La nota del 9 de noviembre de 1947, **“Bajo el alero’ va esta noche a las 22.5 desde el Auditorio”**, da

⁴³ Entrevista a Tito Francia, 28/11/96.

⁴⁴ Diario *Los Andes*, 07/10/47, p. 8, c. 5.

cuenta de este tipo de programas:

“Radio Aconcagua exhibe, en sus programas, audiciones que se han ubicado ya en forma definitiva en los mismos. Su número es reducido, ya que no es fácil lograr una permanencia sin limitaciones en el interés del público; en ese caso está ‘Bajo el alero’, audición nativista que, desde hace ya años, viene congregando en el auditorio de la emisora, domingo tras domingo, a un público numeroso y entusiasta”⁴⁵.

En este programa de todos los domingos, que figura durante un prolongado lapso de tiempo, actuaron numerosas y diversas figuras del canto, y aún bailarines, lo que expresa claramente la función de espectáculo de los programas, realizados en el auditorio de la radio y con público que presenciaba estos aspectos visuales de la programación. Por ejemplo, en la programación del domingo 9 de noviembre de 1947 se anuncia el programa “Bajo el alero” y se menciona la actuación del “cantor nacional” Aurelio Luna, la “folklorista” América Vidal, los guitarristas M. Ochoa, Tito Francia y A. Ochoa, el actor Julio Chazarreta y el zapateador “El Tordo” Nieto y su compañía. El 16 de noviembre, el periódico anuncia: **“‘Bajo el alero’ irá esta noche en el auditorio”** y comenta:

“A las 22.40 de hoy, con el habitual auspicio de A la Ciudad de Buenos Aires, Radio Aconcagua transmitirá ‘Bajo el alero’, su consagrada audición argentinista que es uno de los programas de mayor permanencia en la cartelera de éxitos de la emisora. [...] En su transcurso, el público tendrá oportunidad de entrar en contacto con valores destacados de nuestro broadcasting, tales como Aníbal Fuentes y el trío de guitarras Aconcagua que integran Martín Ochoa, Tito Francia y Aurelio Ochoa. Será un motivo de especial interés la presencia en este programa del zapateador Víctor Nieto, más conocido por su denominación “El Tordo”, quien con su compañera Luisa Videla interpretará con su eficacia de siempre, bailes de tierra adentro”⁴⁶.

Hay otros programas estables en los que participa Tito Francia que figuran en la programación, aunque no con tanta regularidad y durante tanto tiempo como el anterior. Estos son: “Bajo la enramada”, que aparece en diferentes días a las 17 horas, también dedicado al folclore⁴⁷; “La hora inmobiliaria”, programa de los domingos a las 11 horas, en cuya primera aparición figura un cantante, pero luego participan solamente el conjunto de guitarras:

⁴⁵ Diario *Los Andes*, 09/11/47, p. 13, c. 1.

⁴⁶ Diario *Los Andes*, 16/11/47, p.9, c.3.

⁴⁷ Diario *Los Andes*, 11/12/47, 15/14/47, 20/12/47, son algunos ejemplos.

“Guitarristas Martín Ochoa, Tito Francia y Aurelio Ochoa en folklore”⁴⁸; y “Atardeceres mendocinos”, cuyo inicio se dio el 8 de marzo de 1947, dedicado al folclore, y que comentamos más arriba.

La programación del domingo 2 de noviembre de 1947 nos ofrece un ejemplo muy ilustrativo de la función de los guitarristas como acompañantes, programación en la que figuran cuatro cantantes diferentes acompañados por la formación de guitarras de la emisora:

- 11.30. De mujer a mujer. Cantor: A. Fuentes, guitarristas
- 12.5. Cantor Carlos Peralta, guitarristas
- 13.5. Cantor Aurelio Luna, guitarristas. Revista Labari. Guitarristas Ochoa, Francia, Ochoa
- 22.5 Bajo el alero [...] A. Fuentes. Guitarristas Ochoa, Francia, Ochoa.

Si bien en la programación no figura América Vidal, en nota aparte se anuncia su participación en el programa “Bajo el alero”, acompañada por las guitarras de Martín Ochoa, Tito Francia y Aurelio Ochoa.

3.4. Las guitarras y los cantantes que acompañaron

Son más de veinte los cantantes acompañados por este trío estable de la Radio Aconcagua, que figuran en la programación en el lapso de menos de un año: desde setiembre de 1947, en que empezamos a registrar la participación de Francia en la programación, hasta mayo de 1948, fecha en que no aparecen las Guitarras Aconcagua en la programación, ni los cantantes que venían acompañando. Algunos de ellos no han trascendido, otros han sido relevantes figuras de repertorios de música popular, predominando los cantantes de géneros de raíz folclórica, luego los cantantes de tango y por último otros géneros. Podemos citar algunos nombres como Elba Moreno, el dúo Vera Molina, Domingo Castro, Aníbal Fuentes, Carlos Peralta, Aurelio Luna, América Vidal, Carlos Aguirre, Dúo Los Huarpes, Angelita Aguilera, Díaz del Brío Estela Peña, Dúo Ortiz y del Valle, Hugo del Cerro y otros. Algunos de ellos venían de gira a Mendoza, con destacados antecedentes de actuación en emisoras importantes de Buenos Aires. Por ejemplo el diario anuncia que: “podrá escucharse a la folklorista argentina América Vidal, una figura llegada a Mendoza no hace mucho, después de actuar en las principales emisoras

⁴⁸ Diario *Los Andes*, 30/11/47, 07/12/47, 14/12/47.

porteñas. Acompañarán a la folklorista las guitarras de Martín Ochoa, Tito Francia y Aurelio Ochoa”⁴⁹.

El 5 de noviembre del mismo año, 1947, el diario titula una nota: **“Oscar Alonso que debutará en Aconcagua es un Digno Embajador de nuestro Tango”**, la que señala:

“Oscar Alonso ha vuelto a Mendoza. Y nosotros, los que nos sentimos un poquito apegados a la música típicamente nuestra, no podíamos resistir la tentación de conversar con él, máxime cuando sabemos que regresa a la Argentina después de una prolongada jira por los principales países del Norte y Centroamérica. Oscar Alonso que ha paseado el tango con un éxito que sólo podría tener comparación con aquellas triunfales giras del inmortal Carlos Gardel, se presta gustoso a nuestros requerimientos”⁵⁰.

Y continúa una larga nota de presentación de este cantante de tangos, al que otorga reconocido prestigio y comenta su gira por Cuba, Miami, Nueva York, San Juan de Puerto Rico, Haití y otros lugares. En otra nota del día siguiente habla sobre el retorno de Oscar Alonso a Radio Aconcagua, después de dos años de ausencia, y aclara que será acompañado por las guitarras del trío ya mencionado reiteradamente.

Es importante destacar que, cuando el músico visitante tenía prestigio y reconocimiento del público, no solo actuaba en la radio sino también en salones, clubes o cines de la ciudad o departamentos vecinos. Este fue el caso con Oscar Alonso, como dan testimonio las notas del diario que anuncian actuaciones en el Cine Iris de Guaymallén y el Recreo Carioca de San José, del mismo departamento, siempre acompañado por los guitarristas de la emisora radial⁵¹. Más adelante, las notas dan cuenta del éxito de sus actuaciones en distintas salas de Mendoza y departamentos como Las Heras, Maipú, Junín, y San Carlos⁵². El 19 de diciembre del mismo año se despide este cantante de los programas de Radio Aconcagua, mencionando compromisos artísticos en Centroamérica, principalmente La Habana.

En enero del año siguiente, 1948, se comienza a anunciar, en forma muy destacada y en reiteradas oportunidades, las próximas actuaciones que realizarán en Radio Aconcagua Antonio Tormo e Hilario Cuadros con su conjunto Los Trovadores de Cuyo. Hay una primera mención el 17 de enero anunciando la venida de Tormo en febrero: **“En febrero vuelve a Radio**

⁴⁹ Diario *Los Andes*, 04/11/47, p. 6, c. 7 y 8.

⁵⁰ Diario *Los Andes*, 05/11/47, p. 8, c. 1, 2 y 3.

⁵¹ Diario *Los Andes*, 20/11/47, p. 9, c. 6.

⁵² Diario *Los Andes*, 06/12/47, p. 8, c. 6.

Aconcagua un alto valor de C. Argentino: A. Tormo”, se titula una nota que dice:

“Una noticia que sin duda ha de ser recibida con general satisfacción por los oyentes de Radio Aconcagua, es anticipada hoy con carácter de primicia. En los primeros días de febrero próximo, volverá a hacerse presente ante los micrófonos de la emisora, animando un ciclo de grandes programas que ha de concitar una vez más la atención y el interés de los más diversos sectores del público, como ha acontecido en cada una de las temporadas que este destacado intérprete de nuestra canción vernácula ha realizado ante los micrófonos de la emisora.

Nuestros oyentes tendrán así la oportunidad de tomar nuevamente contacto con uno de sus artistas predilectos, indudablemente uno de los más destacados valores con que, en el aspecto artístico que cultiva, cuenta el broadcasting nacional, ya que el nombre de Antonio Tormo es anticipo de calidad interpretativa y de gran afluencia de público.

También en esta temporada, la actuación de Tormo por nuestros micrófonos, ha de ser auspiciado por Casa Guerrero, firma que vuelve a vincularse a la emisora, en la presentación de programas de honda repercusión popular que se convierten, también, en sostenidos éxitos publicitarios. La firma anunciadora, al presentar nuevamente las ‘Noches criollas de Aconcagua’ con A. Tormo como figura central y exclusiva enfoca un importante aspecto del programa de actos confeccionado en celebración de su cincuentenario de actividad comercial”⁵³.

El 21 del mismo mes salen sendas notas dedicadas a Hilario Cuadros y Antonio Tormo. En ambas se destaca el alto valor interpretativo, el prestigio de los artistas, su reconocimiento por el público y su circulación con mucho éxito, no solo por ámbitos provinciales sino también nacionales. Hay que recordar que en esa época ambos artistas tenían ya mucha popularidad, conseguida a través de sus grabaciones y actuaciones en radios de Buenos Aires. Son notas muy jerarquizadas por su extensión e ilustradas con fotos de los artistas. La nota que promociona a Tormo señala:

“Para el mes próximo, la dirección de la emisora tiene en preparación grandes programas que han de ser pródigos en manifestaciones de segura y señalada calidad artística. Uno de los números especialmente contratados al efecto, es el cantor Antonio Tormo, favorito de nuestro público, que regresa así a los micrófonos de sus mejores triunfos.

Nuevamente nuestro auditorio ha de verse colmado de un público, numeroso y entusiasta, que premiará con insistentes y cálidos aplausos, la labor de este destacado exponente de nuestro cancionero autóctono. Fresco está aún en el recuerdo, el suceso que acompañó a Tormo en sus anteriores presentaciones ante nuestros micrófonos; ello es el resultado de una conjunción de valores y

⁵³ Diario *Los Andes*, 17/01/48, p. 7, c. 6-7.

circunstancias, que por conocidas, evitan cualquier insistencia a su respecto. Al incorporarlo nuevamente a sus programas, Radio Aconcagua lo hace con la satisfacción de saber que, de tal manera, retribuye el auspicio constante de la innumerable legión de sus oyentes y mantiene la invariable línea de calidad impresa a sus transmisiones”⁵⁴.

Es muy interesante cómo destaca la nota, el éxito de recepción con que ya contaba Tormo, quien se había iniciado como cantante solista en esa misma emisora, prestigiando con sus actuaciones la programación de la radio. Hace referencia a presentaciones anteriores, aparentemente de 1945, en las que había tenido una importantísima aceptación del público que colmaba las instalaciones de la radio. Al entrevistarlo a Servando Juárez, una de las figuras más representativas de la radio mendocina, locutor, conductor de programas y actor de radioteatros, señaló este fenómeno de Tormo ya que sus actuaciones estaban auspiciadas por Casa Guerrero, casa de la que él era el locutor oficial. Si bien Juárez era locutor exclusivo de LV10 Radio de Cuyo, le permitían ir a conducir esos programas a Aconcagua y expresó que muchas veces los programas se realizaban en la calle por la cantidad de gente que acudía a los mismos⁵⁵.

El 2 de febrero se produce el debut. “Desde hoy será figura central de las audiciones el cantor Antonio Tormo”, dice la nota que lo anuncia y siguen, en días sucesivos las notas que promocionan y reconocen al cantor. El 4 de febrero destaca la participación de los guitarristas: “las mejores páginas del cancionero cobrarán vida en la emoción de su voz, a la que pondrán digno marco el conjunto de guitarras que acompaña a Tormo en esta nueva presentación, Santos, Martín Ochoa, Tito Francia y Aurelio Ochoa”⁵⁶.

Tanto Los Trovadores de Cuyo como Antonio Tormo y con él sus guitarras, comienzan a actuar fuera de la radio, pero como representantes de ella, en las fiestas vendimiales de diferentes departamentos de la provincia de Mendoza. “**Grandes embajadas envía Aconcagua a los Departamentos**”, titula el comentario:

“Con motivo de los tradicionales festejos de la Vendimia, Radio Aconcagua se hará presente en los Departamentos, animando, con sus más cotizados valores, las fiestas centrales de todos ellos. Es así que el domingo 8 actuarán en el departamento de Las Heras entre otros, el cantor nacional Antonio Tormo; la cantante internacional afro cubana Margarita Lecuona; el conjunto Los Trovadores de Cuyo, que dirige Hilario Cuadros; el cantor Aníbal Fuentes y muchos valores locales de bien ganado

⁵⁴ Diario *Los Andes*, 21/01/48, p. 6, c. 6.

⁵⁵ Entrevista a Servando Juárez, 02/07/97.

⁵⁶ Diario *Los Andes*, 04/02/48, p. 8 c. 5-6.

prestigio. En cambio, el día 10 será la villa de Santa Rosa la que reciba el aporte magnífico de otra de las embajadas que integrarán entre otros, [...]”⁵⁷.

Así, van siendo anunciados en las fiestas de los distintos departamentos: Las Heras, Maipú, Santa Rosa, Tupungato, Junín, San Martín, la ciudad Capital, siempre mencionando los diferentes cantantes y las guitarras de la emisora. También se promociona la actuación de Tormo en clubes de distritos, esos clubes sociales y deportivos que solían ser sede de bailes y actuaciones. De este modo, la radio se constituye en fuente o centro de la circulación de los artistas que contrataba, llegando a la sociedad, no solo a través de sus ondas, sino también gestionando su actuación en fiestas o ámbitos particulares.

El 10 de octubre de 1948 se realiza un acto de agasajo a Hilario Cuadros con motivo de cumplir “sus bodas de plata con el folklore”. El mismo se realizó en el estadio Babilonia y participaron Antonio Tormo y sus acompañantes, pero también solos de guitarra de Francia, Ochoa y Santos. Cuadros tuvo una actuación similar a Tormo en cuanto a los ámbitos de actuación: la radio, las fiestas vendimiales; en su caso no se registra la participación de las guitarras Aconcagua como parte de su conjunto. Su despedida de la radio y de Mendoza se realiza el 28 de marzo, cuando luego de realizar un homenaje al ejército libertador del General San Martín, realiza una cabalgata que se detiene frente al edificio de la radio, donde instalan los micrófonos para que “Hilario Cuadros dedique media hora de música y canciones de nuestra tierra a todos los oyentes de Mendoza”⁵⁸.

Queremos destacar ciertos juicios de valor manifestados en algunas de las notas que comentan y promocionan las actuaciones de Hilario Cuadros, y que están relacionados con el planteo expresado en el capítulo anterior, en relación a la concepción de la música popular de raíz folclórica, y su grado de adhesión, o no, a un modelo idealizado como “verdadero”, “auténtico”. Por ejemplo, una nota del 21 de enero de 1948, el mismo día que está anunciando las actuaciones venideras de Tormo, el diario *Los Andes* también anuncia las próximas actuaciones de Cuadros. “**Hilario Cuadros y sus ‘Trovadores de Cuyo’ en febrero**”, comenta:

“Figura largamente vinculada con el afecto y el aplauso de nuestro público, Hilario Cuadros es de esos intérpretes que no necesitan presentación. Su larga trayectoria artística, le presenta como eficaz y devoto cultor de los motivos de nuestro folklore, que aborda con singular autoridad y profundo conocimiento. Su prestigio hace ya

⁵⁷ Diario *Los Andes*, 05/02/48, p. 10, c. 7.

⁵⁸ Diario *Los Andes*, 28/03/48, p. 6, c. 5

mucho tiempo que ha excedido los límites del medio local, para extenderse a escenarios más vastos, que, como la Capital Federal otorgan, de por sí, la consagración definitiva a un artista. El triunfo de Hilario Cuadros y sus Trovadores de Cuyo en la metrópoli, al mismo tiempo que lo elevó a un plano de privilegio, vino a hacer estricta justicia con quien, profundamente enamorado de las cosas de la tierra, buscó en los motivos musicales vernáculos, la esencia misma de la idiosincrasia de los pueblos de Cuyo.

En todas las oportunidades Mendoza ha acogido con particular simpatía y entusiasta adhesión a quien como Cuadros, ha prestado inapreciable colaboración al conocimiento de nuestro folklore. Ambas circunstancias han de tener reedición cuando, en el transcurso del mes entrante, Radio Aconcagua ofrezca por sus ondas, una nueva temporada de Los Trovadores de Cuyo y el solo anuncio de esta presentación ha de ser suficiente para despertar el interés del público, oyente que ha de valorar, en toda su extensión, el esfuerzo siempre renovado de la emisora por ofrecer a sus oyentes manifestaciones de elevada jerarquía artística”⁵⁹.

No solo expresa la valoración de la autenticidad, hablando de una “esencia” y otorgándole a Cuadros representación de estos valores, sino también del problema de la hegemonía del poder central del país, donde en el campo de la circulación y recepción de la música también se hace sentir el centralismo de la Capital Federal. Es el triunfo en Buenos Aires el que legitima y “consagra” definitivamente a un artista. Por otro lado queda de manifiesto también, la búsqueda de rédito artístico para la emisora, a través de la participación de este conjunto en su programación.

El 10 de febrero de 1948 la radio anuncia ya las actuaciones del conjunto de Hilario Cuadros en la emisora. La nota **Los Trovadores de Cuyo a las 13.5** reitera las valoraciones que destacamos en el comentario anterior:

“Una nueva presentación cumplirá hoy por las ondas de Radio Aconcagua el conjunto Los Trovadores de Cuyo, que dirige Hilario Cuadros. Valor ampliamente cotizado de nuestra música folklórica, Cuadros se nos presenta en esta su nueva temporada entre nosotros, en la plenitud de su jerarquía interpretativa. Su conjunto está incorporado desde hace ya tiempo a la breve nómina de los favoritos del público; es que sus versiones alcanzan a un grado tal de autenticidad que permite una apreciación completa de los valores que informan cada uno de los motivos que exhibe su repertorio”⁶⁰.

La nota continúa reiterando la valoración del “sabor vernáculo”, su validación a través del el triunfo en “escenarios más amplios” y el acierto de las autoridades de la emisora al contratar

⁵⁹ Diario *Los Andes*, 21/01/48, p. 6, c. 5.

“un número de tanta valía”.

En esta misma línea de pensamiento, se inscribe otra nota, ahora sobre la actuación de Tormo. La nota se titula: **“Fiesta folklórica esta noche con Antonio Tormo, desde el auditorio”**, y dice:

“Esta noche, a las 22.40, volverá a presentarse en el salón auditorio de radio Aconcagua, el cantor Antonio Tormo. La sola enunciación del intérprete, basta para anticipar un espectáculo radial de amplia repercusión. Es que Tormo está situado en esa escala en que la popularidad no admite ya de superaciones. El público lo ha consagrado desde hace tiempo como uno de sus predilectos. Y en esa situación permanece por imperativo de sus condiciones que lo consagraran como exponente difícilmente superable en la canción folklórica. Ese es el concepto del que goza entre el público de Mendoza, y es también el que de Tormo tienen formado públicos que, como el de Capital Federal e importantes ciudades de países vecinos, aplaudieron sin reservas la actuación de este valor ya consagrado de la radiotelefonía nacional.

Tormo tiene su público que lo sigue con la devoción con que se acompaña a quien es el intérprete fiel de un motivo; y eso es él quizás pudiéramos llamarlo expresión de una época de la canción autóctona que encontró en su voz, una nueva modalidad, un sabor distinto, conservando la autenticidad de su sabor primitivo.[sic.]

Con el auspicio de la Casa Guerrero, Antonio Tormo ha de actuar esta noche a las 22.40, desde el salón auditorio de Aconcagua, en un programa que contará también con la participación de la guitarras de Héctor Santos y las de Aconcagua, a cargo de Tito Francia, Martín Ochoa y Aurelio Ochoa”⁶¹.

Es interesante cómo la nota habla de un grado de renovación, dentro de la interpretación de Tormo, pero sin salirse de la “autenticidad”, del valor primitivo de un bien simbólico cuyo mérito estaría en esta fidelidad a un modelo del pasado. Estas notas expresan la corriente de pensamiento señalada en el capítulo anterior, en relación a la búsqueda de la tradición como un valor congelado. Creemos que, en realidad, es “autenticidad”, ese respeto por un modelo del pasado, es más bien una creación del imaginario, en cuanto a que no se tienen registros de ese pasado hasta el momento en que estas expresiones empiezan a ser mediatizadas. Este proceso se inicia con Moreno y Rodríguez primero, como recopiladores e intérpretes que agregan su aporte personal al material recopilado, y luego ya con Hilario Cuadros y Antonio Tormo que son intérpretes y autores.

Después de dos meses de actuación en Radio Aconcagua de Mendoza, se despide Antonio

⁶⁰ Diario *Los Andes*, 10/02/48, p. 9, c. 3-4.

⁶¹ Diario *Los Andes*, 12/03/48, p. 5, c. 2-3.

Tormo el 31 de marzo en un “programa extraordinario”, en el cual participan numerosos conjuntos de la emisora. Inmediatamente anuncian nuevos artistas que debutarán en el mes de abril, como el dúo integrado por Ortiz y del Valle, “que llegan precedidos de los mejores elogios después de haber actuado en las emisoras de primera línea de Capital Federal”, y que también serán acompañados por las guitarras Aconcagua⁶².

Luego de la partida de Antonio Tormo, la programación radial que sale publicada diariamente sigue haciendo mención a las guitarras de la emisora, pero de una manera cada vez menos precisa, sin mencionar más los nombres de los integrantes.

El trío de guitarras de Tito Francia y los dos hermanos Ochoa, habían estado acompañando a Antonio Tormo durante todas sus presentaciones en Mendoza, como comentamos a través de todas las citas realizadas. Con la partida de Tormo se puede inferir que este trío partió con él para seguir actuando en otros lugares, cosa que fue también declarada por Francia, aunque sin mucha precisión en relación a la fecha. También lo confirmaría una publicidad de Radio Aconcagua del día 22 de noviembre, titulada “Radio Aconcagua al culto público de Mendoza en el Día de la Música”, en la que figura algunos números de la programación del día. Dentro de la programación, a las 23.45 figuran “Tres guitarras que triunfan: Tito Francia, Santiago Vértiz [Bértiz] y Aurelio Ochoa”. Una nota aparte aclara: “Estos tres calificados guitarristas, que se encuentran accidentalmente en Mendoza en breve temporada de descanso, han querido también brindar su aporte a la emisora”⁶³.

Desde octubre de 1948 desaparece esta publicación detallada de los programas emitidos por la radio en cada día, solo siguen saliendo notas que comentan algunos programas en particular, ya no solamente de Radio Aconcagua sino también de las otras emisoras locales. En el último período de las programaciones publicadas, se puede observar un aumento de la programación en cadena con las emisoras de Buenos Aires. El 1 de octubre ya sin la programación del día en detalle, se publica una nota titulada “**Anuncian novedades las emisoras locales**”, con noticias de Radio Aconcagua, LV10 Radio de Cuyo y LV6 Radio Splendid. A partir de abril de 1949 dejan también de publicarse estas notas sobre la programación de las radios, a excepción de noticias bastante aisladas.

⁶² Diario *Los Andes*, 31/03/48, p. 6c. 6-7.

⁶³ Diario *Los Andes*, 22/11/48, p. 9, c.3.

3.5. Otras presencias y circulaciones

La radio se constituye en un medio de circulación de músicos de distintos géneros y de distinta procedencia, no solo del ámbito nacional. En el período de información relevado, se ha podido constatar la presencia de numerosos músicos solistas y grupos, además de los cantantes ya señalados que eran acompañados por el grupo de guitarras. Entre ellos podemos mencionar algunos ejemplos. En setiembre de 1947 se incorpora a la programación de la radio el guitarrista Alejandro Viñes, concertista que todos los días “ofrece una nota de refinado buen gusto, interpretando piezas clásicas”⁶⁴. Vuelve luego a los programas de la radio en abril del año siguiente.

El diario del 14 de enero de 1948 menciona la presencia en Mendoza de otro guitarrista, Alberto Arriola, a quien señalan como compositor y recopilador de música nativa. Más adelante se anuncia la actuación del folclorista Ismael Moreno, quien luego de muchos años de ausencia de Mendoza vuelve a actuar en la radio Aconcagua. A través de una extensa nota habla de su importante desempeño en Buenos Aires y anuncia el debut de su orquesta folclórica de cuerdas el 1 de marzo, “única orquesta de este tipo en el país consagrada a la interpretación de la música vernácula, lo que hace con grabaciones del sello RCA Víctor, audiciones radiofónicas y en escenarios de Capital Federal”⁶⁵.

“Uno de los conjuntos de jazz de más positivos méritos en la radiotelefonía argentina, con muchas piezas editadas y grabadas en RCA Víctor” es el comentario que se realiza para anunciar la actuación de Joe Rísoli, director, arreglador y compositor, en otro de los géneros de la época⁶⁶.

En mayo de 1947 llegan a actuar a Radio Aconcagua, con mucha promoción y reconocimiento, el conjunto chileno de Los Hermanos Barrientos, conjunto folclórico que llega por primera vez a la Argentina y debuta en esta radio el 18 de mayo. Desde Mendoza parten para actuar en radios de Buenos Aires y vuelven a presentarse en Radio Aconcagua en setiembre del mismo año y en abril del año siguiente, siempre con un período prolongado de actuación en

⁶⁴ Diario *Los Andes*, 12/09/47, p. 8, c.6.

⁶⁵ Diario *Los Andes*, 27/02/48, p. 7, c. 6 y 1/3/48, p. 8, c. 8.

⁶⁶ Diario *Los Andes*, 15/04/48, p. 8, c. 4-5.

Mendoza⁶⁷. También se constata la presencia de Abel Fleury, reconocido guitarrista y compositor de piezas inspiradas en géneros folclóricos, participando en una audición en homenaje al dúo Delmar – Vega⁶⁸. Más adelante es Atahualpa Yupanqui quien es anunciado, aunque no hemos podido indagar si su actuación se realizó efectivamente en el ámbito de la radio⁶⁹.

El 7 de julio de 1948 se anuncia el debut en Radio Aconcagua de Martín Alberro, guitarrista que formara parte del ciclo de Radio El Mundo de Buenos Aires. La nota indica que tuvo a su cargo en esa emisora, una audición titulada “Dos guitarras en la noche”, con los mejores elogios⁷⁰. Es interesante la coincidencia con el programa de Francia, del cual hablamos antes, aunque no podemos saber si uno ha sido influencia del otro.

El mismo 7 de julio anuncia la presentación de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo⁷¹, primera presentación de este organismo creado sólo unos meses atrás, a través de una ordenanza universitaria del 12 de mayo de 1948. La audición se realiza el 8 de julio en el auditorio de Radio Aconcagua, en cadena con Radio El Mundo y su red de emisoras. Se trataba de un evento muy importante, puesto que era el inicio de la primera agrupación sinfónica de la provincia que contaba con un respaldo institucional que le permitió continuar hasta nuestros días. Al frente de este organismo, y conduciendo su concierto estaba Julio Perceval, quien también organizó el inicial Conservatorio dependiente de la institución universitaria. La segunda presentación de la orquesta, considerado “primer concierto oficial”, se llevó a cabo el 6 de agosto del mismo año en el Teatro Independencia, y se transmitió por Radio Aconcagua.

Entre los músicos que visitaban Mendoza, como parte de sus giras de conciertos, queremos destacar, por estar muy relacionado con la actividad de Francia como intérprete, la presencia de los “Indios Tabajaras, cantores folklóricos”. La nota del diario comenta:

“Se hallan en Mendoza y ayer efectuaron una visita de cortesía a nuestra casa los Indios Tabajaras. Son dos hermanos, Mussapere y Herundy, nativos del norte de Brasil, que tienen cumplida actuación internacional como intérpretes del canto folklórico y ejecutantes de guitarra, en la que animan asimismo música clásica. En

⁶⁷ Diario *Los Andes*, 16/05/47.

⁶⁸ Diario *Los Andes*, 05/05/48, p. 7, c. 4.

⁶⁹ Diario *Los Andes*, 25/06/48, p. 9.

⁷⁰ Diario *Los Andes*, 07/07/48, p. 8.

⁷¹ Diario *Los Andes*, 07/07/48, p. 4.

largas jiras (sic) han recorrido 15 países americanos. Han hecho 15 grabaciones e intervinieron en la parte musical de las películas brasileñas “Samba en Berlín” y “Berlín en la batucada”. Nos anunciaron que, luego de trabajar en la Argentina se trasladarán a España, Portugal y Francia”⁷².

Tito Francia había trabado amistad con este dúo, pudiendo inferirse que habrían influido en él, motivándolo a abordar un repertorio y una modalidad de ejecución que significó un desafío como intérprete. Con ellos aprende una técnica de manejo de la púa, el alzapúa, que le permite mucha velocidad en las interpretaciones y que habría sido una de las fuentes de reconocimiento del público por el virtuosismo técnico que las obras involucraban. Este repertorio estaba constituido por composiciones, algunas originales y otras transcripciones, de una considerable dificultad instrumental en las que él realizaba una primera guitarra, con gran despliegue de habilidad y velocidad, y lo acompañaba otra guitarra en una segunda parte más bien armónica. Piezas como las *Czardas* de Monti, el *Preludio* N° 2, del *Clave bien Temperado*, volumen II de Bach, y piezas de Chopin, integraban este repertorio que Francia grabó en un disco L.P. del sello Odeón, luego en una cassette, que tituló *Fiesta para cuerdas* y en el que estuvo acompañado por Santiago Bértiz⁷³.

Queda claro, a través de los datos proporcionados, la importante presencia de músicos de diferente origen, relevancia y repertorio que circulaban por las emisoras de radio, determinando un contacto, conocimiento e intercambio con los músicos estables, entre ellos Tito Francia.

Ya señalamos anteriormente que el relevamiento periodístico que hicimos en función a la actividad de Francia como músico de radio abarcó hasta fines del año 1950, aunque desde fines del 48 la programación diaria no se publica más y la búsqueda ofrece solamente algunos datos aislados sobre actuaciones de diferentes músicos de Mendoza o músicos que visitaban Mendoza, algunos de los cuales hemos destacado más arriba.

⁷² Diario *Los Andes*, 09/09/50, p. 7, c. 7.

⁷² Víctor Pizarro, amigo de Francia y conductor de un programa sobre folclore nos decía en una entrevista: “Sé que Francia comienza una etapa importante cuando en el año 1948 ó 1950 vienen desde Chile los famosos Indios Tabajaras. Eran dos músicos, dos eximios guitarristas brasileños que en aquella época en Chile eran famosísimos. [...] La habilidad, el virtuosismo estaba en lo instrumental. El broche de oro de ellos era interpretar para el cierre esas páginas clásicas como *Danza ritual del fuego* o *Vals en do* de Chopin. Esas cosas llamaban muchísimo la atención, gustaban mucho”. (Entrevista a Víctor Pizarro, 09/07/97)

⁷³ Tito Francia, *Fiesta para cuerdas*, EMI 15346.

3.6. Tito Francia en otras radios mendocinas

Francia nos expresó en las entrevistas, que su trabajo en Radio Aconcagua duró hasta que la emisora existió, es decir hasta el momento en que la misma se estatiza, en el año 1953. Se puede inferir que inmediatamente que la emisora pasa a manos del Estado, Tito Francia pasa a ser músico estable de LV8, Radio Libertador. El “Registro del Personal” perteneciente a Francia registra su ingreso a esa emisora el 1 de setiembre de 1953, como también, en el registro de empleos anteriores figura su trabajo en Radio Aconcagua desde 1949 a 1953⁷⁴. Si sumamos el período registrado a través del diario, Francia habría trabajado en Radio Aconcagua desde 1947 a 1953, con algunas interrupciones por giras de conciertos. En el período registrado en Radio Libertador, también aparecen licencias sin goce de sueldo, que podrían haber sido motivadas por oportunidades de giras.

En Radio Libertador permanece hasta 1962; el 4 de junio presenta su renuncia al “puesto de músico estable”. En su nota de renuncia argumenta no estar de acuerdo con las disposiciones de trabajo para el músico y notas anteriores expresan una situación de conflicto con la dirección de la radio. Pero es significativo citar otros de sus argumentos:

“censuro a usted [el director de la radio, a quien dirige la nota] por utilizar al músico profesional estable para actuar en audiciones que no observan ni el mínimo decoro radial, ya que en ellas debemos acompañar musicalmente a elementos, no ya profesionales, sino que ni siquiera pueden llamarse aficionados”.

Más adelante, agrega:

“En los convenios que el Sindicato de Músicos, Filial Mendoza, ha firmado con las emisoras de la Provincia, aunque no se especifica con precisión que el músico profesional acompañará musicalmente solo a artistas profesionales, es obvio que al obligarnos a secundar a los elementos citados, se menoscaba nuestra ética profesional y se daña el prestigio que años de esfuerzos y estudios, nos han permitido ganar”⁷⁵.

Aparentemente se refiere a su función de acompañar a aficionados que se presentaban en

⁷⁴ Archivos LV8. Registro del Personal de Fioravante Francia.

⁷⁵ Nota de renuncia archivada en su Registro del Personal.

la radio en programas de concurso o estímulo a músicos no profesionales.

Es muy relevante la expresión de Francia al pretender un reconocimiento de su nivel profesional como músico, a través de una función y trabajo específico acorde a ello. Esta situación denunciada, confrontada con su actuación descripta más arriba en Radio Aconcagua, expresa muy claramente la disconformidad de un músico que ha trabajado y empeñado en lograr un nivel profesional, que se reconoce como tal, y que se le está dando una función y un nivel no acorde con ello. Expresa también, muy fuertemente, una visión émica de su profesionalismo y su función como músico.

En otras notas que figura en su legajo, anuncia también la renuncia a la dirección del conjunto de guitarras, como a la realización de los arreglos, considerando que el reconocimiento, profesional y monetario, no está a la altura de su desempeño. Ello nos indica las funciones que venía desempeñando, además de ser músico estable actuaba como arreglador y director del conjunto de guitarras, función por la que cobra trescientos pesos. En el Registro figura su sueldo, que comienza en un valor de mil pesos en su ingreso a la radio y es de cuatro mil, más algunas bonificaciones, cuando se retira de la misma en 1962.

Otro testimonio de la actuación de Francia en la radio, bastante posterior a lo señalado anteriormente y ya no como guitarrista estable, la obtuvimos a través de una entrevista realizada a Rodolfo Ricolfe, actor y locutor de radio, que durante muchos años trabajó en Radio Nacional, emisora en que se transforma Radio Aconcagua estatizada. En dicha entrevista nos relató que conoció a Francia por su trabajo en Radio Nacional, en la década del 70.

“En esa época yo tenía la suerte de presentarlo en los recitales que él hacía una vez por semana en el auditorio de la radio. Fue una época muy brillante de Radio Nacional, y digo esto porque le habían cambiado el equipamiento, tenía toda tecnología de punta. Se escuchaba mucho la radio y tenía muy buenas programaciones”. Comentaba que, como la radio tenía onda corta, su alcance era muy grande y recibían cartas de personas de países bastante lejanos que escuchaban las audiciones. También recibían correspondencia de distintas partes del país que le pedían grabaciones a Francia. “Si había un concierto, digamos de piano, a lo mejor iban 50, 60 personas. Si el concierto era de Tito Francia, y..... quedaba gente parada en los pasillos”⁷⁶.

Su paso por otras radios de Mendoza se fue dando en la medida en que le ofrecían mejores condiciones de trabajo:

⁷⁶ Entrevista a Rodolfo Ricolfe, 05/06/97.

“Aconcagua pasó al Estado [...] Entonces todos nosotros pasamos a Radio Libertador, Radio de Cuyo...en fin. Yo llegué a Libertador, después me ofrecieron Radio Nihuil, después me ofrecieron LV10,... y bueno...., mientras iba ganando más yo me iba a otro lado”.

Así sigue narrando su paso por las distintas radios de Mendoza y destacando la paulatina eliminación de los músicos estables, proceso que señala hasta alrededor de 1968.

“Fue después del 68, más o menos. Algunas radios eliminaban antes, otras después; yo me quedé hasta el final. [...] Yo seguí en la LV10 porque las otras radios eliminaron los músicos artistas, a los artistas en vivo. [...] Estaba en Nihuil, entonces después me fui a la LV10, y de la LV10 ya fue cuando quedamos definitivamente sin trabajo. Eso fue en el 68 más o menos”⁷⁷.

La radio fue entonces un medio importantísimo para la circulación de los géneros musicales. Con su oferta de música en vivo, se constituyó en un medio laboral para los músicos de ese momento como para Francia en particular. Además de constituirse en un medio para ganarse la vida, significó un ámbito de mucha importancia para desarrollar su práctica como intérprete, tanto por la cantidad de participaciones como por la variedad de géneros abordados en su repertorio. Esta versatilidad y diversificación de géneros que abordó como guitarrista de la radio también se observa en su producción compositiva. Casi todos los géneros que interpretó en ese medio están presentes en su catálogo de obras; aún el jazz, que si bien no está presente como género en su catálogo, influye en su lenguaje armónico.

Con el desarrollo realizado en el presente capítulo, hemos querido elaborar el contexto significativo que dio marco a la práctica de Tito Francia como músico estable de emisoras de radio. Mostramos el papel desempeñado por este medio de comunicación en la circulación de bienes simbólicos, su penetración en el ámbito hogareño y cotidiano de amplios sectores de la población, en principio sin grandes distinciones de capas sociales.

La concepción de la programación de la radio, apoyada fuertemente en los espectáculos en vivo, generó la necesidad de contar con un importante elenco de locutores, guionistas, actores y, en particular, músicos, constituyéndose en un importante polo de desarrollo artístico y laboral. La música en vivo demandó una importante cantidad de músicos estables en las emisoras de radio, algunos especializados en un determinado tipo de repertorio, otros abordando un

repertorio bien diversificado. Los músicos debían afrontar todos los días las programaciones emitidas desde el estudio o desde el auditorio, ensayando un rato antes lo que poco después debían tocar. El ensayo y la audición era el proceso a través del cual se lograba la paulatina profesionalización y perfeccionamiento del músico, en especial, de repertorio popular.

Las declaraciones de Tito Francia, como la información proporcionada por la publicación de la programación diaria, nos ha mostrado claramente este proceso en la práctica de este músico. Ingresó a la radio desde muy joven, medio en el cual hemos podido registrar casi veinte años de continuidad, desde su ingreso a Radio Aconcagua, luego su pase a Radio Libertador y su desempeño en ella hasta 1962. Sus años jóvenes de formación se desarrollan a la par de estos años de trabajo en radio, abordando un repertorio muy variado y logrando una solvencia instrumental muy importante. Este profesionalismo es considerado desde una perspectiva émica por el mismo Francia quien reclama, en su renuncia a Libertador, un trato como tal y manifiesta su desacuerdo en un desempeño para aficionados. Francia sintetiza muy claramente este proceso cuando manifiesta: “Fue el trabajo el que lo hizo profesional a uno, profesional dentro de un género; simultáneamente (que) yo seguía estudiando y componiendo”⁷⁸.

⁷⁷ Entrevista a Tito Francia, 29/09/97.

⁷⁸ Entrevista a Tito Francia, 28/11/96.

Capítulo 3

El movimiento del Nuevo Cancionero

1. Antecedentes y contexto del movimiento.

En febrero de 1963, se hizo explícito en Mendoza un movimiento que surge de músicos poetas y bailarines que buscaban una renovación de la canción popular, especialmente la canción de raíz folclórica. Se lanzan con un nombre y un manifiesto que da cuenta de sus intenciones y objetivos que comentaremos más adelante.

Para abordar este tema, y entender el contexto en el cual se inserta este movimiento, y Tito Francia como parte de él, haremos una referencia al proceso de constitución y cambio que se fue gestando en la música popular de raíz folclórica en nuestro país. Para ello tomamos como marco los trabajos de Carlos Vega (1981), Ariel Gravano (1983), Pablo Kohan (1999), Rubén Pérez Bugallo (2000) y Pablo Vila (1982), que dan cuenta del paulatino proceso de profesionalización de la música y los músicos que abordaban este repertorio, como de la constitución de esta corriente llamada nativismo o folclore de proyección.

Kohan señala, en su trabajo sobre la música nativista, que “dentro de las sociedades urbanas contemporáneas se pueden apreciar tres tendencias según la relación que se establezca entre la creación musical y las expresiones folklóricas” (Kohan 1999: 657) Por un lado la negación de la cultura tradicional, por el otro el tradicionalismo, que intenta mantener vivos los elementos culturales del pasado, en un estado de inmovilismo, actitud que hemos señalado en grupos mendocinos en el capítulo sobre el contexto musical y por último el nativismo que “no tiene como objetivo la eternización de la tradición, sino la recreación artística de algunos de sus contenidos a través de nuevas experiencias estéticas, que se producen como resultado de los fenómenos de transculturación” (Kohan 1999: 657). Tal como lo expresa Kohan, coincidimos en que “son las manifestaciones nativistas las que deben analizarse como música popular urbana”,

que es el caso que nos ocupa con toda la práctica musical de Tito Francia y con los postulados del Nuevo Cancionero.

Pérez Bugallo define el nativismo como “un movimiento musical compuesto por danzas, canciones y poesías que juglares y autores de nivel medio, por lo general provincianos, escriben en Buenos Aires, reinterpretando formas y contenidos procedentes del folklore y que los medios de comunicación de masas difunden por todo el país” (Pérez Bugallo 2000: 983). Si bien coincidimos en el fenómeno de la reinterpretación de formas y contenidos procedentes del folklore que, dependiendo del parámetro que se tome, el proceso de reinterpretación puede ser mayor o menor, acota el proceso a la metrópoli del país, desconociendo procesos provincianos como el que nos ocupa. Sí coincidimos que los medios masivos de comunicación intervienen de forma importante, ya que justamente el inicio de la industria discográfica y la radio fueron medios que contribuyeron a la constitución de este corriente del nativismo.

Creemos importante comentar aquí que, tanto Carlos Vega como Augusto Raúl Cortazar, tratan de diferenciar en sus textos entre lo que es el folklore y su ciencia, de las proyecciones. Con algunas disparidades, ambos consideran dentro de estas últimas a los aprovechamientos o manipulaciones que se realizan de los materiales folclóricos, producidos o reelaborados fuera de su ámbito geográfico o cultural original y destinados en general a públicos urbanos (Gravano 1983: 7).

Son varias las denominaciones de uso corriente para estas expresiones musicales: música popular de raíz folclórica, música autóctona, folklore, tradicionalismo, proyección folclórica y nativismo, creándose a veces bastante confusión al respecto, aunque las dos últimas denominaciones son las que predominantemente han definido el campo. También ha sido puesta en cuestionamiento la categoría de “proyección”, ya que Enrique Cámara plantea que, dado los variados procesos de resemantización de las expresiones folclóricas, haría falta una conceptualización que se adaptara a la realidad resultante de esos procesos. “Esto significa buscar un concepto o categoría que esté más allá del conflicto entre los objetos y los procesos, es decir, que no focalice objetos concretos ni procesos específicos de transformación, sino el devenir mismo de la cultura” (Cámara 1999: 337) En este marco es que queremos ubicarnos en el devenir del proceso sociocultural en el que se inserta nuestro tema.

En su trabajo de 1981, Carlos Vega señala dos períodos de lo que él llama movimiento tradicionalista, movimiento que entiende en el sentido de la proyección (se relaciona con), ya que lo señala como el movimiento que “reanima todas las especies de antiguos cantores, las

inserta en los engranajes modernos y las conduce a inimaginadas alturas” (Vega 1981: 66). El primer período que menciona se desarrolla entre 1880 y 1914; luego de una etapa intermedia hasta 1921, señala el comienzo del segundo periodo justamente el 16 de marzo de 1921 con la presentación de la compañía de Andrés Chazarreta en Buenos Aires. El trabajo de Vega termina con un largo análisis de la trayectoria de Chazarreta en el que destaca el papel de empresario de este músico más bien intuitivo, enfatizando un proceso en el que la música pasa del circo del primer período a la escena en el segundo. Los géneros folclóricos se van cristalizando: Chazarreta toma de las fuentes musicales y coreográficas de los cultores y los lleva a la escena, graba las piezas y las edita en partitura, produciendo su mediación y por ende, su cristalización. Más tarde, Vega señala el papel de Manuel Gómez Carrillo, músico con formación europea, a quien la Universidad Nacional de Tucumán lo convoca para la recolección de música folclórica del norte argentino.

Estas dos personalidades representan el inicio del largo proceso del nativismo o folclore de proyección, dado por el hecho de que llevan las expresiones folclóricas a las ciudades -en un momento que coincide con el incipiente y revolucionario inicio de la radiotelefonía y las primeras grabaciones fonográficas- y las insertan en los circuitos, algunos muy recientes, de la industria cultural. Sobre todo Chazarreta es quien le da una función de espectáculo a su práctica y, a través de ella comienzan a conocerse (o reconocerse) las danzas folclóricas por sus versiones, sus ediciones, sus grabaciones y también por su presentación en sociedad, es decir, la llegada y aceptación por la sociedad hegemónica que lo legitima: Buenos Aires. Por supuesto este fenómeno está apoyado en movimientos internacionales, relacionados con las tradiciones que “empiezan a sentirse en los medios cultos de las ciudades argentinas”: la Ciencia del Folclore y los Nacionalismos Artísticos (Vega 1981: 77). Esto va preparando la aceptación de estas expresiones por los círculos intelectuales que hasta entonces las habían ignorado y menospreciado.

Este segundo periodo, o segunda promoción nativista, estuvo principalmente dedicada a la música nortea y en especial a las danzas, con aportes de la música cuyana llevada a Buenos Aires por Saúl Salinas en 1910 y de música paraguaya a fines de los 20 (Pérez Bugallo 2000: 983). Pérez Bugallo señala también, que a fines de la década del 30 comienza a sentirse la necesidad de la adaptación de esta música colectada en el campo a una realidad urbana más cosmopolita. Cada vez será mayor la migración campesina hacia las ciudades y la presencia del proletariado industrial en los centros urbanos. “Es el inicio del proceso que culminará con la

‘Tercera Fundación de Buenos Aires’, hacia la cuarta década del presente siglo” (Gravano 1983: 23).

Es así como, por un lado se mantiene el desprecio de la alta burguesía por todo lo que tuviera que ver con lo nativo, pero por otro lado, los círculos intelectuales van teniendo conciencia de estas fuentes de lo regional apoyados en el desarrollo de las nuevas corrientes intelectuales y estéticas que mencionamos anteriormente. Paralelamente se va gestando un cambio demográfico que modifica el perfil social de las grandes ciudades; a las corrientes inmigratorias que se habían producido anteriormente se suma la migración interna del campo a la ciudad. El cosmopolitismo es creciente; se populariza el tango y se da el auge de géneros musicales norteamericanos y latinoamericanos traídos por la radio, el disco y el cine.

Distintos nativistas, o “folcloristas” comienzan a surgir en diferentes regiones del país entre los que también se insertan mendocinos que ya mencionamos al exponer el proceso de profesionalización de los músicos “folclóricos”, entre otros Hilario Cuadros y su conjunto y Antonio Tormo. Habíamos mencionado también esta necesidad de los músicos de “asaltar” a Buenos Aires para lograr su validación y reconocimiento masivo en el país. La concentración en la capital política del país de los factores de poder hacía necesaria esta llegada a la metrópoli. Es así como el proceso que conducirá al “boom” del folclore en los 60 comenzó a gestarse en el interior del país, si bien se vuelve masiva cuando accede a Buenos Aires y desde ahí se desparrama al interior.

Son varios los hechos que confluyen para que la corriente nativista adquiera paulatina masividad y haga eclosión masiva y nacional hacia fines de los 50, en el fenómeno que se llamó el “boom del folclore”. Citamos el trabajo de Pablo Kohan, que los expone muy claramente:

“el proceso de industrialización y el consiguiente cambio demográfico suscitado en las grandes ciudades desde 1940 por la inmigración rural; las nuevas tendencias de ciertos círculos de intelectuales de militancia activa, con un nuevo gran predicamento en pos de un nacionalismo popular (Arturo Jauretche, Raúl Scalabrini Ortiz, Juan José Hernández Arregui), que surgieron durante la llamada ‘década infame’ que se instauró tras el derrocamiento del Gobierno de Irigoyen (1930); la política oficial del Gobierno peronista (1946-1955) a favor de un nacionalismo cultural; la superación por parte de las capas medias urbanas del desprecio por las culturas provincianas y la consecuente incorporación de éstas en un proceso de apropiación; la permanente tarea de difusión de los tradicionalistas, sobre todo de

Andrés Chazarreta; la labor de los recopiladores de la literatura, la música y el arte folklóricos en estudios de divulgación o de carácter científico; el acercamiento a lo popular de nuevos músicos con formación académica, y el estancamiento en la evolución del tango hacia 1960 y su paulatino alejamiento del gusto masivo con el surgimiento de la corriente vanguardista” (1999:658).

Pablo Vila nos ofrece un análisis muy importante sobre este proceso, poniendo el énfasis en que en la base del auge del folclore en los 60 está el proceso de nacionalización de la clase media urbana (Vila 1982: 26). Este autor señala que, si bien la música de raíz folklórica hace su entrada al medio urbano de la mano de la migración interna que se acentúa en la década del 40, este proceso no explica completamente el fenómeno. Este migrante campesino y su cultura fueron en principio rechazados y despreciados por la cultura urbana. “Fue así como la música de raíz folklórica, al quedar ligada al “cabecita negra” y al peronismo, recibió la estigmatización del sector urbano y del antiperonismo” (Vila 1982: 25) Fue ese migrante entonces, quien durante la década peronista sostiene la difusión de esta música, con algunos cantores que cumplen con una función de socialización de ese proletariado reciente. Uno de ellos es el cantante mendocino Antonio Tormo quien, con un éxito insospechado, llega al migrante con un vocabulario y una rima sumamente elementales.

Con la caída del peronismo, el sector obrero pierde sus canales de participación y el “cabecita” vuelve a ser marginado en las villas. Por otro lado, señala Vila, la clase media urbana vive un proceso de autocrítica y de nacionalización, luego del fracaso del intento del desarrollismo frondicista; hay por ello una apetencia por conocer y comunicarse con el país real, que se expresa en el descubrimiento de la literatura argentina por un lado y en el encumbramiento a que es llevado el folclore nativo (Vila 1982: 26). Y enfatiza, señalando la relación distinta que se plantea la clase media con el folclore:

“Configuran el marco de posibilidad de acercamiento dos fenómenos de alguna manera entrelazados: la existencia de un ritmo folklórico, la zamba, que preserva su prestigio señorial dentro de la clase media; y la paulatina elevación de los contenidos –poéticos, musicales e interpretativos- que va asumiendo el fenómeno musical folklórico” (Vila 1982: 27)

Para Vila, el boom del folclore es el boom de la zamba, ritmo folklórico que la clase media argentina elige para expresar lo nacional; la relaciona, además, con el país real, es decir el interior del país, “el cual se le hace una presencia cotidiana, dado el incremento de la migración

interna” (Vila 1982: 27) Es decir, que en este nuevo proceso de auge de la música popular de raíz folclórica, conocido como el boom del folclore, la clase media sería ahora la consolidadora del proceso, en el que tuvo mucha incidencia la elevación del nivel poético, musical e interpretativo del repertorio.

A partir de los 50, aproximadamente, comienzan a destacarse nombres que se harán muy familiares en la década siguiente: los Hermanos Ábalos y Atahualpa Yupanqui en primer término; poco después son los salteños Los Chalchaleros y Eduardo Falú. Éste aportará la riqueza de su guitarra y los primeros una estructura de conjunto que será paradigmática para otros grupos que los seguirán: cuatro vocalistas con acompañamiento de guitarra y bombo legüero.

Paulatinamente irán apareciendo otros nombres: Ariel Ramírez, Los Cantores de Quilla Huasi, Horacio Guarani y Los Fronterizos, conjunto que presenta una estructura similar a Los Chalchaleros pero con una armonización de voces muy novedosa. Más innovación venía también planteando el Cuarteto Gómez Carrillo, integrado por los hijos de Manuel, que fueron los primeros en hacer polifonía a cuatro voces ‘a cappella’, en el canto popular de raíz folclórica. Ya en los sesenta, en pleno “boom”, aparecerán otros nombres: Los Andariegos, conjunto mendocino; Los Huanca Huá, que también realizan arreglos a cinco voces ‘a cappella’ y con onomatopeyas que intentan imitar los instrumentos de percusión; Los Trovadores del Norte, con un repertorio más diversificado y con una armonización basada en la armonía clásica coral, con algunos contrapuntos y que abordan una temática social y reivindicativa (Gravano 1983: 39). Esta nómina no agota de ninguna manera los participantes de esta corriente, nómina a la que se le pueden agregar otros importantes músicos y poetas como Jaime y Arturo Dávalos, Gustavo Leguizamón, y otros. Todos plantearon alguna novedad en el lenguaje: en la formación de los conjuntos, en los arreglos vocales e instrumentales, en la técnica instrumental, o en la poesía.

En relación a esto último, muchos poetas van generando un cambio significativo en los textos. Atahualpa Yupanqui por un lado, al cantar las temáticas sociales del indio y el campesino, los salteños como Castilla y los Dávalos, que renuevan la poesía cantándole al personaje contemporáneo, con una manera no convencional y enriquecida de tratar los textos, con ricas imágenes poéticas. “No son pintoresquistas ni se sectorizan en una temática romántica y localista. Sientan las bases del universalismo americanista que arraigará luego en el canto de proyección folklórica argentino con trascendencia continental” (Gravano 1983: 33). Yupanqui aparece entonces como uno de los primeros exponentes de este proceso de expresiones con

profundo contenido poético que avanzará, años más tarde, al canto de protesta social y de intención americanista.

El boom tiene pleno auge en la década del 60 y dura hasta mediados de los 70, cuando otra serie de factores confluyen en su decaimiento. Fenómeno fuertemente consumido por la clase media, y dentro de ella por el sector joven y estudiantil, se conforma una red de circulación que apoyó su fuerte recepción: los medios masivos, institucionales y privados apoyan la circulación de este repertorio: en 1961 se realiza el primer festival de Cosquín, que seguiría luego expandiéndose y a partir del cual surgen posteriormente muchos otros; aparecen publicaciones periódicas destinadas a promover y dar información sobre las actividades de este repertorio; se publican partituras; las radios y la televisión ofrecen programas en horarios centrales, dedicados a la llamada “música folclórica”; se organizan concursos de compositores e intérpretes; se realizan peñas y guitarreadas en diversos ámbitos y se da un gran crecimiento del interés por el estudio de la guitarra como instrumento acompañante.

2. El lanzamiento y sus integrantes.

En este contexto se insertan Tito Francia y el Nuevo Cancionero. Recordemos que en nuestro capítulo sobre el contexto cultural y musical de Mendoza, señalamos el proceso paulatino de profesionalización de los músicos nativos, los primeros accesos de algunos de ellos a los medios masivos como la radio y el disco, la cristalización de géneros “folclóricos” que se va produciendo, como también la existencia de centros tradicionalistas que se erigen como defensores de un ideal esencialista, congelado, de lo nativo.

El 11 de febrero de 1963 aparece en el Diario Los Andes, una nota que resulta de una entrevista realizada a un grupo de músicos, poetas y un bailarín y en la que se incluye un manifiesto aportado por el grupo. Este grupo de artistas se constituyó en lo que ellos denominaron como el movimiento del “Nuevo Cancionero”. Sus miembros fundadores, al menos presentes en la entrevista, fueron los músicos Tito Francia, Juan Carlos Sedero y Oscar Matus, los poetas Armando Tejada Gómez y Pedro Horacio Tusoli, la cantante tucumana Mercedes Sosa y el bailarín Víctor Nieto.

Mendoza tenía, a principios de los sesenta, una vida intelectual y cultural muy rica; Antonio Salonia, en su testimonio publicado en el libro sobre Mercedes Sosa de Rodolfo Braceli, describe muy bien este contexto en el que se movían algunos integrantes de este grupo:

“Antes que a Mercedes conocí a Armando Tejada Gómez y a Oscar Matus. Ellos en Mendoza participaron de una época extraordinaria, con sus grandes escritores y pintores. Allí estaban artistas europeos que adoptaron Mendoza, como Víctor Delhez, Sergio Sergi, el gringo Azzoni, el croata Svrako Ducmelic, el chileno Lorenzo Domínguez. Y estaba, claro, Carlos Alonso. Allí estaba un imprentero italiano como Gildo D’Accurzio, escritores como Anonio Di Benedetto, Humberto Crimi, Ricardo Tudela, Enrique Ramponi, Alberto Rodríguez, Fernando Lorenzo, Víctor Hugo Cúneo. Allí estaba la casa de los siete hermanos, con Luis Quesada a la cabeza. A ese hervidero de gente creativa vino a parar Mercedes Sosa, recién casada con Matus. Yo por entonces era maestro de escuela, y no faltaba tanto para que ocupara un altísimo cargo en el gobierno de Arturo Frondizi, del cual también por un tiempo participó como diputado de la UCRI Armando Tejada Gómez” (Braceli 2003: 72).

Mercedes Sosa conoce a Oscar Matus en Tucumán, su ciudad natal. Según sus propias palabras, queda prendada de él y de su música; muy poco tiempo después se casan y se van a vivir a Mendoza.

“Mendoza sería para mí una etapa fundamental, por los amigos y el descubrimiento de lo artístico. Al principio vivimos en un hotelucho que estaba al lado de las vías. Vino a conocerme Tejada Gómez y allí cambió mi vida y la de Matus. [...] Después nos fuimos a vivir a otra pensión que era de la hermana mayor de ese gran músico y guitarrista que es Tito Francia” (Braceli 2003: 69).

Más adelante sigue dando testimonio de las vivencias y el círculo de relaciones que se conformó en esa ciudad:

“En aquel tiempo con Matus vivíamos de cantar. Él cantaba tangos con la orquesta de Aníbal Appiolazza, en el Casino de Mendoza, y yo llegué a cantar en la vieja LV10, allí donde trabajaba Tejada Gómez de locutor. Después canté en Radio Libertador, que tenía un estudio precioso, moderno. [...] En otro momento voy a volver a recordar mi tiempo en Mendoza, porque también vivimos en Luzuriaga, en una casita de la Bodega Giol, y en una piccita que nos dio

Tejada Gómez. Fueron los días más maravillosos de mi vida: me encontré con los intelectuales, con los artistas, y estaba enamorada” (Braceli 2003: 70).

Matus y Tejada Gómez eran amigos, casi hermanos, desde la infancia. Pero también, vemos nuevamente cómo la radio juega un papel de encuentro de diferentes artistas, Tejada Gómez trabajando como locutor, Tito Francia como guitarrista estable y Mercedes Sosa como cantante. Más adelante Mercedes Sosa se explaya y confirma la visión de las manifestaciones de Antonio Salonia:

“En Tucumán están mis raíces, en Mendoza está mi felicidad, en Montevideo está mi primer reconocimiento como artista. Quiero volver a 1958, uno de los años inolvidables de mi vida. Llegamos con Matus a Mendoza unos meses después de casados. Ya conté que vivimos en un par de pensiones y después nos fuimos a vivir a la vuelta de la Bodega Giol, en Luzuriaga. Allí tenía su casa, y nos prestaba una pieza, Armando Tejada Gómez. Pronto entré a un mundo desconocido, el mundo de los escritores, de los escultores, los pintores, los intelectuales. Estaba deslumbrada por tanta gente creativa, cultísima y buena. Todo era aprendizaje para mí. Allí estaba Luis Quesada y su familia; Carlitos Alonso, Antonio Di Benedetto, Alberto Rodríguez, el Negro Ramón Ábalos, políticos que eran poetas, como Benito Marianetti y Ángel Bustelo. Todo era pensamiento y creatividad y alegría de vivir. Se hacía y se soñaba” (Braceli 2003: 93).

Armando Tejada Gómez, poeta mendocino, nació en el barrio La Medialuna, en Guaymallén, el 21 de abril de 1929, muy cerca del centro de la ciudad de Mendoza. Fue el antepenúltimo de veintitrés hermanos, cuyo padre fallece al tener cuatro años. Crece con una tía y su educación formal es muy breve, ya que debe trabajar desde muy chico como canillita o lustrabotas. Sus recuerdos de esa infancia en la calle y la miseria aparecen en su libro autobiográfico *Amanecer bajo los puentes*.

Ganó sus primeros premios literarios siendo todavía obrero de la construcción y paulatinamente se fue integrando al mundo de la cultura y la política. En 1950 se relaciona con la radio al comenzar a trabajar en LV10, Radio de Cuyo, compartiendo esta actividad con la de obrero. En sus reportajes expresa haber sido sumariado e inhabilitado como locutor por realizar una entrevista a Juan Carlos Castagnino después de un viaje a China, puesto que recupera tiempo después.

Su participación en la política lo llevó a ser diputado provincial en 1958 por la Unión Cívica Radical Intransigente; más tarde se afilió al Partido Comunista, pero no continuó desempeñando cargos de esa índole.

Sus manifestaciones expresan muy claramente su postura en relación a sus orígenes y su formación:

“Entre las consejas de los mayores y de los indios huarpes, de los que yo provengo, y de las reuniones de fogón, aprendí la cultura americana, porque no frecuenté aulas. Aprendí la voz popular en que creíamos. [...] Cuando volvíamos de lustrar, yo oía a los cantores en los boliches que había a orillas del canal Guaymallén y el canto de nuestra gente se nos inoculó para siempre en la mente y en el espíritu. En la sangre ya lo traíamos”¹.

Su relación con Oscar Matus se da desde muy jóvenes. Compartieron una infancia similar y desde la adolescencia venían trabajando como cantantes y componiendo canciones juntos. “La amistad de Armando con Matus no era una amistad, era una hermandad”, expresa Mercedes Sosa en el libro sobre su vida (Araceli 2003: 94). También en el trabajo de Stillger sobre el Nuevo Cancionero, sustentado sobre entrevistas a los personajes, se destaca la relación entre Tejada Gómez y Matus, hablando de una hermandad por adopción.

Otro testimonio que nos habla de la relación que había entre estos artistas, es la del bailarín Víctor Gabriel Nieto. En sus manifestaciones comenta que conoce a Tejada Gómez en el barrio de La Media Luna, actual Pero Molina, cuando eran adolescentes. “Fuimos creciendo juntos y también compartimos las salidas al centro donde hicimos varios amigos entre los que recuerdo a José Segovia (‘el Cañita’) y al ‘Negro’ Oscar Matus”. Otras expresiones del bailarín muestran claramente el mundo de inquietudes de ese grupo de jóvenes:

“Tengo vivo aún en mi recuerdo, que Armando se quedaba como hipnotizado mirando hacia una mesa que estaba junto a la ventana del local, [hace referencia a una pizzería donde se juntaban habitualmente] donde un personaje, delgado y muy pálido, con moño negro y sombrero, se sentaba allí siempre solo y escribía, sin reparar en su entorno. Ese personaje era don Julio Quintanilla. El poeta [Quintanilla], ensimismado en su mundo, de vez en cuando solía mirar de soslayo hacia nuestro bullicioso grupo donde se discutía en voz alta sobre poesía, música y danza, exhibiendo cada uno algún logro alcanzado, recitando, cantando o,

¹ Diario *Los Andes*, sección Cultura, 27/10/02, p. 1, c. 2.

en mi caso, con el zapateo criollo, que se confundía con el ruido del tranvía que pasaba por la calle”².

Este bailarín se destacó desde muy joven, formando su propia compañía de zapateo y danza. En 1949 crea la compañía “La alondra y el tordo”, a la que se suma el aporte de Juan Carlos Sedero y Armando Tejada Gómez, entre otros, llevando a cabo temporadas en Tucumán y en Buenos Aires. Se desempeñó, desde fines de los 50, como primer bailarín de la compañía de Mariano Mores, junto a Santiago Ayala, “El Chúcaro” y Norma Viola, en el espectáculo “Luces de Buenos Aires”. Después sería invitado por Ariel Ramírez para unirse a su compañía como primer bailarín y con ella recorren todo el país.

Por otro lado, Juan Carlos Sedero, provenía de una formación musical más académica, ya que estudió piano en la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de Cuyo con Antonio De Raco y Julio Perceval. Conoce y se hace amigo de Tito Francia, a quien le da lecciones de ese instrumento; poco a poco Sedero se va dedicando a un repertorio de música popular. En “Nuevo Cancionero”, de Stillger, podemos leer anécdotas mutuas de cómo se conocen, siempre a través de sus actividades musicales, y con un mutuo reconocimiento por la calidad y habilidad de su trabajo³.

Como señalamos más arriba, la radio fue un ámbito de encuentro de muchos de estos artistas. “A los muchachos [Francia y Sedero], los conocí allá por el 55, si no recuerdo mal, en la LV10”, manifestaba Tejada Gómez, también en el texto de Stillger. Por otro lado, Francia testimoniaba su encuentro con Matus:

“A él también lo conocí en la radio. Yo lo acompañaba en guitarra cuando él cantaba y, desde el primer momento me pidió que le enseñara. Tenía muy buen gusto para elegir el repertorio. Yo se lo hacía notar, y él me contestaba: ‘Es que yo soy músico’. ‘Ah, ¿vos sabés música?’, insistía yo. Y él contestaba: ‘No, no. Yo soy músico de nacimiento’. Entonces, le enseñé guitarra y comenzó a componer y a colocar acordes de vanguardia”⁴.

También Horacio Tusoli y Víctor Nieto habrían trabado amistad con los demás en la radio LV10. La radio los formó profesionalmente, como ya vimos en el capítulo sobre Francia y la radio, como también culturalmente. Son importantes, en ese sentido, las declaraciones de Tejada

² Diario *Los Andes*, sección Espectáculos, 19/03/00, p. 1, c.5.

³ Stillger, Patricia, “Nuevo Cancionero”, 1992, p. 6.

⁴ Stillger, Patricia, “Nuevo Cancionero”, 1992, p. 6 y 7.

Gómez que muestran la relación de su pensamiento y su trabajo en la radio, y su influencia en el pensamiento que va gestando el Nuevo Cancionero:

“Yo tengo una formación musical que me la dio la LV10, tanto en el jazz, como en el folklore y la música clásica. Me formé en la discoteca de la radio, que tenía miles de placas. A mí me tocaba transmitir los conciertos que cerraban la transmisión de la noche. Era una hora de música sinfónica. Así fui afinando el oído, y caí al jazz. Encontré una frase de Duke Ellington que pegué en el estudio y que decía: ‘El jazz no es un concepto rígido, es la vida’. Por entonces, ya pensaba que el folklore tampoco era un concepto paleontológico, era la vida en movimiento”⁵.

Los personajes se fueron entrelazando y se fue gestando la idea del Nuevo Cancionero, en sus reuniones y discusiones. Nieto agrega: “Recuerdo que Matus era el más discutiendo sobre las formas de interpretación”. Y agrega más adelante: “Para entonces [1959] la idea del movimiento había tomado forma y Armando junto a Oscar estaban elaborando el borrador del proyecto. No todo era fácil, porque los más tradicionalistas, que no simpatizaban con estas ideas, lanzaban sus ataques contra la naciente propuesta”⁶.

Sus declaraciones relatan con claridad el proceso; describe que a fines de 1962, estando radicado en Santa Fe, lo convocan para venir a Mendoza a interiorizarse del contenido del Nuevo Cancionero, “al que ya, abiertamente, se oponían tradicionalistas como don Alberto Rodríguez y fuertes presiones políticas”. Nieto sigue manifestando:

“Fueron noches de arduas discusiones en el Círculo de Periodistas en la calle Godoy Cruz. Se leyeron los propósitos, se presentaron los nuevos temas y danzas en su renovada forma de expresión. Finalmente Tejada Gómez, Oscar Matus, Tito Francia, Mercedes Sosa, Juan Carlos Sederó, Horacio Tusoli y yo, nos apersonamos hasta el diario Los Andes para promocionar lo que habíamos dado en llamar el Recital del Nuevo Cancionero, al mismo tiempo que se daba a conocer públicamente el manifiesto redactado”⁷.

Tito Francia también nos expresaba en una de las entrevistas que le efectuamos:

“La música nativa venía de hacía tiempo componiéndose en forma distinta, aportes que daba cada uno. Nosotros quisimos unir todo eso y le dimos un nombre, un

⁵ Stillger, Patricia, “Nuevo Cancionero”, 1992, p. 6.

⁶ Diario *Los Andes*, sección Espectáculos, 19/03/00, p. 1, “Uno de los siete fundadores del Nuevo Cancionero”.

⁷ *Ibid.*

título y quedó. [...] Un grupo de músicos y poetas que nos reunimos para dejar sentado que había una manera nueva de componer, una música argentina, y bueno... se hizo un manifiesto que está en el Diario Los Andes, en el '63, ahí está explicado todo”⁸.

A los testimonios de Nieto y Francia, podemos sumar los de Mercedes Sosa:

“En aquellos años fue creciendo la idea del Nuevo Cancionero, un movimiento que tuvo gran influencia en todo el país y con el tiempo en el resto de América.[...] Hasta donde recuerdo Matus fue el primero que dijo: ‘A esto del Nuevo Cancionero hay que darle forma. Es hora de que lo lancemos de una vez’. Matus era muuuuy inteligente, tenía intuiciones muy fuertes, pero casi no sabía escribir [...]. Por eso un día me hizo escribirle una carta a Armando Tejada Gómez, diciéndole que ya era hora que nos hiciéramos cargo de la nueva canción y de que nos soltáramos, no de las raíces pero sí del folklore barato y adormecido de tantos años. Armando indudablemente era de los dos el que estaba preparado intelectualmente para desarrollar eso” (Braceli 2003: 93).

La cantante describe el lanzamiento:

“Y llegó el día de lanzar el Nuevo Cancionero. Entre los pocos recortes que guardo, aquí tengo el de la crónica que salió en el Diario Los Andes. Y me ayuda a recordar. La presentación fue el lunes 11 de febrero de 1963, en el salón del Círculo de Periodistas, en la calle Godoy Cruz 166. El día anterior fuimos de visita al diario Los Andes, nos recibió Antonio Di Benedetto, que era el jefe de Artes y Espectáculos. Nos entrevistaron y nos hicieron la foto en una sala con sillón. [...] Única mujer del grupo, a mi alrededor, sentados y parados estaban Matus, Tejada Gómez, Juan Carlos Sederó, Tito Francia, Horacio Tusoli y Víctor Nieto. Leo algunos párrafos de aquella crónica porque me parece algo de valor histórico. Como siempre sucedía, quien habló por todos fue Tejada, que tenía una voz hermosa” (Braceli 2003: 94).

El mismo lunes 11 de febrero sale la nota anunciando: “Se llevará a cabo esta noche el ‘Recital del Nuevo Cancionero’”, con la foto de los siete artistas presentes y los comentarios correspondientes. Anuncia la realización del concierto de esa noche, a las 22 horas, y menciona “algunos artistas relacionados con la organización de este espectáculo literario-coreográfico-

⁸ Entrevista a Tito Francia, 28/11/96.

musical”. Luego de puntualizar los nombres que menciona Mercedes Sosa, aclara que Tejada Gómez es quien informa “extensamente acerca de las características que asume la actitud del Nuevo Cancionero”. A continuación transcribe entre comillas:

“La búsqueda de una música nacional de contenido popular ha sido y es uno de los más caros objetivos del pueblo argentino.

Desgraciadamente se ha perpetrado una escisión artificial y asfixiante entre el Cancionero Popular Ciudadano y el Cancionero Popular Nativo de raíz folklórica. Oscuros intereses han alimentado hasta la hostilidad esta división que se hace más acentuada en nuestros días. División que ha llevado a autores, intérpretes y público a un antagonismo estéril, creando un falso dilema y escamoteando la cuestión principal que ahora está planteada con más fuerza que nunca: la búsqueda de una música nacional de raíz popular que exprese al país en su totalidad humana y regional. No por vía de un género único, que sería absurdo, sino por la concurrencia de sus variadas manifestaciones.

El actual resurgimiento del folklore, por otra parte, es un signo de la madurez que el argentino ha logrado en el conocimiento del país real. Son los primeros síntomas masivos de una actitud cultural diferente.

Es con Buenaventura Luna en lo literario y Atahualpa Yupanqui en lo literario-musical, que se inicia un empuje renovador que amplía su contenido sin resentir la raíz autóctona. A este hallazgo se sumarán luego el aporte de músicos, poetas e intérpretes de las nuevas generaciones que, urgidos por desarrollar esa veta de la sensibilidad popular, han protagonizado el resurgimiento actual.

El Nuevo Cancionero intenta buscar en la riqueza creadora de los autores e intérpretes argentinos, la integración de la música popular en la diversidad de las expresiones regionales del país. Es así que se propone depurar de convencionalismos y tabúes tradicionalistas, el patrimonio musical tanto de origen folklórico como típico popular”⁹.

Luego de la transcripción del manifiesto, con el subtítulo de “Los integrantes del nuevo movimiento”, la nota los describe:

“Damos por último, algunos datos de los artistas visitantes: Mercedes Sosa, cantante tucumana de paso por Mendoza, cuya actividad se circunscribe a actuaciones en radio y televisión, que ha grabado recientemente un long.play para la compañía R.C.A. Víctor; Oscar Matus, compositor mendocino, autor de diversas piezas folklóricas como ‘La Zafra’ y ‘Los hombres del río’, y Juan Carlos Seder, pianista y compositor, de regreso de recientes giras por Europa, Estados Unidos y Centroamérica; Tito Francia, conocido guitarrista de nuestro medio; Horacio Tusoli, autor popular, de quien citamos su zamba ‘Apasionada’, y Víctor Nieto, actualmente radicado en Buenos Aires, primer bailarín de la compañía de

⁹ Diario *Los Andes*, 11/02/63, p 9, c. 4 y 5.

Ariel Ramírez; Armando Tejada Gómez, laureado poeta de nuestra Provincia que ha publicado entre otros libros ‘Tonada de la piel’ y ‘Pachamama’”.

El concierto se realizó y la crítica del diario dice:

“Se abrió el Recital con la lectura del Manifiesto del Nuevo Cancionero por parte de Armando Tejada Gómez. [...] Posteriormente dio comienzo el espectáculo, en el que se sucedieron sin solución de continuidad los números representativos de las zonas de Cuyo, litoral, del norte y del sur, que fueron seguidos en especial atención por el público que llenaba las instalaciones del Círculo de Periodistas”¹⁰.

La nota sigue comentando las actuaciones y las piezas interpretadas, destacando algunas composiciones de Tejada Gómez, con música de Eduardo Aragón y de Oscar Matus; como también reconoce los méritos interpretativos de Juan Carlos Sederó, Mercedes Sosa y Tito Francia como guitarrista. Critica, sin embargo, la actuación del Cuarteto Vocal, dirigido por Francia, “que no siempre se mostró muy eficaz en su labor, y cuyas innovaciones y armonizaciones no resultaron siempre del mejor gusto”. La crítica debe referirse al Cuarteto Vocal Contemporáneo, cuarteto masculino que formó Francia y que grabó algunas piezas con arreglos y armonizaciones realmente innovadoras para su época.

Mercedes Sosa también recuerda el acontecimiento con las siguientes expresiones, entre otras:

“El recital en el Círculo de Periodistas empezó con el salón colmado. No sé por qué razón, pero la gente enseguida creyó totalmente en nosotros. [...] De aquella noche me queda el recuerdo del fervor general, de la actuación de ese gran músico y virtuoso guitarrista Tito Francia con todos los guitarristas de LV10 Radio de Cuyo, de Mamadera Aragón, de Víctor Nieto, de Martín Ochoa, del Chango Leal. El lugar estaba colmado por intelectuales, artistas, gente de la farándula, pero había ciertas ausencias notorias de algunos que tomaron lo nuestro como una cosa política. Y se equivocaban, porque lo nuestro pasaba totalmente por lo artístico” (Braceli 2003: 95).

Asimismo, Armando Tejada Gómez recuerda las circunstancias de aquella presentación:

“Nosotros nos dimos a conocer en un acto en el Círculo de Periodistas. Nos habían cedido generosamente un salón. Allí presentamos la producción de lo que

¹⁰ Diario *Los Andes*, 14/02/63, p. 7, c. 3 y 4.

llamábamos Nueva Canción y además leímos el manifiesto. Ya me habían entrevistado a mí medios de Buenos Aires, preguntándome si esto era una moda pasajera o si tenía alguna posibilidad de permanencia. Les contesté con el manifiesto y les hablé acerca de la necesidad de introducir, dentro de las profundas raíces del canto folklórico, la nueva situación que se estaba produciendo, tanto musical como literaria y social en nuestro país”¹¹.

Debemos señalar que las páginas web de la señora Mercedes Sosa¹² y de Armando Tejada Gómez¹³ incluyen un texto del Manifiesto mucho más extenso del citado en el diario, y aparece firmado por otros nombres además de los siete mencionados más arriba. No podemos establecer, con la información obtenida, si los verdaderos fundadores son sólo los siete artistas que aparecen en la entrevista; las declaraciones de Nieto antes citada, el texto de Stillger y notas periodísticas lo presumen así; por otro lado, son esos nombres los que aparecen significativamente ligados en entrevistas y actividades. También debemos señalar que los nombres que figuran en la página web, a excepción de Emilio Crosetti y Perla Barta, los cuales no han aparecido mencionados en ninguna fuente de información directa o relacionada, corresponden a los intérpretes del concierto de esa noche: los guitarristas Martín Ochoa y David Caballero y los bailarines Chango Leal, Graciela Lucero y Clide Villegas, que muy probablemente hayan colaborado con el repertorio armado para ese evento.

3. Renovación y modernismo, el manifiesto.

Para el análisis del Manifiesto hemos tomado el texto completo que figura en las páginas web anteriormente mencionadas. Creemos que dicho texto plantea, por un lado, una toma de posición en cuanto a los procesos de constitución de los cancioneros populares y su relación a los procesos sociales; por otro lado, una explicitación de los objetivos que se persiguen a partir de esa toma de posición y una búsqueda de raíces en ese sentido.

El manifiesto destaca la hegemonía de Buenos Aires sobre el resto del país, desde lo político hasta lo cultural que, expresado en términos del cancionero popular, daría el predominio

¹¹ Stillger, Patricia, “Nuevo Cancionero”, 1992, p. 11.

¹² www.mercedessosa.com.ar

¹³ www.tejadagomez.com.ar

del tango sobre los géneros nativos. Con el proceso de migración interna, y la necesidad de los provincianos de identificación con los bienes culturales propios, “un mercado que exigiría cada día más música nacional nativa”, se da paulatinamente el auge del cancionero de raíz folclórica, que desde el manifiesto se quiere interpretar como una toma de conciencia del pueblo argentino. “El auge de la música folklórica es un signo de la madurez que el argentino ha logrado en el conocimiento del país real”. En ello coincide con la visión ya comentada de Pablo Vila; la clase media urbana se nacionaliza y comienza a mirar al interior del país provocándose una apetencia de comunicación con ese país real, es decir el país en su totalidad.

A partir de ello se plantea, entonces, la necesidad de la búsqueda de una música nacional y popular, “que exprese al país en su totalidad”, es decir un cancionero que tome en cuenta todas las regiones del país, que rechace “a todo regionalismo cerrado” y que exprese “al país todo en la amplia gama de sus formas musicales”. Esta división artificial, que se cuestiona en el manifiesto, entre el cancionero popular ciudadano y de raíz folclórica, estaría representando la división entre el puerto de Buenos Aires y el interior del país, éste último subordinado al primero; como también expresa la división entre la cultura ciudadana y la cultura campesina, siempre más dominada, opacada u ocultada. En este sentido el cancionero manifiesta la vocación de hacer visibles una diversidad de expresiones que son ocultadas y subsumidas por formas culturales hegemónicas. En este énfasis en expresar al país todo, se puede inferir la denuncia a la hegemonía porteña, con el atraso y postergación que ello significó para el interior por mucho tiempo, en el “hombre, paisaje y circunstancia histórica”. Es decir, un planteo de igualdad y justicia realizado a través de una búsqueda de reconocimiento igualitario para todas las diversas expresiones musicales populares del país.

Pero también esta integración entre distintos cancioneros y distintos géneros, es un intento de borrar “fronteras” anteriormente marcadas en forma rígida, intento que responde a la conciencia de un proceso de sociabilidad híbrida de las ciudades contemporáneas, como señala García Canclini (García Canclini 1990: 332). La identidad no estaría dada ya por un sólo tipo de expresión. Poco después se expresaría también a través de una búsqueda de integración latinoamericana de la cual es ejemplo la "Canción con todos" de César Isella y Armando Tejada Gómez.

También se refleja con claridad, en este manifiesto, el afán innovador que motivó al Nuevo Cancionero; la renovación era uno de sus principales objetivos, renovación que se dio en la poesía y la música; y reconoce sus fuentes: "Es con Buenaventura Luna en lo literario, y

Atahualpa Yupanqui en lo literario y musical, como se inicia un empuje renovador, que amplía su contenido sin resentir la raíz autóctona", agregarían en el manifiesto. También reconocen como fuentes de un canto renovador y ligado a una "crónica dolorosa" al canto ciudadano de Gardel, Le Pera, Flores y, fundamentalmente, Discépolo.

El texto asume la importancia que tuvo el tradicionalismo en su momento, a fin de establecer la identidad del cancionero nativo. Pero sostiene que seguir con el tradicionalismo, es transformar ese cancionero en cadáver, que ya no expresa el sentimiento y las necesidades del hombre en su momento actual. Expresa entonces una idea del folclore como algo vivo, no como tradición de museo.

Armando Tejada Gómez, uno de los poetas miembro del grupo, lo expresaba con mucha claridad en una entrevista realizada por Patricia Stillger: "Nosotros disentíamos del hecho de continuar repitiendo in aeternum la memoria de nuestros abuelos. Como nueva generación, nos veíamos obligados a declarar y practicar un arte, que partiendo de las raíces, sin desvirtuarlas, entregara el aporte de las nuevas generaciones" (Stillger 1992: 11). Es decir, el planteo de la multitemporalidad en la que se aúnan tradición y renovación, respondiendo a la definición de modernismo dada por García Canclini: "los intentos de renovación con que diversos sectores se hacen cargo de la heterogeneidad multitemporal de cada nación" (García Canclini 1990: 15). Justamente por ésto el movimiento fue denostado por los músicos tradicionalistas locales, quienes lo atacaron desde el punto de vista musical. Las críticas venían de los "folcloristas ortodoxos" según Mercedes Sosa (Stillger 1992: 17), quienes señalaban que sus zambas eran en realidad foxtrots, ya que se habían renovado los textos pero también el tratamiento armónico y melódico.

Se manifiesta, por lo tanto, la necesidad de un bien simbólico que exprese el pensamiento del hombre y sus necesidades e intereses, para ese hombre "que construía el país y modificaba día a día su realidad". Es decir, con la conciencia del papel que desempeña la clase popular en la construcción de la sociedad, en su propio momento histórico-social.

Pero aún en ese objetivo de búsqueda de una música popular, el Manifiesto define al Movimiento del nuevo Cancionero como un movimiento literario y musical, que es consecuencia del desarrollo estético y cultural del pueblo y que intenta profundizar ese desarrollo. Para ello propone la utilización de todas las formas modernas de expresión y creación, "que ponderen y amplíen la música popular", para renovar en forma y contenido las expresiones musicales, respondiendo al sentir del momento. Es decir que hay un planteo de búsqueda estética, no de

cualquier tipo de expresión, sino de una expresión cuidada, refinada, que como forma cultural abierta, responda al creciente cosmopolitismo de las sociedades urbanas, sumando el aporte de diferentes expresiones, sin dejar de lado las raíces tradicionales.

Sintetizando, creemos que el Manifiesto define al Movimiento del Nuevo Cancionero, como una búsqueda artística y social; una búsqueda de la expresión del hombre en su momento histórico social, en su tiempo vital, el hombre de todo el país, del interior del país; y una búsqueda de una expresión estéticamente elevada.

La renovación de la canción popular, fundamentalmente la canción de raíz folclórica, sería entonces el postulado de este movimiento. La renovación se daría fundamentalmente en la música y la poesía. Como vimos anteriormente, este proceso de renovación en realidad no es exclusivo del Nuevo Cancionero. En otras regiones del país se fue dando este proceso en el cual todos los nombres aportan alguna novedad. Con Atahualpa Yupanqui se comienzan a cantar temas que dejan de atender al paisajismo o a temas amorosos, para pasar a cantar temas relacionados con las penurias del indio y el campesino. Serían después los músicos y poetas salteños los que aportarían nuevos temas y nuevas formas del lenguaje.

“Poetas como Manuel J. Castilla, Jaime y Arturo Dávalos, César Perdiguero, José Ríos; músicos como el mismo Falú, Ernesto Cabezas, Gustavo Leguizamón, Juan José Botella. Traen una voz revitalizadora, llena de imágenes y contenidos frescos de autenticidad, genuinos representantes de la herencia literaria hispanoamericana afincada en Salta a lo largo de la época colonial. Le cantan al personaje contemporáneo, al sentimiento actualizado de la provinciana rescatada en sus valores más queridos...” (Gravano 1983: 33).

Las manifestaciones de los integrantes del Nuevo Cancionero, confirman lo expuesto y agregan que faltaba una adecuación de la música a esas nuevas figuras poéticas. Tito Francia expresaba: “Era la vanguardia. Se empezaron a utilizar figuras metafóricas que no se habían usado antes. La rima ya no era tan necesaria”.

Y Juan Carlos Sederó agregaba que existía un desfase entre lo musical y lo poético:

“Nosotros habíamos observado que había una desproporción entre esas letras que venían gestándose de la mano de un movimiento de renovación simultáneo en todo el país, antes de que lleváramos ese mismo impulso hacia la música. Por ejemplo, las letras de Castilla, ya tenían metáforas como las que usaba Tejada Gómez. Existía un desnivel. Por un lado, las letras, más que letras eran poemas adosados a músicas que dejaban mucho que desear por su simplicidad. [...] No tengo nada en

contra de la simplicidad. El folklore, en general, no debe ser una cosa muy complicada, porque es la música del pueblo. Pero aquellas músicas eran muy elementales”¹⁴.

Tito Francia es entonces parte de un proceso de cristalización del fenómeno de renovación de la canción popular en Mendoza, renovación que se haría más evidente en los géneros tradicionales locales; juega en él un papel muy importante. En la entrevista a Tejada Gómez realizada por Stillger, el poeta manifestaba: “Sin Tito Francia jamás hubiéramos podido renovar la canción, el tratamiento armónico. Sabía todos los secretos de la guitarra y conocía en profundidad la historia de la música”¹⁵.

4. Los aportes de Tito Francia al movimiento.

En un próximo capítulo realizaremos el análisis inmanente de sus obras, pero podemos adelantar que de ese análisis se desprende que las piezas populares tienen muchos rasgos en común a pesar de ser géneros diversos. Si bien respetan en general la estructura de los géneros respectivos y sus ritmos, lo que caracteriza el lenguaje de Francia es el tratamiento armónico - melódico. “La renovación pasaba por nuevas armonías y nuevos giros melódicos, mientras los ritmos eran los mismos”, nos expresaba Francia en una entrevista personal.

En su lenguaje se nota otra fuente de la renovación a la que nos referimos: el proceso de cosmopolitismo que se dio fundamentalmente por el avance de los medios de comunicación masiva y la industria cultural. Convergieron el auge de los géneros norteamericanos y latinoamericanos traídos por la radio, el disco y luego el cine. Desde este punto de vista el jazz, fundamentalmente, jugó un papel preponderante. Y, como ya planteamos en un capítulo previo, Tito Francia estudió y tocó jazz, junto con todos los otros géneros musicales que tuvo que abordar en su trabajo como guitarrista estable de las radios, respondiendo al cosmopolitismo planteado por la circulación de los mismos.

¹⁴ Stillger, Patricia, “Nuevo Cancionero”, 1992, p. 20.

Su empleo constante de acordes con séptima, novena y oncenava, acordes con 6a. agregada, disposiciones que producen el predominio de intervalos de quinta, cuarta y a veces segunda, sensaciones de poliarmonías, yuxtaposiciones de acordes de séptima o novena en relaciones no funcionales, enlaces tipo plagales, nos remite a un campo tonal funcional, pero de una tonalidad enriquecida, y a veces ambigua, por los recursos armónicos señalados. Si bien en las primeras piezas la armonía es un poco más simple, no se observa un proceso evolutivo significativo a lo largo de los años.

Asociados a la variable de la armonía, se dan también algunos rasgos característicos en el parámetro de la melodía que se derivan de los procesos armónicos anteriormente señalados. Ejemplo de ello es el tratamiento de los finales de unidades sintácticas a través de resoluciones excepcionales de la sensible tonal, evitando generalmente el empleo de la relación sensible-tónica y finales que se dan con la quinta, séptima y aún la novena del acorde de tónica. Este tipo de armonización y tratamiento tonal, que por momentos nos remite a la armonía impresionista, tiene evidentemente su anclaje en la armonía jazzística.

Las otras variables musicales del nivel neutro, recordando que tomamos como tal a la partitura producida por el compositor, no se alejan tanto de los modelos más tradicionales; por lo que podemos afirmar que lo señalado en las variables armónica y melódica se constituyen en marcas representativas de su ideolecto, es decir de su manera particular de manifestarse, de su lenguaje individual, puesto que él las adopta como tal.

En Francia su formación y su práctica interpretativa de todo tipo de géneros populares, y su conocimiento de repertorio académico, se constituyen en fuentes de su intención renovadora. Esta intención que se manifiesta explícitamente desde un nivel poético de análisis, se confirma en el análisis de nivel neutro a través de los rasgos característicos de su lenguaje identificados. Por otro lado el nivel estésico confirma la marca de renovación ya que es percibida como tal tanto por los que aceptaron esa renovación como por sus críticos. Los postulados del Nuevo Cancionero se vieron así satisfechos en Francia, en quien se aúnan la tradición y la renovación, en una síntesis multitemporal muy orgánicamente lograda.

Algunos testimonios de músicos populares que pudimos entrevistar nos afirman lo expresado más arriba. Jorge Marziali, cantautor mendocino radicado en Buenos Aires nos decía:

¹⁵ Stillger, Patricia, “Nuevo Cancionero”, 1992, p. 6.

“Tito Francia ha sido un consecuente no solo componiendo, sino defendiendo, peleándose a favor de las buenas armonías, de las buenas melodías, de la buena interpretación. Peleándose verbalmente con la gente y bueno en ese sentido para mí ha sido, es un ejemplo no?”¹⁶.

Por otro lado, Juan Falú, guitarrista y compositor nos expresaba, en relación a los aportes que él valoraba en Tito Francia:

“Me parece que es de esos casos que enriquecen al folklore de una región, con un aporte personal ¿no? Porque normalmente los folklores se enriquecen con aportes que son anónimos y se van acumulando, pero a veces aparecen personajes... [...] Los personajes que con la sola obra de ellos, que a su vez recibió todo ese cúmulo de informaciones de otros lugares, de músicas escuchadas y tocadas, pero una persona sola producen aporte que tiene un salto cualitativo en la región, esa es la idea que yo quiero destacar, y hay ejemplos en el mundo, de esto por ejemplo... a ver... el aporte de Tom Jobim a la... música brasilera, es decisivo”.

Y, en el mismo sentido, agregaba:

“Por ejemplo, si uno analiza “Zamba azul” y “Regreso a la tonada”, son bien cuyanos..., son muy cuyanos, como composiciones. Pero él aporta algunos acordes ¿no?, que tengo entendido que... vendrán de alguna experiencia jazzera de él... supongo ¿no? Yo supongo eso porque no tengo ninguna información”¹⁷.

Chango Farías Gómez, músico que también es parte de un proceso de renovación, ya que fue el creador y arreglador del conjunto Los Huanca Huá, se refería de la siguiente manera con referencia a Francia:

“Y bueno, a Tito Francia le tocó esa: ser un hombre que tenía una visión mucho más abarcadora y más generosa de lo que es la música, en sí, bueno. Y sufrió los embates de... de lo que yo llamo: "los gerentes de la tradición". Es decir, que generan una manera de ser, y generan tipos, estereotipos. [...] Bueno, Tito, por sobre eso y a pesar de todos esos corsets, fue capaz como otros, como el Cuchi Legizamón, de hacer aportes ¿no es cierto?; de darnos una idea de que esto mismo, visto desde este ángulo, adquiere una dimensión que no se conocía hasta ese momento.... Bueno, eso es Tito Francia, de alguna manera”¹⁸.

¹⁶ Entrevista a Jorge Marziali, 17/10/03.

¹⁷ Entrevista a Juan Falú, 18/10/03.

¹⁸ Entrevista a Chango Farías Gómez, 16/10/03. Este músico, Jorge Marziali y Juan Falú estuvieron en la ciudad de Mendoza, oportunidad que se aprovechó para realizar las entrevistas respectivas.

No todas las voces hacen el mismo reconocimiento del surgimiento del Nuevo Cancionero. Justamente por entender que el proceso de renovación se venía dando, cuestionan la iniciativa de este grupo. Así lo manifestaba Víctor Pizarro cuando lo entrevistamos:

“Yo no comparto esa revolución del Nuevo Cancionero, para mí no existió, sino que ahí es el punto de partida donde nosotros nos incorporamos a ese panorama de la música general en Latinoamérica. No podemos hablar de Nuevo Cancionero en la parte poética por ejemplo, cuando en el '57, '60 teníamos cosas como Manuel J. Castilla, poeta salteño, que ya desde el años 1952 escribía ‘bajo las lentas nubes’. Salta es una metáfora. [...] Nosotros, Cuyo, se integra a una forma existente en el mundo. Ya estaba el bossa nova en Brasil, y eso era nuevo. Para mí es nueva la visión de Piazzola incorporada al tango. [...] Pero nosotros con ese movimiento de Nuevo Cancionero no hicimos nada más que incorporar a la música cuyana lo que ya se hacía en otras regiones de Latinoamérica”¹⁹.

Fueron variadas las voces de rechazo o crítica, aún en ese momento, como lo señalaba Armando Tejada Gómez:

“Cuando comienzan a surgir las canciones que estrenamos aquella noche, en el Círculo de Periodistas, hubo rechazos ofensivos. Decían que ‘Zamba del riego’ era un foxtrot. No era cierto, tenía armonía, las introducciones se respetaban. Hacíamos modificaciones tanto en el texto como en el tratamiento armónico y melódico. Llegamos a la conclusión de que aquellos más acérrimos enemigos, no lo eran sólo porque defendían la patria pura, sino porque eran absolutamente ignorantes y querían preservar la ignorancia como un tesoro folklórico”.

“Nosotros decíamos que estábamos hartos de cantar para las efemérides, que el folklore no era un solemne cadáver, para sacarlo a relucir en el Día de la Tradición, sino que era una fuerza vital, que hacía a la personalidad y a los contenidos más profundos del hombre argentino” (Stillger 1992: 17).

Pocho Sosa, cantante folclórico de una generación más joven, y que se siente continuador de este movimiento, expresaba:

“Te digo que hay 20 años entre los que tenemos esta, que los mirábamos a ellos como grandes hacedores de la culturas, y grandes compositores y poetas. Y nos embanderamos detrás de ese movimiento Damián Sánchez, yo, Jorge Marziali, después viene Julio Azzaroni ... bueno un montón de gente que en este momento no recuerdo bien”.

Y refiriéndose a la resistencia de los más tradicionalistas, agregaba:

“Yo siempre digo y lo mantengo que el folklore tradicional cuyano está divorciado del folklore del Nuevo Cancionero para acá. No nos juntamos, te diría que es como que cada uno hace lo suyo pero ellos nos siguen mirando y tratando como que... no es nuestro folklore. [...] Nunca fue aceptado por los tradicionales. Nunca fue aceptado [Tito Francia]. Fijáte qué grupo tradicional le ha grabado un tema a Tito Francia. Yo te invito a que te fijes. Nadie, nunca lo aceptaron a Tito”²⁰.

5. El nuevo cancionero y la militancia política.

El Movimiento fue también asociado, y criticado por ello, a un contenido político. Si bien el Manifiesto expresa una preocupación social, de intereses y justicia social, no se puede establecer que sus fines fueran políticos, en términos partidarios. Francia nos expresaba en una de las entrevistas que le efectuáramos, que el movimiento era artístico y que él nunca había tenido que ver nada con política, que la política no le interesaba.

Ya hemos citado más arriba a Mercedes Sosa cuando expresaba:

“El lugar estaba colmado por intelectuales, artistas, gente de la farándula, pero había ciertas ausencias notorias de algunos que tomaron lo nuestro como una cosa política. Y se equivocaban, porque lo nuestro pasaba totalmente por lo artístico” (Braceli 2003: 95).

También agregaba en una entrevista periodística, muy claramente:

“Rápidamente sectorizaron al Nuevo Cancionero y lo politizaron. Nosotros no hicimos un movimiento político; fuimos tomando nuestra ideología con el tiempo. Es indudable que los movimientos culturales, cuando son revolucionarios, de cambio, adoptan una determinada ideología”²¹.

¹⁹ Entrevista a Víctor Pizarro, 09/07/97. Pizarro conduce, desde hace más de 35 años un programa radial denominado “Discomanía folklórica”.

²⁰ Entrevista a Pocho Sosa, 30/07/97.

²¹ Diario *Los Andes*, Fin de semana, 01/08/92. p.2, c. 5.

De todos los integrantes del Movimiento mencionados, fue Tejada Gómez quien tuvo, como ya lo mencionamos, una actividad partidaria y de cargos políticos. Aunque después de su cargo de legislador provincial, no volvió a ejercer ese tipo de funciones, posteriormente se afilió al Partido Comunista, junto a Mercedes Sosa y Oscar Matus (Braceli 2003: 80). Su pensamiento y su producción literaria se inserta en un proceso “de viraje a lo popular que la cultura argentina ha ido experimentando por esos años, a raíz de un complejo juego de factores, al que no es ajena la política”, señala Marta Castellino en su estudio sobre el sentido social de su poesía, viraje que implica una nueva mirada hacia el *hombre* como objeto poético (Castellino 2001-2002: 36).

Es importante una cita de Daniel Freidemberg, que inserta en su texto la Dra. Castellino señalando que las experiencias vividas por los intelectuales en el pasado reciente determinan un cambio de actitud “y su consecuencia en la poesía será un lenguaje más llano, mayor interés por lo nacional, la asunción de posturas sociopolíticas, la irrupción del entorno concreto en la temática” (Castellino 2001-2002: 39).

Poeta “autodidacto, se nutrió del folklore en la tradición oral y llegó a ser un conocedor y difusor de los orígenes y la trayectoria de la canción cuyana. Su labor de letrista popular da origen a su primera producción lírica. En 1950, con ‘La zamba de los humildes’, se incorpora a la canción popular con el músico Manuel Oscar Matus, comprovinciano” (Villalba 1995: 282).

Su producción es muy amplia y con numerosos premios a lo largo de su producción, como el primer premio Poesía Casa de las Américas (Cuba 1974), Premio de Honor mejor novela Bienio 82-84, Buenos Aires, Gran Premio de Honor Fundación Argentina para la Poesía, Gran Premio Fundación Konex al mejor autor popular, entre otros (Villalba 1995: 282).

Nos interesa destacar algunas características señaladas por Castellino en su trabajo sobre Tejada. Toma la libertad interior y exterior como rasgo saliente de la poesía del '50 y, en ese sentido, destaca la “insobornable fidelidad” de este poeta al sentido social de su canto y el modo en que mantuvo sus principios aún a costa de sus propios intereses.

Destaca, asimismo, la libertad en el manejo de las convenciones literarias, el modo de borrar límites entre los géneros, líricos y dramáticos, como también “la incorporación de las denominadas ‘formas populares’ al registro de la lírica mal llamada ‘culta’” (Castellino 2001-2002: 39-40). Vemos acá un elemento en común con Tito Francia, en el sentido de tener una producción que se inserta en ambos campos, lo popular y lo culto, y en el sentido de que creemos que este modo de producción está enraizado y explicado a través de sus propios contextos de vida y circunstancias de prácticas integrales de trabajo y creación.

La obra de Tejada Gómez recorre distintos tonos que van desde un profundo lirismo hasta la expresión sencilla poblada de términos del habla coloquial, puesto que sus temáticas no desdeñan la trivialidad de lo cotidiano ni las situaciones corrientes y en algunas obras se insertan en lo regional tradicional, como *Tonadas de la piel*, *Tonadas para usar*.

Es importante agregar que otra característica de la promoción poética de este autor es la localización geográfica que, partiendo de su propio entorno, se extiende a lo nacional para alcanzar luego una dimensión continental en un movimiento de integración latinoamericanista. En ese sentido su “Canción con todos” ha sido considerado como un verdadero “himno americano” (Castellino 2001-2002: 44).

A través de una sostenida producción poética Tejada Gómez se caracteriza por una temática de reivindicación social, “con nerudiano amor por las cosas y los seres que reactualiza la concepción del poeta como voz de su pueblo y de su tierra, con registros de cantor épico-lírico” (Castellino 2001-2002: 46).

6. Circulación y recepción del nuevo cancionero.

Recapitulando el tema del Nuevo Cancionero, queremos esbozar, al menos, la problemática de su circulación y recepción. El movimiento se constituye como una expresión de deseo, como un querer dar forma o institucionalizar un proceso que ya se venía desarrollando. En ese sentido, la figura de Armando Tejada Gómez habría sido fundamental para llevar adelante el proyecto. Farías Gómez lo verbaliza claramente en la entrevista:

“Tito era un tipo más bien introvertido en ese aspecto y si bien apoyaba con su gran talento musical todo esto, el que fogueaba era Armando, que era el político de la cosa, y como dijo Jorge [Marziali], él institucionalizó esta posibilidad. Fue a Buenos Aires a llamarnos, a juntarnos y explicitarnos cuál era la idea, con esa manía que tenía Armando..., tan generosa en su verbo, y bueno, convenció a muchos de que esto era importante y así fue ¿no?”.

Y agregaba después:

“El Nuevo Cancionero habló de la necesidad de la palabra como cosa importante. Entonces, se dejó de lado otros elementos que tiene de esta música, como ser las

formas y las armonías, para poner el peso sobre el texto. El texto..., denunciando de manera bellísima, porque hay grandes poemas con respecto a eso, lo que estaba sucediendo. Y bueno, se abandonó, prácticamente, una manera de hacer nuestra música para apoyar este nuevo cancionero que en Buenos Aires, bueno: cundió como un reguero de pólvora”²².

Y, al preguntarle sobre la recepción que el movimiento había tenido en Buenos Aires, nos respondía:

“Bueno, al principio, digamos, todo el mundo estaba en lo suyo. Y algunos empezamos a darnos cuenta y aceptamos esta posibilidad, como mi hermana [Marian], yo... y empezamos a hacer otro repertorio, digamos, es como que abandonamos la forma, el peso pasó al texto y las canciones fueron otras: no tenían forma, se modificaron, y algunas cosas guardaban la forma; en las que podía ser una tonada...en ese tipo de formas, y también venía con un texto comprometido, en el sentido de, por lo menos, denunciar y hacer que el público reflexione sobre lo que estaba aconteciendo a partir de un hecho artístico como es una canción”.

También fue muy claro Farías Gómez cuando le preguntamos sobre los que tenían o no un compromiso político, y señaló:

“Bueno, Armando, ya, tenía un compromiso político...Tenía un compromiso político y de alguna manera hacía acento sobre eso, sin, por eso, decir que había que ponerse del lado de la izquierda, de la derecha, arriba, abajo. No, no se hablaba de eso. Se hablaba de una realidad cruda. Sí es cierto, en ese aspecto, de que... que yo creo que el primero que lo hace es Atahualpa... Digamos, hasta Atahualpa los autores de esta música eran más bien "paisajistas", donde el ser humano no estaba inmerso con la problemática de vida o muerte, con su tragedia, digamos, de vida-muerte. [...]

Y bueno; pero los que hicieron el puntapié inicial, institucionalizándolo, fueron: Armando Tejada Gómez, la "Negra" Sosa, Matus, Tito Francia”.

En 1964, Armando Tejada Gómez junto con Oscar Matus, Mercedes Sosa y Tito Francia, se radican en Buenos Aires y desde ahí comienzan a dar más impulso a sus carreras y prácticas artísticas, aunque Tito Francia no permanece en la capital.

Si bien algunos entrevistados como Víctor Pizarro y Santiago Bértiz nos manifestaban su visión de que el movimiento no tenía una existencia real, muchos se han sentido continuadores

²² Entrevista a Chango Farías Gómez, 16/10/03.

de él, y también le han adjudicado un peso importante en relación a su incidencia en otros movimientos, que se constituyeron poco después. Francia expresó:

“Fue el trabajo que lo hizo profesional a uno, profesional dentro de un género, simultáneamente que yo seguía estudiando y componiendo. Entonces esas dos cosas hicieron que llegara un momento en que fundáramos el Nuevo Cancionero, y cada uno siguió su senda, pero el Nuevo Cancionero prendió, a tal punto que la Nueva Trova, Silvio Rodríguez cuando vino acá dijo que se había inspirado en el Nuevo Cancionero que se creó acá”²³.

También Pocho Sosa, al ser entrevistado, manifestó:

“Acá vino Silvio Rodríguez y Pablo Milanés y dijeron que la Nueva Trova estaba inspirada en el Nuevo Cancionero. Entonces... ¡la pucha! Eso es una cosa increíble”²⁴.

Si bien esta información no la hemos podido constatar en otras fuentes hasta el momento, el movimiento se asocia por su intención renovadora, y su posterior asociación con un canto comprometido socialmente, a movimientos similares surgidos en otros puntos de Latinoamérica. Por ejemplo, Ricardo Salton comentaba en una crónica periodística:

“Lo que se recuerda mucho menos, en cambio, es que por febrero de 1963, en la ciudad de Mendoza, un grupo de artistas inició lo que se llamó El Nuevo Cancionero, un movimiento que tendría fuerte influencia en toda la música del país y aún del exterior y cuyas ramificaciones llegarían, inclusive, a la Nueva Trova Cubana de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés”²⁵.

Por otra parte, el movimiento ha seguido teniendo adhesiones, relanzamientos, reconocimientos y homenajes. El sábado 29 de agosto de 1998, se realizó, por iniciativa del Instituto Provincial de la Cultura de Mendoza y a través del Teatro Independencia, un Concierto-homenaje al Nuevo Cancionero, con la participación de los creadores sobrevivientes del movimiento: Tito Francia, Juan Carlos Sederó, Eduardo Aragón, Mercedes Sosa, a los que se sumaron Pocho Sosa, Víctor Heredia, León Gieco, los chilenos Cecilia Echeñique e Inti Illimani y el francés Nilda Fernández. El concierto se desarrolló en el Teatro Gran Rex, cuya capacidad

²³ Entrevista a Tito Francia, 28/11/96.

²⁴ Entrevista a Pocho Sosa, 30/07/97.

²⁵ Diario *Ámbito Financiero*, 2º Sección Arte-Ocio Espectáculos, Buenos Aires, p. 4, c. 2 y 3.

para 1800 personas quedó colmada. Por otro lado, se contó con la asistencia del gobernador de la provincia, destacada por la prensa, y de periodistas especializados de los principales medios de Mendoza y de Buenos Aires.

El recital fue conducido por el poeta Jorge Sosa, quien fue recordando todos los integrantes originales; musicalmente lo iniciaron los fundadores Tito Francia y Juan Carlos Sedero, luego Eduardo Aragón y se fueron sumando todos los participantes del recital. La figura final, y central, fue Mercedes Sosa con un recital intenso en el que compartió temas con casi todos los otros músicos; con Tito Francia hicieron su canción "Zamba azul".

El espectáculo tuvo una difusión sumamente amplia en la prensa local, tanto antes como después del recital, como también participaciones de algunos artistas en entrevistas radiales, televisivas de medios locales y nacionales. Fue sumamente destacado el énfasis que se hizo en su difusión y circulación. También tuvo críticas por omisiones y olvidos por parte de los organizadores, como también de algunos participantes.

En el año 2002, cuando se cumplieron 10 años de la muerte de Tejada Gómez, se realizó un homenaje en el Teatro Avenida de Buenos Aires, con la presencia de Víctor Heredia, Marían Fariás Gómez, Quinteto Tiempo, Claudio Sosa, entre otros y en esa oportunidad se realizó el relanzamiento del Manifiesto del Nuevo Cancionero original. Fue Víctor Heredia quien hizo el llamado y sobre el documento con los nombres de todos los fundadores que figuran en las páginas web que hemos mencionado, se adhirieron distintos artistas y personalidades de toda Latinoamérica. La página de Armando Tejada Gómez, en el título de "Adhesiones al Nuevo Cancionero", contiene esa lista de adhesiones y contempla la posibilidad de suscribir a la misma.

Con lo presentado no pretendemos agotar el tema de la circulación y la recepción del Nuevo Cancionero. Hemos dado cuenta de algunos hechos que nos pueden ofrecer una perspectiva del alcance que ha tenido este movimiento, perspectiva que puede profundizarse mucho más y tener otro alcance.

Si realizamos una apretada síntesis, podemos señalar que la música popular de raíz folclórica realiza desde las primeras décadas del siglo XX un proceso de paulatina renovación y cambio de significado, uso y consumidores. Las primeras expresiones nativistas comienza a cumplir una función de espectáculo, promovida y apoyada en sus primeros momentos en el desarrollo de la radio y el disco, como primeros medios de mediatización para un consumo más masivo. Se transforma así en un bien simbólico que despierta el interés de los círculos intelectuales por un lado, y por el otro mantiene el desprecio de la alta burguesía. Más adelante

es consumido por un público urbano, en principio la clase social más baja, migrante de las zonas rurales a la ciudad, y posteriormente por la clase media argentina, que toma conciencia del país total, es decir el interior del país y sus problemáticas. En este proceso que lleva al boom del folclore en la década del 60, es esta clase media el mayor soporte y consumidor de esta música popular, proceso en el que se destaca la elevación de los textos literario y musical.

El Nuevo Cancionero se inserta en este último contexto. Si bien los principales personajes de este movimiento provenían de un sector poblacional humilde, se relacionan con el medio artístico e intelectual de Mendoza y generan una expresión musical que será fundamentalmente consumida por sectores de clase media y también intelectual. Sus postulados de renovación, de actualización y de integración de géneros musicales, plantean la posibilidad de observar las cosas del pasado con la mirada del hombre presente, con una experiencia viva de la cultura, y se apoyan en la búsqueda de elevación de la calidad y contenido de los textos poéticos y musicales. Tito Francia cumple, en este proceso, un papel fundamental dentro del Nuevo Cancionero ya que su lenguaje compositivo es funcional a los postulados de renovación. Su concepción musical, muy ligada a su práctica instrumental, plantea armonías y giros melódicos excepcionales y novedosos para los géneros de raíz folclórica que componía.

Chango Farías Gómez nos sintetiza muy bien sus aportes al expresar:

“El hizo grandes aportes en cuanto al toque de la guitarra; las armonías, las melodías que se le ocurría a este hombre eran realmente notables, para el género que estamos hablando, ¿no es cierto?. Era notable siendo una mirada renovadora sobre lo que estaba aconteciendo. Y eso seguido con mucha expectativa, por aquellos que reconocían que era un paso más adelante en todo lo que se estaba haciendo, y aquellos que no estaban porque decían que se estaba yendo para cualquier otro lado, cosa que siempre fue mentira”²⁶.

Tito Francia desde la música, significó por lo tanto un aporte fundamental a este movimiento por una nueva canción que tanto estimuló Armando Tejada Gómez desde lo literario y desde su práctica artística y militante.

²⁶ Entrevista a Chango Farías Gómez, 16/10/03.

Capítulo 4

La práctica compositiva de Tito Francia

1. Tito Francia. Sus obras.

En el presente capítulo nos aproximamos a la práctica compositiva de Tito Francia. Luego de los recorridos realizados a través de sus otras actividades, creemos que podemos tener un acercamiento que nos permite un grado de comprensión más profundo de su obra. Los caminos recorridos nos han permitido considerar los distintos circuitos que se establecen como redes de cooperación entre los distintos roles de este músico, como también entre sus prácticas y el contexto sociocultural que le sirvió de marco. Por un lado, abordamos el contexto socio-cultural de Mendoza para dar cuenta de los diferentes circuitos de circulación de la música y los diversos grados de profesionalización de los músicos. También nos abocamos a la radio en Mendoza como vehículo de circulación de bienes simbólicos, entre ellos la música, y abordamos el proceso de la música en vivo y los músicos estables en este medio de comunicación, la inserción de Tito Francia en ese proceso y la significación que tuvo en su proceso de profesionalización. Por último, indagamos sobre el movimiento del Nuevo Cancionero, movimiento ideológico de renovación en el que Francia tuvo una importante actuación desde su música. Los cruces entre sus distintos roles y sus contextos generan diálogos, intercambios, colaboraciones, tensiones, que establecen amplias redes de sentido que contribuyen a comprender la significación de sus obras.

Las producciones artísticas son siempre ubicadas en un tiempo y espacio, y ese anclaje determina circunstancias de producción, circulación y recepción. Esas circunstancias de producción, en este caso, son las que suscitan disposiciones estéticas particulares, que no las podemos juzgar desde otras circunstancias, ignorando las condiciones sociales e históricas de producción de la obra y de institución de ese campo. Es por eso que nuestro enfoque fue considerar esas condiciones de producción de la obra, y en ello las distintas prácticas musicales de Tito Francia que forman esas redes de cooperación de los “mundos del arte” de los que nos

habla Becker. De este modo, trataremos de articular lo desarrollado anteriormente con su práctica compositiva, que es lo que abordamos en el presente capítulo.

Nuestro primer acceso al cuerpo de obras de Tito Francia fue a través de un “Catálogo de obras” que él mismo elaboró a pedido nuestro, para el trabajo que realizamos para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*¹. Este catálogo estaba organizado en dos listados, “obras clásicas” y “obras populares”. Es decir que la clasificación émica que el autor hizo de su obra fue en la tradicional oposición de dichos campos.

Mucho se ha escrito sobre esta díada música popular/música docta, académica o culta, “popularmente” denominada clásica. Paradójicamente se han intentado más definiciones y caracterizaciones de la música popular que de la docta, tal vez por el desarrollo creciente que tuvo la música popular durante el siglo XX por complejos procesos de crecimiento de la vida urbana, el cosmopolitismo, los medios de difusión, procesos que fueron creando también amplias y entrecruzadas redes de significaciones asociadas a estas músicas que tenían un uso y consumo social cada vez más intenso. Otro motivo posible es que los estudios científicos sobre música popular entraron a la academia desde hace relativamente poco tiempo, por lo que se hacía necesario definir este “nuevo” objeto de estudio.

Lo popular ha estado asociado, en muchos casos, a conceptos de clase o extracción social, identificando en esta acepción lo que el pueblo produce o consume. Relacionado con ello, también se concibió lo popular como lo masivo, es decir, aquello que era consumido por una gran cantidad de oyentes. Sabemos que estas cualidades no definen claramente el campo de la música popular; todas las categorías asociadas producen tensiones difíciles de resolver, ya que hay expresiones que surgen de la clase popular que no llegan nunca a la masividad, como también no todas las expresiones identificadas como música popular surgen de los sectores sociales “del pueblo” y muchas veces son producciones de músicos con una formación académica importante. Señalamos esto ya que también se ha asociado la dicotomía culta/popular con música escrita/oral y con formación académica/empírica, respectivamente. Por otro lado, sabemos que la masividad es una cualidad muy relativa, ya que tiene que ver con diferentes procesos como son el manejo de medios de comunicación y los mercados, políticas públicas o privadas de promoción o fomento, capacidad de producción, y otros factores.

¹ “Francia, Fioravante”. 1999. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 5, pp. 243-244. Madrid: SGAE.

En algunos casos, lo popular se ha relacionado con la ideología política y, en consecuencia, se le ha asignado un uso que fue desde la intención de expresar el ideal de un mundo diferente a través de la canción “de protesta”, hasta la apropiación, por el poder hegemónico, de expresiones de raíz folclórica ligadas a sectores populares, para sostener un sistema asociado con “lo nacional”.

Juan Pablo González entiende la música popular urbana

... “como una música mediatizada, masiva y moderna. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta” (2001:38).

Si intentamos señalar rasgos generales que puedan definir ambos campos, creemos que podemos hacerlo desde características como el repertorio de géneros que se aborda, la formación de los músicos intérpretes y compositores que tradicionalmente impera en ambos campos, los espacios más tradicionalmente usados para las performances y, por último, los rasgos estructurales de las composiciones, que es lo que nos proponemos señalar en esta parte del trabajo.

Con todas estas observaciones que hemos planteado, no queremos de ninguna manera agotar epistemológicamente el tema, lo que nos ocuparía mucho tiempo y espacio en relación con nuestro trabajo; por lo contrario, creemos que las tensiones planteadas no quedan todavía resueltas y, además, dentro del cuerpo de obras del autor en estudio se plantean similares tensiones que no se resuelven con la división en obras “clásicas” y “populares”. Nos parece pertinente aclarar acá que seguiremos refiriéndonos de acuerdo a la clasificación émica del compositor, a obras populares y clásicas, sin otro alcance de estos términos.

Queremos expresar que no se posee una información absolutamente precisa sobre la totalidad de las obras de Tito Francia, sus grabaciones y ediciones. Una de las dificultades del presente trabajo fue el aspecto etnográfico ya que, a pesar de las diferentes entrevistas que tuvimos con el músico en estudio, no pudimos obtener información fehaciente en cuanto a poder dar cuenta de cantidad precisa de composiciones, de grabaciones y ediciones. Como tampoco hemos podido, en muchos casos, documentar esta información. Esta dificultad se desprende del

hecho de que muchos cultores mantienen su producción personal sin ordenar ni catalogar, como también pierden precisión en sus recuerdos de cosas pasadas. En el caso de Francia, esta fue la situación planteada en relación a sus composiciones. El catálogo que obtuvimos fue realizado por el mismo compositor, pero posteriormente pudimos comprobar que existían otras obras, incluso algunas editadas, que no figuraban en su listado y, a la inversa, obras mencionadas que no pudimos confirmar su existencia o su grado de finalización. En las obras populares pudimos adquirir, creemos, todas las obras editadas; también obtuvimos el manuscrito de algunas de ellas prestado por el compositor, coincidentes en algunas piezas con las impresas. En el caso de las piezas “clásicas”, ninguna de estas obras están editadas y pudimos obtener el manuscrito de algunas de ellas para su copia. Pero, frente a nuestro pedido de préstamo de otras obras, de uno y otro campo, la respuesta se fue siempre dilatando y el resultado final fue negativo. Debemos acá asociar esto con la actitud personal de Francia frente a las entrevistas. Si bien mostró siempre buena disposición y mucha colaboración, desde 1997 se encontraba en un estado psicológico depresivo motivado por situaciones personales que le había tocado atravesar. Además de ello, su conversación era generalmente dispersa, por lo que por momentos era difícil conducir la entrevista a temas muy puntuales, tratando de respetar al entrevistado y no violentarlo.

Por otro lado, y como hemos señalado en otros momentos del presente trabajo, los objetivos del mismo se ubican en la búsqueda de interpretación de las prácticas musicales de Francia y sus interrelaciones, es decir que no nos hemos centrado en obtener un catálogo completo y certero de su obra sino, a partir de un grupo de las mismas, analizar las características que puedan definir su estilo e interpretarlas a través del análisis de sus otras prácticas y del contexto sociocultural en que se movió.

Dentro de este marco planteado continuaremos con el análisis de las composiciones de Tito Francia, a través de los datos y obras obtenidas, sin pretender que esta información resuelva con total precisión y certeza todos los datos en relación a la producción compositiva de este autor².

Como dijimos anteriormente, y siguiendo la clasificación inicial, Francia compone géneros del campo de la música popular y de la música clásica (académica o docta). En el primer caso, un grupo de sus composiciones corresponden a géneros de origen folclórico y éstos son: zambas,

² Las cantidades de obras se han modificado al acceder al listado de obras registradas en SADAIC, donde figuran obras que él no ha mencionado en ningún momento. No las hemos incluido en estas tablas ya que faltan datos de año de creación y género. Están incluidas en el catálogo.

tonadas, cuecas, chacarera y una litoraleña³. Entre los géneros mencionados tenemos canciones, como la tonada, como también danzas, como las zambas y cuecas. La tonada y la cueca son géneros típicos de la zona de Cuyo.

Otro grupo de composiciones de música popular de Francia es el que está integrado por géneros de origen urbano como tangos, boleros, samba y canciones, sin referencia de un género en particular.

Las primeras piezas que registra Francia son dos tangos del año 1943 y su producción continúa en forma ininterrumpida hasta la década del 90, aunque con diferente cantidad de producción en las distintas décadas, diferencia que reflejamos en el siguiente cuadro:

Década	Cantidad de composiciones
40	18
50	17
60	19
70	4
80	2
90	6

Tabla 1

También es interesante señalar que, del número de composiciones, la relación entre obras de raíz folclórica o de raíz urbana va cambiando con el correr de los años, como vemos en el próximo cuadro.

Década	Raíz folclórica	Raíz urbana
40	5	13
50	3	14

³ Ritmo propio de la región noreste de Argentina, de moda en la época de los 60, según nos comunicaba el autor.

60	12	7
70	1	3
80	--	2
90	3	3
Total	24	42

Tabla 2

En el caso de las composiciones cultas, nuestro registro consigna 48 opus más 15 obras que el compositor consigna como “Obras de juventud”; estas obras de juventud comienzan en el año 1941 y el compositor comienza a numerar los opus en 1946. Se tratan en general de piezas breves, la mayoría para piano, con títulos que hacen alusión al movimiento, a la melodía o canción como género o a lo que podría responder a un “pieza de carácter”, o sea un “breve trozo instrumental (casi siempre pianístico), que por regla general tiene un título extramusical” (Michels 1997: 113).

A partir de que comienza a numerar con opus, siguen predominando las piezas breves para piano o para guitarra, como *Romanzas*, *Estudios*, y otros títulos; a éstas se suman:

- Obras de música de cámara como el *Cuarteto* de cuerdas op. 15 de 1950, el *Quinteto* para cuerdas y guitarra solista, op. 20, de 1973, *Semblanzas*, *Suite Argentina* para siete guitarras y guitarrón, op. 44 de 1988, *Sonata* para piano, op. 45 de 1989;
- Obras para orquesta como *Malambo* op. 33 de 1983; la *Primera Sinfonía*, op. 36 de 1984; *Variaciones sobre malambo sureño*, op. 37 de 1984; *Ruralia* para orquesta sinfónica y guitarra solista, op. 46 de 1991 y *Segunda sinfonía*, op. 47 de 1991;
- Conciertos: *Primer concierto* para guitarra y orquesta, op. 16 de 1954; *Segundo concierto* para guitarra y orquesta, op. 21 de 1976; *Primer concierto* para piano y orquesta, op. 7 de 1948; *Segundo concierto* para piano y orquesta, op. 39 de 1985 y *Concierto* para violín y orquesta, op. 40 de 1985;
- Obras a la manera de poemas sinfónicos, con referencias a temas extramusicales, en algunos casos compuestos para ser utilizados como música original para ediciones de la Fiesta de la Vendimia; entre otros podemos citar: *La montaña embrujada*, poema sinfónico op. 17 de 1961; *Marcha de la patria grande* para orquesta sinfónica y coro, op. 31 de 1982 y *Combate de San Lorenzo*, poema sinfónico op. 38 de 1984.

Así como representamos en un cuadro la relación de cantidad de composiciones por década para las obras de música popular, lo haremos ahora con el repertorio de obras de música docta, lo que nos da la siguiente tabla:

Década	Cantidad de composiciones
40	29
50	2
60	3
70	6
80	20
90	3

Tabla 3

Hemos realizado las tablas anteriores porque creemos que se pueden realizar algunas inferencias del cruce de las mismas; aún sabiendo que el criterio de segmentación por décadas es arbitrario, nos ha servido para reflejar algunas relaciones.

Si nuestra atención la centramos en la cantidad de composiciones por décadas, se puede observar, en general, una línea descendente en el campo de la música popular y una ascendente en la música clásica; ello podría sugerir una cierta inclinación por ir dedicándose más a uno de los campos de sus composiciones; o, por lo menos, luego de las piezas breves de su juventud, Francia dedica mucha atención a la producción de música académica en la década del 80. En la figura 2, señalamos la relación entre obras de raíz folclórica y urbana, dentro de sus obras populares. La tabla refleja también, un predominio general de canciones de raíz urbana, sobre todo en las primeras y últimas décadas, mientras que las canciones de raíz folclórica predominan en la década del 60.

Esas observaciones relacionadas con las tablas elaboradas podemos asociarlas con la información de los otros capítulos. Es interesante señalar que el predominio de canciones como tangos y boleros se da en las primeras décadas, los 40 y 50, que es cuando esos géneros tenían mucho auge y circulaban con mucha presencia en medios como la radio. Recordemos que Tito Francia se desempeñó como guitarrista estable en las radios mendocinas desde 1946, aproximadamente, y más arriba señalamos que sus primeras composiciones populares son dos

tangos de 1943. También podemos recordar que, como músico estable de las radios, Francia acompañaba a cantantes, estables y visitantes, de todos los géneros. Por otro lado, el predominio de los géneros folclóricos en los 60 tiene absoluta relación con los procesos ya señalados en los capítulos anteriores del “boom” del folclore y del Nuevo Cancionero. Con ellos el folclore, más bien nativismo, se constituye en el género popular predominante en la mencionada década, y acompaña, o tal vez contribuye, a un proceso de paulatino oscurecimiento de la música ciudadana.

Otro aspecto importante para destacar es que a mediados de los 70 Tito Francia, ya sin trabajo en las radios desde hacía unos cuantos años, había comenzado a desempeñarse como profesor de guitarra en la entonces Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de Cuyo. Con distintas categorías docentes, fue profesor de esa institución hasta comienzos de 1986, año en que se sustancian los concursos docentes para lograr la normalización de la Universidad, y en esa oportunidad Francia pierde su cargo docente. Se podría inferir que su mayor producción compositiva en el campo de la música “clásica”, como él la llamaba, se produjo en un período coincidente con su estancia en la universidad como docente de la misma. De esta manera, podemos considerar las interrelaciones que se producen entre la práctica compositiva de Tito Francia y sus prácticas interpretativas y los contextos culturales como también los circuitos de circulación de las músicas en un determinado momento y lugar históricos.

2. El análisis del estilo

2.1. Marco teórico

Pasaremos ahora a señalar los rasgos inmanentes de sus composiciones a los fines de considerar la posibilidad de caracterizar el estilo del compositor. El análisis lo realizamos sobre un corpus de obras conformado por veinte canciones populares y trece composiciones clásicas. No todas han sido analizadas con el mismo grado de profundización y detalle.

Nuestro trabajo de tesis, intenta realizar un acercamiento a la obra musical de Tito Francia, coincidiendo con Leonard Meyer cuando dice que “lo que se observa –los datos- es el comportamiento culturalmente cualificado de seres humanos en circunstancias históricas o culturales específicas” (2000: 13). Hemos tomado el trabajo de Meyer sobre el estilo en la

música, como marco conceptual para elaborar nuestra aproximación al estilo de Tito Francia. Este autor define esta categoría como “una reproducción de modelos, ya sea en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el comportamiento humano, que resulta de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones” (2000: 19).

Queremos destacar algunas palabras significativas de la definición: en primer lugar entendemos que la “reproducción de modelos” alude a los rasgos caracterizadores del grupo de obras que se toma para realizar el estudio; es decir, los rasgos originales o no que se reproducen en las diferentes obras del conjunto. Otra de las categorías significativas de la definición son las “elecciones”, como las decisiones, conscientes o no, tomadas por el compositor en relación a su obra compositiva; este concepto de elección presupone no sólo la presencia de alternativas, sino que implica la existencia de intenciones. Por último, las “constricciones” como las restricciones o limitaciones constituidos por el repertorio de modelos que en ese momento tiene el compositor a su disposición. Pocas de las constricciones que limitan la elección son inventadas o ideadas por quienes las emplean, señala Meyer, ya que más bien son aprendidas y adoptadas como parte de las circunstancias históricas o culturales de individuos o grupos. Meyer insiste de la siguiente manera:

“En la medida en que algún *qué* (es decir, temática, trama argumental, modelo, concepto) se reproduce en la obra de un artista, en un movimiento, una época o incluso una cultura, ha de considerarse que ha sido elegido por el artista desde un conjunto de constricciones, y lo mismo ocurre en la elección del *cómo*. Y por esta razón constituye un aspecto del estilo del artista, así como del estilo del movimiento, la época o la cultura” (2000: 25).

Como señalamos antes, las constricciones de un estilo son aprendidas por los compositores, y especialmente en el caso que nos ocupa, este aprendizaje es resultado más de la experiencia como ejecutante y oyente y de sus búsquedas personales que de la instrucción formal explícita. El objetivo del análisis del estilo es explicar lo que el compositor conoce de ese modo tácito, explicitando la naturaleza de las elecciones y restricciones del estilo en cuestión. Dicho análisis del estilo debe entonces, comenzar con la descripción de los aspectos reproducidos en una obra o repertorio de obras para llegar luego a plantear hipótesis acerca de las constricciones que guían y limitan los datos “brutos” observados y desde cuyos puntos de vista son interpretados esos hechos brutos.

Como el término estilo se usa para niveles jerárquicos tan dispares como las constricciones de toda una época o las de la obra de un compositor individual, Meyer ordena estos niveles mediante su división, conforme a la naturaleza de las constricciones implicadas, en tres grandes clases: leyes, reglas y estrategias. Mientras que las leyes son constricciones más generales, transculturales, las reglas especifican los medios materiales a disposición de un estilo musical, como su repertorio de alturas, divisiones de duración, amplitudes y otros parámetros.

Es el nivel de las estrategias el que nos interesa abordar en nuestro estudio, ya que las mismas

“son elecciones compositivas hechas dentro de las posibilidades establecidas por las reglas del estilo. Para todo estilo específico hay un número finito de reglas, pero hay un número indefinido de estrategias posibles para realizar o ejemplificar esas reglas” (Meyer 2000: 43-44).

Dentro de ese número infinito el compositor realizará sus elecciones que definirán su juego estratégico. Responder al interrogante de las metas de las estrategias compositivas del compositor es un punto central dentro del análisis del estilo y, como Meyer señala, creemos que las elecciones de los compositores se pueden entender y explicar solamente a la luz de sus metas, metas fijadas en gran medida por la ideología de la cultura. Igualmente adherimos lo planteado por este autor cuando señala que las constricciones estratégicas de los estilos han sido, en ocasiones, afectadas significativamente por otros parámetros de la cultura, de modo más directo y notorio por la ideología, las condiciones sociales y las condiciones de ejecución (2000: 44). Por ello nuestro enfoque nos ha llevado a plantear la articulación entre las diferentes prácticas musicales de Tito Francia, para poder considerar los medios de circulación, las condiciones sociales y culturales en las que le tocó desenvolverse y que fueron dando marco a su pensamiento o ideología musical y social.

Así como ordena las constricciones jerárquicamente, Meyer agrupa las elecciones compositivas atendiendo a su frecuencia, estableciendo tres niveles: dialecto, lenguaje particular y estilo intraopus. Dado que el dialecto lo refiere a subestilos de un grupo de compositores relacionados entre sí, y el estilo intraopus se ocupa de lo que se reproduce dentro de una obra, tomamos como pertinente para nuestro trabajo el concepto de lenguaje particular (Meyer 2000: 49-50). Aquellas constricciones que los compositores individuales seleccionan reiteradamente a

partir del repertorio más amplio de cualquier dialecto, definen su lenguaje propio o lenguaje particular.

Más adelante el autor comentado señala:

“El análisis estilístico tiene como meta describir los modelos reproducidos en un grupo de obras, descubrir y formular las reglas y estrategias que forman la base de esos modelos y explicar, a la luz de estas constricciones, cómo las características descriptas están relacionadas entre sí” (Meyer 2000: 69).

Meyer señala que la base de selección del grupo de obras puede ser muy variada. Obviamente, en este caso el conjunto consta de un grupo de obras de un único compositor.

El marco teórico abordado nos ayuda a ordenar y sistematizar nuestro análisis de las obras de Tito Francia, análisis que pretende señalar los rasgos característicos usados por el músico; es decir, intentamos realizar una aproximación a su estilo. El análisis estilístico se preocupa de identificar los rasgos característicos de alguna obra o grupo de obras y de relacionar estos rasgos entre sí, señala Meyer (2000: 107). Por lo tanto, comienza con la clasificación, con el reconocimiento de que en algún repertorio podrán reproducirse relaciones y rasgos particulares en uno o más niveles de la estructura.

El trabajo de Leonard Meyer lo hemos articulado con la propuesta de Jean Jacques Nattiez en cuanto a las consideraciones que efectúa respecto al objeto del análisis musical; y una de las primeras precisiones que el autor realiza es su proposición de que el análisis existe porque se ocupa de otro objeto, el hecho musical analizado, por lo que el discurso sobre la música es un metalenguaje y, consecuentemente, un enfoque epistemológico y semiológico del análisis involucra tres elementos (Nattiez 1990: 133).

El primero es el objeto, que no es un objeto dado sino que toda descripción o análisis considera su objeto desde un determinado punto de vista. Los puntos de vista característicos definen cómo es articulado el objeto por el observador, y Nattiez propone llamarlos “situaciones analíticas” del observador. Dentro de éstas plantea que existen al menos tres factores involucrados en esta “situación”: la dimensión del corpus a estudiar, la pertinencia estilística y los polos de la tripartición. Según el punto de vista que uno adopte serán las variables que sean retenidas o seleccionadas como sustancia del objeto musical (Nattiez 1990: 133). De este modo las situaciones tratan de:

- Definir por un lado la dimensión física del cuerpo estudiado, determinando si se abordará una obra aislada, un grupo de obras o el total de las obras de un compositor o un determinado período, puesto que relacionado con esto se dan los objetivos del análisis y las conclusiones a las que se puede arribar (Nattiez 1990: 135).

- Determinar la pertinencia estilística según la cual se observa el objeto, lo cual dependerá de la definición del corpus anteriormente mencionado. Esto consiste en definir en qué nivel de pertinencia estilística se sitúa un determinado análisis. Esta jerarquización de los fenómenos estilísticos la representa Nattiez con la forma de una pirámide invertida cuyo vértice parte de los trazos de una obra para pasar al estilo de un período de la vida de un compositor, luego al conjunto del estilo del compositor, al de un género o de una época, al sistema o estilo de referencia -que puede ser tonal u otro- y por último considera los universales de la música.

- Diferenciar si se determinarán las estructuras inmanentes de la obra, su relación con la historia y con los procesos compositivos o la manera en que ella se percibe. Esto significa determinar en cuáles de las dimensiones -poiética, neutra o estética- se centrará el análisis musical (Nattiez 1990: 136).

Nattiez establece las dimensiones del análisis como poiesis, nivel neutro y estesis. El nivel poiético se centra en la producción de la obra, el proceso de creación a partir del compositor. El nivel neutro enfoca el análisis de la obra en sí misma, de sus características inmanentes, mientras que el nivel estético se ocupa de la percepción de la obra, de su recepción.

El autor reconoce la importancia de los modelos estructuralistas en la dimensión neutra; ésta hereda del estructuralismo su enfoque básico: las obras manifiestan un nivel de organización específica que debe ser descripta. Señala sin embargo que este nivel no es suficiente; el poiético se esconde bajo la superficie del inmanente y éste es el trampolín hacia el nivel estético.

“La tarea de la semiología es identificar interpretantes acordes a los tres polos de la tripartición, y establecer sus relaciones mutuas. Aún cuando el análisis del nivel neutro a menudo es el análisis más fácil de realizar, el mismo constituye sólo una parte, un capítulo en el programa semiológico sugerido aquí” (Nattiez 1990: 29).

Estas tres dimensiones de la tripartición han estado presentes en la historia del análisis musical como tendencias autónomas, encontrándose ejemplos de análisis abordados desde cada una de ellas. Nuestra adhesión a este modelo se hace en relación al planteo general, de búsqueda de articulación de los tres niveles del análisis. Dicho planteo coincide y complementa las teorías

musicológicas en relación a la necesidad de contextualización de las obras musicales, en la búsqueda de significación más allá de los rasgos inmanentes de las obras.

De este modo, aplicamos el modelo al definir nuestro corpus como un grupo de obras de Tito Francia conformado por piezas populares y clásicas; al establecer la pertinencia estilística como centrada en el estilo del compositor y al interesarnos por la búsqueda de articulación entre las tres dimensiones de la tripartición.

Por otro lado, este enfoque semiológico se articula también con el planteo del sociólogo Howard Becker, que comentamos anteriormente. Su definición de los “mundos del arte” (1982: 34) implica una red de personas, cooperaciones y vínculos, a través de las cuales se logran las obras, en una mirada sociológica orientada hacia las ocupaciones aplicadas a la obra artística más que a la obra en sí. Este enfoque nos motivó a considerar la red de actividades que se despliegan en la práctica musical de Tito Francia, articulando su práctica compositiva con su práctica interpretativa, y con los circuitos en los que se movió, como músico y como integrante de grupos sociales con una postura ideológica tomada respecto a valores sociales y artísticos.

Estos modelos mencionados nos han resultado adecuados para responder a nuestra intención de considerar las obras musicales de Francia a partir de sus interrelaciones con todas sus otras actividades y con el contexto en que se desarrolló. A partir de estos objetivos hemos estructurado la tesis y los puntos ya abordados, considerando ahora el análisis inmanente de las obras.

Para el nivel de análisis inmanente trabajamos con la metodología de análisis sintáctico-temática desarrollada por el profesor Francisco Kröpfl⁴. La misma concibe la obra musical como un fenómeno multidimensional, una red de fenómenos sonoros articulados en el tiempo; por ello, la metodología de análisis propone la diferenciación del análisis en áreas. Las mismas no implican una concepción de compartimentos separados, ya que son aspectos que interactúan entre sí permanentemente aunque pueden diferenciarse. Podríamos aplicar la definición de Meyer de parámetro, como toda faceta que puede conceptualizarse como regido por un conjunto de constricciones diferenciables (2000: 28). La mencionada metodología diferencia básicamente cinco áreas de análisis:

- El sistema de organización de las alturas, donde se analiza el sistema utilizado en las obras a analizar y los códigos propios de dicho sistema, sea tonal, modal o atonal.

⁴ Con Francisco Kröpfl hemos tomado clases de análisis musical a través de una beca de Fundación Antorchas.

- La sintaxis o segmentación del discurso, define las unidades sintácticas, designando el enunciado musical con sentido completo como *oración*, unidad del discurso que cierra una idea musical; esta *oración* puede estar segmentada en unidades menores denominadas *frases*.
- El área motivico-temática, donde se determinan los rasgos distintivos de los elementos temáticos; en música tonal los rasgos más caracterizadores son los rítmicos y los melódicos.
- Las funciones formales, que definen los pasos o etapas del devenir del discurso musical, determinando la función de los diferentes segmentos dentro de una pieza, sea esta la de exponer un elemento temático, elaborar, reexponer, introducir, clasificándose así las diferentes funciones en relación a la forma.
- El esquema formal, donde se realiza una interpretación de la organización formal de la obra analizada.

Hemos organizado nuestra descripción de rasgos estilísticos de la obra de Tito Francia siguiendo el esquema anterior y considerando algunos aspectos en particular dentro de cada área

Queremos aclarar acá que para el análisis se ha trabajado con las partituras de las obras de Tito Francia. En algunas de las canciones populares de Francia hemos tenido la oportunidad de contar con el manuscrito del autor y con la edición de la misma. Se ha podido compararlas y ambas escrituras se corresponden totalmente, es decir, la edición está realizada exactamente de acuerdo al manuscrito que Francia realizaba muy prolijamente.

Por lo planteado consideramos que esa partitura, realizada con mucha prolijidad y detalle, nos transmite las intenciones de Tito Francia como compositor. Por otro lado, no todas sus obras están grabadas, por lo que, si bien estamos conscientes de las limitaciones que una partitura implica, hemos querido trabajar sobre ella ya que el foco de nuestro trabajo son las intenciones compositivas de Francia y no la problemática de las “versiones” que se da en la música popular.

Sabemos que la notación occidental ha demostrado ser inexacta para denotar absolutamente todas las intenciones del compositor, como también que, frente a momentos en que los estudios musicológicos han confundido la partitura con la música misma, se ha cuestionado el valor de ella ya que se constituye en una representación en cierto modo arbitraria de las ideas musicales. No obstante, frente a las fuentes de información que poseemos y frente a

los objetivos de esta parte del trabajo, centrado en las intenciones compositivas de Francia, nos ha resultado útil trabajar con las partituras del compositor.

2.2. Sus elecciones compositivas.

a. Sistema de organización de las alturas

El sistema de organización de las alturas que utiliza Tito Francia es el sistema tonal. En sus obras encontramos tonalidades mayores y menores, casi en iguales proporciones. Entre las obras que tenemos se encuentran tanto canciones populares como obras clásicas en ambos modos. En el caso de los tangos podemos observar que la mayoría se encuentran en una tonalidad menor, a excepción de uno de ellos. En los demás géneros no existe un predominio particular de uno de los modos.

Utiliza predominantemente acordes de cuatro sonidos o más, en diferentes grados de la tonalidad y en mucho menor proporción, acordes tríadas. Los acordes cuatríadas pueden ser con la séptima mayor o menor puesto que lo usa sobre diferentes grados: el I grado del modo mayor, el II del modo mayor, el séptima de dominante en ambos modos. En el caso de los acordes con novena, también usa la novena mayor o menor. Estos acordes los veremos en los distintos ejemplos que pondremos a continuación.

También emplea acordes de oncená; en algunos casos el sonido que forma este intervalo se podría considerar como apoyatura de la tercera del acorde; lo mismo en acordes con trecena, este intervalo como apoyatura de la quinta. En el compás 18 de la zamba *Simple del cantor* podemos ver ambos acordes.

Ejemplo 1: *Simple del cantor*, zamba, compás 17 y 18.

The image shows a musical score for the zamba 'Simple del cantor' by Tito Francia, specifically measures 17 and 18. The score is written in 3/4 time and consists of three staves: a treble clef staff for the melody, a bass clef staff for the bass line, and a grand staff for the piano accompaniment. The melody in measure 17 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter rest. In measure 18, the melody continues with a quarter note D5, followed by eighth notes C5, B4, and A4, then a quarter rest. The bass line in measure 17 starts with a quarter note G2, followed by eighth notes A2, B2, and C3, then a quarter rest. In measure 18, the bass line continues with a quarter note D3, followed by eighth notes C3, B2, and A2, then a quarter rest. The piano accompaniment in measure 17 consists of a quarter note G2, followed by eighth notes A2, B2, and C3, then a quarter rest. In measure 18, the piano accompaniment consists of a quarter note D3, followed by eighth notes C3, B2, and A2, then a quarter rest. Chords are indicated below the staff: Sol m, Sol # dm, La 7/11, Re 7/9 m, Re 7, and La 7.

No obstante, el compositor cifra estos intervallos en la partitura y en las conversaciones personales que tuvimos hizo hincapié en su uso de los acordes de onцена y trecena. En una oportunidad le habíamos acercado la ponencia “Nuevo Cancionero argentino. La renovación de la canción popular en la figura de uno de sus fundadores: Tito Francia”, para que la conociera y nos manifestara su opinión sobre lo que habíamos elaborado; unos días después, luego de leerla, nos manifestó que le había parecido muy bien, que estaba de acuerdo con lo señalado en la misma, pero que debíamos agregar que usaba no sólo acordes de novena sino también de onцена y trecena; desde la perspectiva poética el uso de estos acordes era de importancia.

En el tango *De otro sabor* podemos encontrar un acorde cuya onцена no está tratada como apoyatura. Francia lo cifra como Sol con 7 y 11, puede también interpretarse como acorde de Re con 11.

Ejemplo 2: *De otro sabor*, tango, c. 8

The image shows a musical score for the tango 'De otro sabor'. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). Above the vocal line, there are chord figures: Mib^7 , $Mib^{7_{may.}}$, Mib^6 , SOL^{11} , SOL^7 , $SOL^5_{dm.}$, SOL^{11} , SOL^7 , and $SOL^{11}_{5_{dm.}}$. The piano accompaniment includes the instruction 'con anima' and a dynamic marking 'p'.

En el último número de la suite Ruralia, el malambo Las Mudanzas, podemos hacer referencia del uso del acorde de onцена y de trecena como sonoridades por sí mismas.

Ejemplo 3: *Las Mudanzas*, de la Suite Ruralia, c. 106 a 111

The image shows a musical score for 'Las Mudanzas'. It features a series of chords in the treble clef, starting with a dynamic marking 'f'. The chords are primarily triads and dyads, with some including a bass note (indicated by a 'b.' below the chord). The notation includes various accidentals and stems.

Ejemplo 4: *Las Mudanzas*, de la *Suite Ruralia*, c. 114 a 119.

The image displays a musical score for the piece "Las Mudanzas" from the "Suite Ruralia", covering measures 114 to 119. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Guit.**: Guitar, with a whole rest in every measure.
- Ob.**: Oboe, with a whole rest in every measure.
- Perc.**: Percussion, playing a rhythmic pattern of eighth notes in the first measure, followed by five measures of rests marked with a double bar line and a repeat sign.
- Pno.**: Piano, playing a chordal accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand, marked *mf*.
- Vln. A**, **Vln. B**, **Vln. C**, **Vln. D**, **Vla.**, and **Vc.**: Violins, Viola, and Violoncello, all playing melodic lines with various rhythmic patterns, marked *mf*.
- Cb.**: Contrabass, with a whole rest in every measure.

The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The score is written in a clean, professional style with clear notation and dynamic markings.

Un acorde que aparece recurrentemente en sus canciones es el de oncena aumentada (o cuarta aumentada), que usa como una función de dominante en enlaces a tónicas, principales o secundarias. La estructura del acorde es de un perfecto mayor con séptima menor, novena mayor y oncena aumentada. En el ejemplo que ponemos a continuación está escrito con las notas La b – Mi b – Do – Fa# – Si b – Re y está cifrado como acorde de La b con novena y oncena aumentada. Enlaza, por segunda menor descendente a un acorde de sol mayor con 6ª agregada. Ese acorde también podría interpretarse como un séptima de dominante con oncena y con la quinta descendida (Re – Fa# – La b – Do – Mi b) dispuesto en la segunda inversión, que resuelve a su tónica correspondiente, Sol, relativa mayor de la tónica principal, mi menor.

Ejemplo 5: *Nuestro cielo destruido*, tango, c. 14 y 15.

The image shows a musical score for a tango piece. It consists of three staves. The top staff is the vocal line with the lyrics "re-cho-ni-si-que-a-su-car-sal-ti-nal-a-ho-ra-teem-". The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The piano part features complex chords with figured bass notation, including "L3b 6 9 11+" and "MI 9 m". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time. The score includes a key signature change to one sharp and a common time signature.

En ocasiones, lo usa más abiertamente como acorde de 6ª aumentada como subdominante que va a una dominante. Como ejemplo, en una tonalidad de La menor vemos un acorde de Si, con 5ª descendida, dispuesto en primera inversión que se dirige a un acorde de Mi, séptima de dominante con oncena. El acorde mencionado está precedido por otro acorde de Si, cifrado con séptima y oncena; ahí podemos ver la conducción de voces que realiza, el tratamiento cromático y el carácter de apoyatura de la oncena del primer acorde.

Ejemplo 6: *Ese de gris*, tango, c. 7 y 8.

The musical score for 'Ese de gris' (measures 7 and 8) features a piano accompaniment. The right hand plays a melodic line with a fermata over the final note. The left hand provides harmonic support with chords and a steady eighth-note bass line. Chords are labeled as Si^7_{11} , Si^7_{50} , Mi^7 , $\text{Mi}^7_{\text{FA}^\circ}$, Fa° , $\text{Mi}^7_{\text{DO}^\circ}$, $\text{Re}^7_{\text{RE}^\circ}$, and Re° . Dynamics include *poco a poco* and *poco più meno*.

El final del tango *Un cigarrillo y yo* nos muestra el acorde de oncenena aumentada, creando un momento de tensión armónica al final, transformándose en una dominante más convencional y resolviendo en cadencia deceptiva a un VI grado.

Ejemplo 7: *Un cigarrillo y yo*, tango, c. 31 y 32.

The musical score for 'Un cigarrillo y yo' (measures 31 and 32) features a piano accompaniment. The right hand plays a melodic line with a fermata over the final note. The left hand provides harmonic support with chords and a steady eighth-note bass line. Chords are labeled as $\text{Mi}^{\flat 9}_{11+}$, La^7 , Si^7_{maj} , $\text{Sol}^{\flat 6}$, $\text{La}^{\flat 7}$, and Re^7 . Dynamics include *f*, *mf*, *p*, and *cresc.*. The tempo marking is *a tempo*.

También se registra el uso del II grado napolitano, es decir descendido, en enlaces cadenciales.

Ejemplo 8: *Nuestro cielo destruido*, tango, compases 26 y 27.

The musical score for 'Nuestro cielo destruido' (tango) shows measures 26 and 27. The vocal line includes the lyrics: "se que tu casti-go el-que tu-te lo-me-re-cer-a lo lar-go-de-tu-vi-da-ca-da di-a-pa-ge-ras". The piano accompaniment features several chords: Do, Do7, Mim, Mim7, Fa7, Si9m, and Mim6. The piece concludes with a "Rall" marking and a "FIN" marking.

Otro modelo repetido en la música analizada es la sexta agregada al acorde tríada o cuatríada. Muy especialmente se da en el acorde final de tónica, los que casi nunca se presentan como acordes tríadas; en muchos casos además de la 6ª agrega la 7ª y aún la 9ª.

Ejemplo 9: *Apasionada*, zamba, último compás.

The musical score for 'Apasionada' (zamba) shows the final measure. The piano accompaniment features several chords: DO 7, FA 7 11, 1' Mim 6b, 2' Mim, and Mim 6 9. The piece concludes with a "FIN" marking.

Ejemplo 10: *Ruralia*, 1º mov. Fin del Preludio *El campo*. I grado con 6ª y 9ª.

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments listed on the left are: Flautín, Fl., Ob., Cl., Cor. Ing., Fg., Cor., Tpt., Tbn., Tba., Timb., Perc., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score shows the final measures of the first movement, characterized by a first inversion triad with a 6th and 9th. The woodwinds (Flautín, Fl., Ob., Cl., Cor. Ing.) and strings (Cor., Tbn., Tba., Vc., Cb.) play sustained notes, while the Percussion (Perc.) and Piano (Pno.) parts have specific rhythmic and melodic figures. The Piano part features a prominent triplet figure in the right hand. The Flautín part has a trill-like ornament above the final note. The overall texture is dense and harmonic, typical of a first inversion triad with a 6th and 9th.

Más allá de los acordes usados, la armonía es tonal funcional. Los enlaces usados son, predominantemente, las funciones básicas de la tonalidad: subdominante - dominante - tónica. Estos enlaces se dan casi permanentemente, tanto en la tonalidad principal de la pieza como en tónicas secundarias y pasajeras, en ocasiones generando transposiciones.

Ejemplo 11: *Simple del cantor*, zamba, compás 15 a 20.

No obstante, en algunas ocasiones realiza yuxtaposiciones de acordes de igual o similar estructura en enlaces no funcionales, sino más bien la armonía en función de su “color”. En el ejemplo que sigue, realiza una yuxtaposición no exacta de acordes de 7ª, en algunos con 9ª y 11ª.

Ejemplo 12: *Regreso a la tonada*, tonada, compases 5 y 6.

En el ejemplo que sigue, realiza una yuxtaposición de acordes de 9ª mayor por semitono descendente y luego de acordes perfectos mayores por tonos también descendentes, para luego rematar con un enlace IV – I, en cadencia plagal. De esta manera logra una sonoridad armónica muy rica, cercana a las sonoridades impresionistas.

Ejemplo 13: *Zamba de los dos*, zamba, compases 35 a 38.

The image shows a musical score for a zamba piece, measures 35 to 38. It is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 35-36) features a descending sequence of 9th major chords: G9, F#9, F9, E9, D9, C9, B9, A9, G9. The second system (measures 37-38) continues with perfect major chords: G major, F# major, F major, E major, D major, C major, B major, A major, G major. The piece concludes with a plagal cadence (IV-I) in measure 38. The notation includes various ornaments like grace notes and accents, and dynamic markings such as *f*.

En la Suite Ruralia, Las Mudanzas podemos destacar una yuxtaposición de acordes con estructura de novena de dominante.

Ejemplo 14: *Las Mudanzas*, de la *Suite Ruralia*, c. 89 a 96 .

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Guitar (Guit.), Oboe (Ob.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin A (Vln. A), Violin B (Vln. B), Violin C (Vln. C), Violin D (Vln. D), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The guitar part is highly complex, featuring many accidentals and dense chordal textures. The oboe part has a simple melodic line. The percussion part consists of a rhythmic pattern with repeat signs. The piano and string parts are currently blank.

En los procesos cadenciales, especialmente en sus tangos, suele realizar procesos de ampliación con acordes dentro de la función de la subdominante, o cadencias deceptivas o auténticas imperfectas, que luego prolonga con otros acordes. Uno de los ejemplos puede ser la

Zamba de los dos, con un paralelismo de acordes que señalamos en un ejemplo anterior. Luego de resolver el acorde de dominante al primero de Si menor con la tercera mayor y en posición de 5ª, realiza una progresión de acordes: VII grado, VI, IV y I nuevamente.

Ejemplo 15: *Zamba de los dos*, zamba, compases 47 a 50.

En el tango *Ese de gris*, realiza la cadencia con el acorde de oncena aumentada, ya mencionado, pero lo resuelve a un I grado en primera inversión y luego amplía el proceso presentando el acorde de II grado y su cromatización.

Ejemplo 16: *Ese de gris*, tango, compases 51 a 54.

En *Un cigarrillo y yo*, hace una cadencia deceptiva (V7 – VI7), mencionada más arriba, y luego una progresión bastante estandarizada de acordes de séptima.

Ejemplo 17: *Un cigarrillo y yo*, tango, compases 31 a 34.

The musical score for measures 31-34 of 'Un cigarrillo y yo' is presented in a standard staff format. The upper staff (treble clef) contains the melody, and the lower staff (bass clef) contains the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The upper part includes a melodic line with some grace notes. The score concludes with a 'FIN' marking.

b. Sintaxis

Las unidades sintácticas de las obras de Tito Francia pueden delimitarse con mucha claridad. Son muy simétricas, especialmente en el caso de las canciones populares donde la sintaxis musical coincide con la estructura del texto. Generalmente la unidad musical con sentido completo, la oración, coincide con la estrofa; esta oración se divide generalmente en dos o tres frases, de acuerdo al género al que pertenece y a la cantidad de versos de la estrofa; usualmente las frases tienen cuatro compases cada una. Las zambas y tonadas tienen siempre oraciones de tres frases, mientras que en las cuecas y los tangos encontramos oraciones segmentadas en dos frases.

Ejemplo 18: *Regreso a la tonada*, tonada, compases 11 a 22.

(Frasas: c. 11-14, 15-18, 19-22, todas con anacrusa)

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked "A tempo".

System 1 (Measures 11-14):

- Measures 11-12: Chords Sol 6, Fa 7. Includes a "roll" effect.
- Measure 13: Chords Si b, Re 7.
- Measure 14: Chords Re 7, Sol 6. Includes a "9 m" marking.

System 2 (Measures 15-18):

- Measure 15: Chords Sol, Do.m 7, Sol.
- Measures 16-18: Chords Si b 7/9, La.m 9.

System 3 (Measures 19-22):

- Measure 19: Chords La.m 7, Re 7/9 m, Sol 6/9, Sol 6.
- Measure 20: Chords La 7/9, Re 7, Re 7/9 m.
- Measure 21: Chords Do 7 may, Fa 7/9, Sol 6, Mi 7, La.m 7, Re 7/9 m, Sol 7 may, Sol 6.
- Measure 22: Chords Sol 7 may, Sol 6. Includes a first ending bracket.

Ejemplo 19: *Ese de gris*, tango, compases 1 a 8.

(Frases: c. 1-4, 5-8)

Tempo di Tango

CANTO

PIANO

LA m MI 7 LA 7

RE RE m LA m LA m 7 SI 7 SI 6

cresc. rall. dim. poco a poco

con 8va con 8va

poco più meno a tempo

MI MI FA FA DO RE RE MI MI FA FA DO RE RE

f deciso

LA m MI 7 LA 7

En el caso de obras instrumentales, como la *Sonata* para piano, la sintaxis suele tener características similares a las descritas más arriba, pero también encontramos estructuras más asimétricas, con oraciones que no se segmentan en frases, que responden en ocasiones a un despliegue instrumental.

Ejemplo 20: *Sonata para piano, op. 45, primer movimiento, compases 36 a 42.*

The image shows a handwritten musical score for piano, measures 35 to 42. The score is written in a single system with two staves. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. Measure 35 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melodic line with some grace notes and a fermata. The left hand has a bass line with some grace notes and a fermata. The dynamic marking is *fff*. Measure 36 has a dynamic marking of *mf*. Measure 37 has a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *loco*. Measure 38 has a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *loco*. Measure 39 has a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *loco*. Measure 40 has a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *loco*. Measure 41 has a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *loco*. Measure 42 has a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *loco*. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

c.1. Área motivico-temática

Queremos destacar ahora algunos rasgos motivicos característicos de sus composiciones, tanto rítmicos como melódicos. Mencionaremos en primer lugar los rasgos rítmicos, especialmente en sus canciones de raíz folclórica, ya que éste es un rasgo que define en muchos casos el género correspondiente.

Tito Francia usa la métrica y rítmica característica de los géneros folclóricos empleados, pero así como la armonía no es la tradicional, en el ritmo también usa algunas subdivisiones no tradicionales. Como ejemplo podemos hablar de las zambas que compone. Este género se escribe en compás de 6/8, pero implícitamente se da una superposición con el compás de 3/4, es decir que se divide en dos tiempos de subdivisión ternaria (dos negras con puntillo o sus derivaciones) o tres tiempos de subdivisión binaria (tres negras). La rítmica empleada por Francia, tanto en la melodía como en los acompañamientos, utiliza estas divisiones tradicionales, pero además plantea otra división como es la división del compás en dos tiempos de subdivisión binaria (dos corcheas con puntillo por tiempo).

Como ejemplo podemos observar el final de la melodía de la primera estrofa de la *Zamba de los dos*; en esos cuatro compases se puede observar la división en 6/8, 3/4 y las dos corcheas con punto dentro de un tiempo de 6/8.

Ejemplo 21: *Zamba de los dos*, compases 23 a 26.

Otro ejemplo que podemos señalar, es la introducción instrumental de la zamba *Simple del cantor*, en la que utiliza la subdivisión binaria del tiempo, superponiéndola con la subdivisión ternaria, produciendo así un polirritmo.

Ejemplo 22: *Simple del cantor*, zamba, compases 5 a 10.

La dualidad métrica 6/8 – 3/4 señalada para las zambas, también es común en las cuecas; en las cuecas de Francia encontramos el rasgo rítmico señalado anteriormente, como también la síncopa característica de este género, rasgo tradicional del mismo.

Ejemplo 23: *La del vino nuevo*, cueca, compases 11 a 15.

11 **Voz** Cuando la no-che vuel va flo-re-ce- rdel ra-ci mo
 15 el co-ra-zón del hom bre meo-fre-ce-ra su vi

Ejemplo 24: *Regreso a la tonada*, tonada, compases 19 a 22.

19 La.in 7 Re 7/9 m Sol 6/9 Sol 6 La 7/9 Re 7 Re 7/9 m
 22 Do 7 may Fa 7/9 Sol 6 Mi 7 La.in 7 Re 7/9 m Sol 7 may Sol 6

Si observamos ahora los tangos compuestos por Tito Francia que tenemos a nuestra disposición, podemos señalar que responden a la métrica binaria característica de este género, escritos en compases de 4/8, en 4/4 y en 2/4. En general sus ritmos se dan en campos rítmicos no uniformes, con subdivisiones también binarias y respondiendo a la acentuación del texto.

A continuación, señalaremos algunas regularidades en los rasgos melódicos que hemos podido observar en el cuerpo de obras de nuestro estudio. Las melodías de las canciones son de un ámbito bastante amplio; hemos observado como ámbito general de la canción desde una décima a una sexta menor ampliada. Aún dentro de una frase el ámbito suele ser de una octava o más. Podemos verlo en el ejemplo anterior, *Regreso a la tonada*, donde la melodía de una de sus frases se mueve dentro de una octava, y luego con *Trovador del rocío*, cuya frase nos ofrece un ejemplo con un ámbito amplio de una décima.

Ejemplo 25: *Trovador del rocío*, tonada, compases 28 (con anacrusa) a 31.

The image shows a musical score for the tango 'Trovador del rocío'. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/8. The lyrics are: 'lor To-na-de-ro sangra tie-rra de-sen-tie-rra tu can-ción que's ven-'. The piano accompaniment features a complex harmonic structure with various chords such as A+7, A6, A#6, G#m7, C#-9, F#m7, F#m7 B9, E+7, E9, and E-9. There are also dynamic markings like 'dim.' and 'p'.

Entre los giros melódicos más recurrentes, encontramos notas repetidas, giros de bordadura, grados disjuntos rodeados de grados conjuntos y, en algunos casos, acordes desplegados. En el tango *Nuestro cielo destruido* observamos una melodía construida en un ritmo uniforme de semicorcheas, con repeticiones de nota que tiene que ver con la colocación del texto.

Ejemplo 26: *Nuestro cielo destruido*, tango, compases 1 a 6.

Los primeros compases del tango *De otro sabor*, nos proporcionan un buen ejemplo de una melodía equilibrada entre grados conjuntos y disjuntos.

Ejemplo 27: *De otro sabor*, tango, compases 1 a 4.

La melodía de la primera estrofa de la *Zamba de los dos*, es un ejemplo con mayor proporción de saltos y también de algunos cromatismos. A diferencia de otras zambas donde se cantan las dos estrofas con la misma música, Francia modifica la melodía de la última frase de la segunda oración, realizando un giro melódico con un brusco descenso por saltos, producto de los enlaces armónicos que ejemplificamos más arriba. Reproducimos entonces la segunda oración, es decir la melodía de la segunda estrofa, sus primeros ocho compases son iguales a la primera oración.

Ejemplo 28: *Zamba de los dos*, zamba, compases 27 a 38.

En la *Zamba de los adioses*, la melodía realiza, al comienzo del canto, un giro de acorde desplegado.

Ejemplo 29: *Zamba de los adioses*, zamba, compases 11 a 14.

The image shows a musical score for 'Zamba de los adioses'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Canto' and contains a vocal melody. The bottom staff is for piano accompaniment, starting with a dynamic marking of 'mf'. The piano part includes several chords labeled with letters and numbers: 'Re', 'Do#7', 'La m 6', and 'Si 7'. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music spans four measures, with a double bar line at the end of the fourth measure.

En las obras clásicas, las melodías repiten las características señaladas. En muchos casos, su estructura es semejante a la melodía de las canciones, pero en otros, los giros son netamente de despliegue instrumental. Como ejemplos, podemos citar unos compases de *Ruralia, Suite Argentina*, en un fragmento de una melodía muy sencilla, tipo canción.

Ejemplo 30: *Ruralia, Suite Argentina, El campo*, primer movimiento, compases 66 a 69.

The image displays a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Flautín, Fl., Ob., Cl., Cor. Ing., Fg., Cor., Tpt., Tbn., Tba., Timb., Acces., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The music is written in common time (C) and features several dynamic markings, including *f* (forte) and *p* (piano). The score shows a complex texture with multiple voices for many instruments, particularly in the woodwinds and strings.

Por otro lado, la *Sonata* para piano nos ofrece numerosos ejemplos de una melodía muy instrumental, de reminiscencias románticas, en algunos casos.

Ejemplo 31: Sonata para piano, op. 45, primer movimiento, compases 37 a 41.

The image displays a musical score for Example 31, consisting of five systems of music for piano. The score is written in G major (one sharp) and common time (C).
- **Measure 36:** The right hand begins with a series of chords, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present.
- **Measure 37:** Continuation of the accompaniment and melodic lines.
- **Measure 38:** Similar accompaniment and melodic development.
- **Measure 39:** Features prominent triplet patterns in both hands. A *sesto* (6th) fingering is indicated above the right hand.
- **Measure 40:** The right hand has a *loco* section with sixteenth-note runs, marked with a *f* dynamic and a *loco* instruction. The left hand continues with chords and accompaniment.
- **Measure 41:** The right hand continues with sixteenth-note runs, and the left hand concludes with a final chord and accompaniment.

c.2. Préstamos y circulaciones de motivos

Dentro de esta área motivico-temática, queremos destacar el uso de motivos de raíz folclórico o popular usados en sus obras clásicas. A continuación, señalaremos algunas composiciones con estos rasgos. La obra *Semblanzas*, para conjunto de guitarras, está basada en una serie de ritmos de géneros folklóricos. Después de una introducción, se suceden pequeñas secciones de una o dos oraciones cada una, con ritmos de estilo, chacarera, tango, milonga campera, tonada, chamamé y malambo.

La Suite *Ruralia* es una obra de cinco movimientos, con guitarra solista en el último; su tercer movimiento es en tiempo de huella, el cuarto es un aire de triste y el quinto y último tiene claro parentesco con un malambo⁵.

Preludio y Canción, para conjunto de cuerdas, es una obra dedicada a Humberto Carfi, destacado violinista que residió unos años en la ciudad de Mendoza. Presenta su segundo movimiento con textura de melodía acompañada y una estructura formal muy sencilla ya que se basa en la repetición de un tema, en algunos casos con variaciones o diferentes situaciones cadenciales, rasgos que lo emparentan con las canciones populares.

Más abstractas en su temática y sin referencias explícitas desde lo temático y lo estructural podemos destacar las composiciones: *Sonata* para piano y *Quinteto* para cuerdas y guitarra solista, si bien comparten con las otras obras las elecciones propias del autor, es decir, su lenguaje particular, fundamentalmente en relación al sistema de organización de las alturas.

Queremos detenernos en un caso particular, su *Segundo concierto* para guitarra y orquesta, compuesto entre 1975 y 1980. Los temas de su primer movimiento nos remiten a sus tangos; si bien no hay motivos que se reproduzcan, comparten algunos rasgos rítmicos y melódicos que pueden señalarse de la siguiente manera: en los rasgos rítmicos compás binario, predominio de la subdivisión del tiempo en dos o en cuatro articulaciones, en algunos casos ritmos anacrúsicos. Como rasgo melódico recurrente se nota, predominantemente, la repetición de nota tanto dentro del tiempo o subdivisión, como de un tiempo (o subdivisión) a otro.

⁵ Danza para hombres, basado en un zapateo de tipo improvisado sobre una base rítmica y armónica, consistente en el enlace de subdominante, dominante, tónica. Francia mantiene el ritmo pero la armonía responde a las regularidades señaladas más arriba.

Ejemplo 32: Segundo concierto para guitarra y orquesta, primer movimiento, c. 20-28.

The image displays a musical score for Example 32, which is the first movement of the second concerto for guitar and orchestra. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo and dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte). The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Timpani (Timb.). The second system includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The guitar part (Guit.) is shown in the first system but is silent, indicated by a whole rest in each measure. The orchestral parts feature a variety of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and dotted rhythms. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass and timpani provide harmonic support.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timb.

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Deciso e molto espressivo

f

Ejemplo 33: *Nuestro cielo destruido*, tango, c. 1-6.

PIANO

ES-men-ti-ra-que me quie-res ya no vas a con-ven- cer-me es pre-liso-que con-
 pre-n-das que ya me da-puedo ber-He-vi-vi-do-mu- tiem-po so-por-tan-do-cuan-tas
 Re 9 Lab 11 Sol 6 Mim La 11 La 7 Re 7

mf *cresc.*

4

Ejemplo 34: *Poema de barrio*, tango, c. 1-8.

PIANO

Es mi-o tu ma-ña-nay siem-pre he de ver-te co-mo sos...
 Te tra-i-go mi sen-tir pri-me-ro, bu-llan-gue-ro, pa-ra vos.
 Sol 6 mf Mi b 9 Do m 9 RE 7 LAB 7

En el segundo movimiento se puede señalar más particularmente un proceso de reutilización de materiales entre géneros populares y sus obras de música académica. Este movimiento está elaborado a partir de la canción *La vida vuelve*, usando la misma tonalidad, melodía y armonía.

La canción, editada en 1973, tiene una poesía de Armando Tejada Gómez con cuatro estrofas. Está indicado que la primera y la tercera deben recitarse y la segunda y cuarta se cantan. La música comienza con una introducción mientras se recita la primera estrofa y luego tiene dos oraciones en las cuales se canta la segunda estrofa. Sigue un interludio instrumental para recitar la tercera estrofa que, musicalmente está basado en las dos oraciones anteriores, pero con una variación ornamental en el piano. Luego repite la música (siempre las dos oraciones ya presentadas) de la segunda estrofa, para cantar ahora la cuarta estrofa del texto.

La pieza está en la tonalidad de Mi menor y, como todas sus canciones editadas, la partitura está presentada para piano y la voz. En la parte de piano de la introducción pone entre paréntesis “cuerdas”, evidentemente pensando en la posibilidad de esa instrumentación para ese fragmento. La armonía usada en la canción se ajusta a las características señaladas más arriba en el punto correspondiente.

El segundo movimiento del concierto para guitarra que estamos comentando, toma casi textualmente la canción *La vida vuelve*. Plantea la misma introducción de la canción, realizada por las cuerdas y luego comienza la guitarra solista con la melodía del canto. Realiza el recorrido de la canción completa, agregando un fragmento episódico antes de la última presentación de las dos oraciones de la canción que eran para el canto de la cuarta estrofa, ahora con la melodía en los violines. A partir de allí, que el modelo tomado de la canción había finalizado, el autor realiza otro fragmento episódico, más extenso, para luego repetir todo el proceso realizado anteriormente con el modelo de la canción. Si lo planteáramos muy sintéticamente, podríamos decir que este movimiento del concierto realiza la canción, obviamente con la distribución de la melodía y armonía entre solista y orquesta, ese pasaje episódico señalado, luego nuevamente la canción y una pequeña coda para finalizar. Dentro del pasaje episódico largo, hay también un segmento que cita el final de la primera sección de *El campo*, primer número de la suite *Ruralia*, realizando el mismo giro melódico y con las mismas alturas.

Como hemos visto, desde el punto de vista de la forma no hay digresiones tonales ni temáticas de importancia, sino más bien procesos de repetición. La reutilización del material ha sido, en este caso, prácticamente textual; cambian los medios vocales e instrumentales para

adaptar la obra a un formato “clásico”, pero la textura, si bien con algunos mayores movimientos de voces en las partes orquestales, especialmente en los pasajes episódicos, donde a veces hay algunos juegos imitativos, es igual a la melodía acompañada, textura de la canción.

Ejemplo 35: *La vida vuelve*, canción, c. 15-22.

Musical score for 'La vida vuelve', a song. The score is written for voice and piano. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'CANTO' and features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The second system continues the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part includes various chords and textures, with some passages marked 'mf'. The vocal line is melodic and expressive.

Ejemplo 36: *Segundo concierto* para guitarra y orquesta, segundo movimiento, c. 16-23.⁶

⁶ Copia del manuscrito del autor.

This musical score page, numbered 167, is set in the key of D major (one sharp) and common time (C). It features a variety of instruments:

- Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), and Trumpet (Tpt.):** These instruments are currently silent, indicated by whole rests on their respective staves.
- Timpani (Timb.):** Also silent, shown with whole rests.
- Guitar (Guit.):** Plays a melodic line in the first measure, followed by a chordal accompaniment in the second measure, and then rests in the third and fourth measures.
- Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II):** Violin I plays a simple harmonic line. Violin II has a more active part, including a sixteenth-note run in the second measure.
- Viola (Vla.):** Plays a steady harmonic accompaniment, with a "div." (divisi) instruction in the third measure.
- Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.):** Both play a steady harmonic accompaniment, with "div." instructions in the third measure.

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system includes four staves: three treble clefs and one bass clef. The second system includes five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff (treble and bass clefs joined). The music is in the key of D major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. The first system shows four measures of rests in all staves. The second system begins with a melodic line in the first treble staff, followed by accompaniment in the other staves. The notation includes eighth notes, quarter notes, and chords. A dynamic marking 'div.' (diviso) is present in the bottom-most staff of the second system.

En un sentido inverso, es decir, desde sus obras académicas al repertorio popular, podemos decir que su estilo mantiene la riqueza de su armonía y los procesos derivados de ella que señalamos anteriormente.

d. Funciones formales

En esta área, absolutamente relacionada con la siguiente, de los esquemas formales, encontramos algunas funciones formales características de los géneros empleados. Por ejemplo, en las canciones de raíz folclórica se encuentra la típica introducción instrumental, o sea la función del mismo nombre y en algunas obras podemos ver segmentos con función conclusiva, sean codas o ampliaciones de las cadencias.

Obviamente, todas las piezas, populares y clásicas comienzan presentando un tema que cumple con la función expositiva. En las canciones populares no se encuentran, por las características del mismo género, procesos elaborativos y reexpositivos. En las obras clásicas encontramos algunas elaboraciones de materiales presentados previamente pero, como veremos en el punto siguiente, no se producen procesos importantes de digresión o contraste como pueden ser elaboraciones importantes; tampoco se producen procesos de retorno luego de esas digresiones, es decir, funciones reexpositivas, sino más bien procesos de repetición.

e. Esquemas formales

A continuación abordaremos el área de la estructura formal de las piezas en estudio. En las obras del campo “clásico” predominan los esquemas binarios o ternarios, ya sea a nivel de formas simples, o pequeñas, o a nivel de formas compuestas, es decir con dos niveles de forma. No hemos encontrado prototipos formales estandarizados del tipo sonata, rondó, ternaria tipo minué con trío, sino más bien formas que se pueden segmentar por los cambios de materiales motivicos o de procedimientos. Tampoco encontramos un plan tonal que produzca desvíos claros y estables a otras regiones en relación a la tónica principal, para luego plantear el regreso a la misma, produciendo el proceso habitual de partida desde una tónica, digresión tonal a otra u otras y retorno a la tónica principal.

Como ejemplo, podemos comentar el primer movimiento de la *Sonata para piano*, op. 45. A nivel de la macroforma se segmenta en dos partes por el movimiento: Moderato la primera y Vivace la segunda, ambas en métrica binaria de 4/4 y 2/4. Todo el movimiento está elaborado a partir de un motivo acéfalo de siete corcheas que resuelven en una nota acentuada.

Ejemplo 37: *Sonata para piano*, primer movimiento, c. 1-2.



La primera parte, bastante más extensa que el Vivace, se puede segmentar en tres secciones⁷; cada una de ellas comienza con el motivo principal, la segunda con el motivo ornamentado dentro de un campo uniforme de tresillos de semicorcheas, la tercera sección presentando el motivo inicial y los diez primeros compases en su forma original, reutilizando luego diferentes fragmentos de las secciones anteriores. En cada sección, después de presentar el motivo realiza fragmentos elaborados a partir de recursos más bien instrumentales en los que predomina más la armonía que la melodía.

En la segunda parte, el Vivace, también reaparece el motivo primero pero con modificaciones en algunos intervalos y en el ritmo que, sumado al movimiento le otorgan un carácter más enérgico que contrasta con el nostálgico del Moderato.

La sintaxis de este movimiento generalmente no es muy simétrica ni precisa, ya que no abundan las cadencias conclusivas tipo V – I, sino semicadencias o cadencias eludidas.

Desde el punto de vista tonal, cada vez que presenta el motivo en las secciones que hemos señalado, lo hace en la tonalidad principal; en otros fragmentos lo usa de manera más elaborativa y el motivo aparece en otras alturas, en ocasiones dentro de una secuencia. No se registra un proceso modulador de importancia que segmente la obra por una tonalidad contrastante con la principal.

Más que describir este primer movimiento de la Sonata, nuestra intención ha sido describir un proceso recurrente en este tipo de obras de Francia, que nos muestra la organización de su

⁷ Llamamos *partes* a las segmentaciones de la macroforma (forma compuesta) y *secciones* a las segmentaciones de la pequeña forma (forma simple).

música a partir de procesos de repetición más que procesos de elaboraciones, disgresiones y recurrencias, tanto temáticas como tonales.

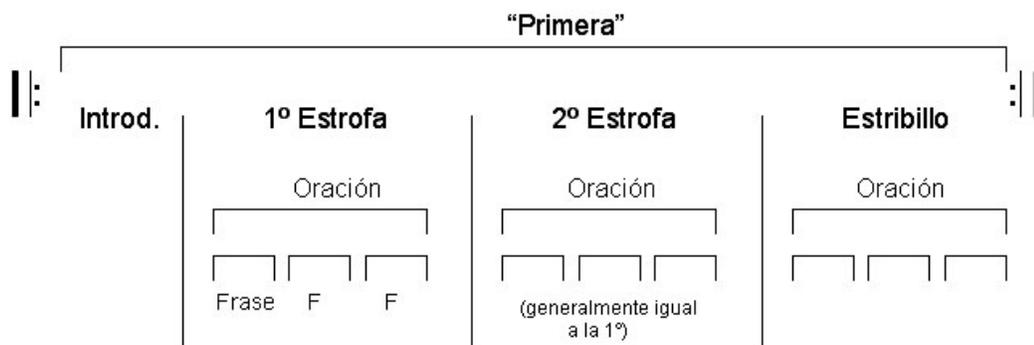
El *Segundo concierto* para guitarra y orquesta, presenta un primer movimiento con un tipo similar de organización. Si bien con más elementos temáticos, repite grandes fragmentos del movimiento y el movimiento tonal gira alrededor de la tónica principal con algunos desvíos a la región del IV grado. Su segundo movimiento, como señalamos más arriba, reutiliza el material de la canción *La vida vuelve*, usando la misma tonalidad, melodía y armonía. En una forma ternaria compuesta, el movimiento del concierto alterna las secciones que contienen el material de la canción, en las que se suceden las presentaciones del tema de la canción entre el instrumento solista y la orquesta, con otras secciones episódicas.

En el caso de las canciones populares, la estructura formal de las piezas no se alejan de los modelos tradicionales. En los tangos predominan las formas simples, binarias, seccionales; es decir, tienen una primera sección que termina en la tónica principal y luego una segunda sección que cierra también en tónica, generalmente con una oración en cada una. El *Tango del solo* es el que presenta una forma ternaria, ya que después de la segunda sección reexpone la primera para completar el texto, constituyendo una tercera sección. Sólo algunos de los tangos analizados cuentan con introducciones instrumentales.

Las canciones de Francia que responden a los géneros folclóricos tienen todas formas binarias, manteniendo a las estructuras más usadas para estas piezas, sobre todo en las zambas. Tradicionalmente se habla de dos partes: la “Primera” que consta de una introducción instrumental, dos estrofas que se cantan con la misma oración musical y el estribillo que es una oración diferente. Se repite todo en lo que se denomina “Segunda Parte”, cambiando el texto de las dos estrofas; el estribillo canta el mismo texto y la misma música, de ahí su nombre. Por ello consideramos, en cada parte, una sección a la primera oración, y otra sección a la oración del estribillo, donde cambia la melodía.

En dos canciones hemos visto que la oración de la primera estrofa no repite igual para el texto de la segunda estrofa, sino que tiene otra melodía o una pequeña variante de la anterior.

Ejemplo 38: Esquema de una Pieza Popular.



3. Procesos de Cambio.

Queremos destacar que, a través del análisis del cuerpo de obras en estudio, no hemos podido determinar cambios importantes a través del tiempo en sus diferentes rasgos recurrentes. Si bien en las primeras piezas la armonía es un poco más simple, no se observa un proceso de cambio significativo a lo largo de los años; desde sus primeras producciones se vislumbra el lenguaje armónico y melódico que va a ser característico de sus obras, de su lenguaje particular, es decir aquellas constricciones que el compositor elige reiteradamente a partir del repertorio más amplio de posibilidades compositivas. Entre las obras populares editadas que poseemos, la cueca *Fiesta cuyana* es la que posee la fecha más antigua de edición. Su armonía es un poco más sencilla que la que hemos descrito hasta acá; sin embargo el tango *Nuestro cielo destruido*, editado en 1957, tiene ya todos los rasgos de la armonía descrita más arriba.

Es interesante observar que *Fiesta cuyana*, que como expresamos previamente es de una armonía más sencilla, tiene la autoría compartida; en la edición de la partitura figuran Tito Francia y Aurelio Ochoa como los autores de la música, y Santiago Bértiz como autor del texto, mientras que en el catálogo que nos preparó originalmente el compositor, figuran Tito Francia y Santiago Bértiz como autores de la música. Otro caso similar es la pieza *Dulce morenita*, un fox-trot publicado en 1964 y en el que figuran como autores César Lafata, Tito Francia y Mario N. Cosentino, sin discriminar quién es el autor de la letra y quién de la música. Musicalmente, la

música no parece responder al lenguaje particular de Tito Francia, ya que el tratamiento de los materiales es significativamente más sencillo que los que hemos descrito, tanto desde la melodía, en sus rasgos rítmicos y melódicos, como especialmente desde la armonía. La pieza está en Sol menor y la secuencia armónica es básicamente el enlace de tónica y dominante. En la segunda sección hay un paso por el relativo mayor, también con esas funciones. Los acordes usados son tríadas y séptimas de dominante. Es decir, que los rasgos no responden a las elecciones usuales del compositor, descritas más arriba; es más, se puede decir que dista bastante de sus usos particulares. No hemos podido tener información sobre los procesos de composición de estas obras de autoría compartida, especialmente el segundo caso mencionado, ya que se encontró la partitura editada pero Francia nunca la mencionó; es probable que esta autoría compartida haya condicionado a Francia a un lenguaje que no le era tan propio. Por otro lado, *Dulce morenita* es una pieza posterior a otras canciones, lo que corrobora nuestra afirmación de que no se registra un proceso temporal de cambio.

En el capítulo sobre el Nuevo Cancionero señalamos el proceso del “boom” del folclore, que implicó también una renovación, en algunos casos en las estructuras y en otros en las performances. Dentro del contexto de Mendoza, fue el Nuevo Cancionero, y Tito Francia como parte importante de este movimiento, el que planteó la renovación del lenguaje, poético y musical, en estos géneros; esta renovación, como hemos visto a través de nuestro análisis de las estrategias compositivas de Francia, estaría dada en lo musical por el uso particular de la armonía y de los procesos melódicos que se derivan de ella.

Si bien no contamos con trabajos musicológicos referidos a estos procesos de cambio, especialmente en la música cuyana, hemos accedido a la tesis de maestría de Octavio Sánchez, titulada *La cueca cuyana contemporánea. Identidades sonora y sociocultural*. En ella aborda un género característico de la zona de Cuyo, sus estructuras musicales y los procesos socioculturales que se expresan a través de ese género, a partir de su cristalización a través de la mediatización por la radio y el disco.

En el trabajo el autor señala que “La poca adhesión y falta de reconocimiento que tuvieron los compositores e intérpretes cuyanos que intentaron innovar las estructuras musicales tradicionales, cristalizadas y consolidadas, nos habla de lo fuertemente canónicas que son estas músicas y lo conservadora que es la comunidad que las contiene” (Sánchez 2004: 149).

En el análisis de los rasgos estructurales, señala que la armonía se basa principalmente en un módulo armónico de I V V I, con algunos enriquecimientos al esquema, dominantes

secundarias y, en ocasiones, dominantes de algunos grados menos habituales (Sánchez 2004: 175). Es así como frente a este tipo de armonización, que se puede inferir que es el que predominaba no sólo en las cuecas, la armonía de Francia resulta ampliamente más rica en cuanto a las estructuras acórdicas y a las secuencias armónicas.

Podemos así afirmar lo que señalamos ya previamente, la adhesión de Tito Francia a un proceso de renovación de los géneros de la canción popular, especialmente los de raíz folclórica, y la incidencia de su lenguaje particular al respecto, especialmente en lo que hace a su uso de los procesos armónicos.

4. Un caso particular. *Zamba azul*.

Hasta acá hemos organizado nuestro discurso con el fin de mostrar las regularidades que encontramos en las obras de Francia, a los efectos de poder dar cuenta de las características de su lenguaje particular. Sin embargo, consideramos que, si bien los ejemplos planteados intentan mostrar los diferentes aspectos relevantes del estilo de Francia, no dejan de ser ejemplos fragmentados de su música y creemos importante presentar como ejemplo una pieza completa, que brinde una percepción global de una obra.

Con ese objeto se ha elegido *Zamba azul*, dado que esta canción es la que mayor nivel de circulación ha alcanzado. Generalmente se identifica a Tito Francia en su actividad como compositor con esta pieza. Puede afirmarse que la asociación Tito Francia – *Zamba azul* está presente en el imaginario de músicos y oyentes que lo conocen.

La pieza fue editada en 1963 y Francia contaba al respecto que había comenzado a componer música pensando que fuera para un cuarteto, pero cuando Armando Tejada Gómez escuchó esa música le dijo que eso era una zamba y que él se la pintaba toda de azul. El color hacía referencia a la “nota azul” como símbolo de aquella nota o, más bien, aquella música que había sido lograda a un nivel superior de belleza y perfección.

Federico Gabarró, vecino de Tito Francia en la juventud y amigo, nos confirmaba esta situación en la entrevista que tuvimos con él:

“Cuando Tito escribe la *Zamba azul*, por ejemplo, ésta no tenía letra. Juan Carlos [Sedero] le dice: ‘¿qué es eso Tito? ¡qué maravilla!. Está la nota azul’. Entonces

Tejada Gómez dice: ‘Es la Zamba azul y yo le voy a hacer la letra’. La hizo así, la nota azul. Claro, era lo máximo de Tito en una cuestión folklórica; apartándose ya casi, ¿viste?’⁸.

Cuando le preguntamos a Gabarró qué quería decir la expresión “la nota azul”, nos contestó que la nota azul era haber logrado lo infinito, lo máximo. La composición participó del Festival ODOL de la canción, realizado en Buenos Aires en 1963. Según el listado de obra redactado por Francia, la pieza tuvo el segundo premio de ese concurso; en la edición de la partitura figura que fue finalista en el mismo.

Entraremos al análisis de esta obra haciendo, en primer lugar, algunas referencias a su poesía y su autor, Armando Tejada Gómez. En ese sentido, debemos ante todo enmarcarla en el macrotexto implicado desde el título: “Azul”. Su texto y esta simbología a partir del color conlleva numerosas e inevitables relaciones con el Modernismo, movimiento propugnado por Rubén Darío, quien en 1.888 publicara su famoso poemario *Azul*.

En este movimiento, la poesía y el arte son concebidos como los únicos valores incorruptibles en el naufragio de la realidad social inmediata. Al Modernismo le cabe también la función de poner en escena la relación de la cultura de América Latina con lo que en ese momento eran las culturas centrales del mundo occidental. Lo que en este aspecto introduce el Modernismo es una relación nueva con las culturas extranjeras, relación que no es mimética sino que se define por uso de los textos, discursos y tradiciones de otras culturas que no fueran las centrales del mundo occidental. Este rasgo tendrá su primera manifestación en las vanguardias latinoamericanas. Aparece así otra gran innovación de los modernistas: incorporar en sus textos nuevas mitologías culturales que amalgaman lo viejo y lo nuevo. El movimiento es la prolongación de la estética romántica en América Latina. La poesía modernista abreva en lo autóctono y nacional, como baluartes de un exotismo que señala un camino nuevo, escapándose de la realidad.

El Azul es la quimera, lo absoluto, e implica intrínsecamente, la desazón de lo inalcanzable. Es la belleza y la perfección. Todo el poema está inmerso en una atmósfera de levedad y sutileza. Ya en la primera estrofa, lo etéreo y leve marcan su territorio: la pollera es un duende que anda en el aire, la guitarra busca en el alba -sabemos teñida de profundos azules-. La presencia de consonantes nasales -m y n- imprimen una cadencia que desliza el verso junto a la nostalgia del amor.

⁸ Entrevista a Federico Gabarró, 03/03/04.

El Modernismo, como heredero romántico, busca en el pasado lo que la realidad niega o corrompe. Vemos en la segunda estrofa: “Siempre te recordaré...sombra que no olvido...” Más adelante “...que me diste en el adiós...”. Hay penumbra y dolor: “...cuando agonizaba el sol...”, “...cuando por la noche estoy...”, “...en la oscura voz del diapasón”. El Azul es lo que en algún momento tuvimos, o más sutilmente, lo que presentimos que existía y no pudimos alcanzar. Es la razón para seguir, es la inquieta certeza de que existe. Entre sombras, ensueños y adioses.

El poeta encuentra en el Azul, origen y meta. Hay en la *Zamba azul* una profundidad de esperanza a pesar de los abundantes indicios de fatalidad (“...región de mi soledad...”, “...el olvido es cruel...”), frente a los que Tejada Gómez no se da por vencido y sigue buscando “grillos que canten...en la voz del diapasón”⁹.

Podemos entonces sentir que, a pesar de las crueldades del olvido y la vigencia de la muerte, es misión de la poesía y de la música, señalar los caminos que por el ensueño y el Azul, nos llevan a la belleza, que es la verdad, que es el arte.

Ya se ha mencionado anteriormente, en el capítulo sobre el Nuevo Cancionero, el trabajo de Marta Elena Castellino sobre Armando Tejada Gómez y el sentido americanista y social de su poesía, donde la autora inscribe a este poeta en la denominada “Generación del ‘50”.

“De la importancia del hombre como tema de la poesía nacen también las denominaciones dadas a este conjunto de poetas, o –al menos- a uno de los núcleos que componen la denominada ‘Generación del ‘50’. En efecto, sea que hablemos de *realismo romántico*, como Freidemberg, de *poesía existencial*, como César Fernández Moreno, de *neohumanismo*, como José Isaacson, siempre es el mismo valor el que se pone de relieve: una poesía ‘sostenida en la búsqueda de la libertad, en cuya concepción lo colectivo no se opone a lo individual, ni la fantasía a la conciencia’. Se trata, en última instancia, de la defensa de valores que se consideran eminentemente poéticos por la valoración de la sencilla vida popular” (Castellano 2002:37-38).

En esta nueva postura estética, se destacan la preocupación por la realidad en sus diferentes expresiones sociales, históricas y políticas; una especial atención a la expresión del hombre, a sus vastas vivencias existenciales; y un lenguaje sobrio, directo, con gran tendencia al coloquialismo. En Tejada Gómez estas características se afirman a partir de su propia historia, sus circunstancias de vida y su contexto.

⁹ Ver el poema completo en página 25.

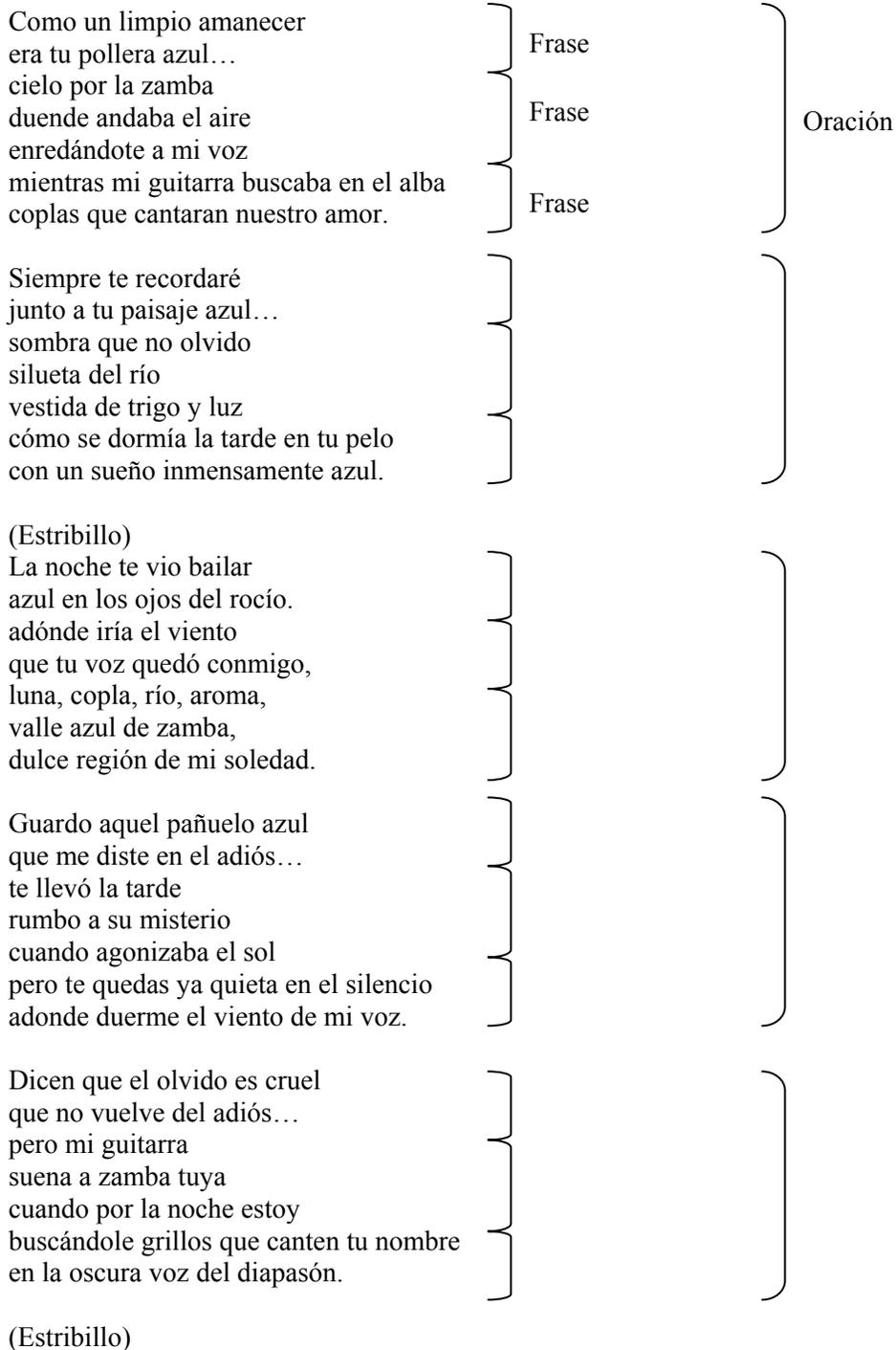
La canción presenta la estructura formal característica de las zambas, estructura que señalamos poco antes, que tienen dos partes en la que cada una consta de una introducción instrumental, el canto de dos estrofas que comparten la misma música y luego el estribillo que se llama así porque se canta tanto al final de la “Primera” como de la “Segunda”, con el mismo texto y música.

La introducción de esta zamba podemos analizarla sintácticamente como una oración musical de nueve compases; luego presenta la estrofa que es una oración de 12 compases, dividida en tres frases de cuatro compases cada una y a continuación el estribillo que también es una oración de 12 compases, con una segmentación en tres frases, como la oración de las estrofas. Toda la música repite igual en la “Segunda”, con su texto correspondiente. Es decir que su estructura formal no difiere con respecto al modelo estandarizado de esta danza (Aguilar 1991: 131).

Por otro lado, el poema de *Zamba azul* está conformado por cinco estrofas de siete versos cada una. Las dos primeras constituyen las estrofas que se cantan en la “Primera”, con igual melodía. La cantidad de sílabas de cada verso no es simétrica ya que tienen siete, siete, seis, seis, siete, doce y nueve sílabas, respectivamente. Igual estructura tienen las estrofas de la “Segunda” parte. La estrofa del estribillo, que se canta con igual texto y música al final de ambas partes tiene también siete versos, con siete, diez, siete, ocho, ocho, seis y nueve sílabas, respectivamente. La correspondencia entre la música y el texto cantado es predominantemente silábica, sólo al final de algunos versos prolonga una sílaba en una nota más.

Si recordamos la sintaxis musical, constituida por una oración por estrofa, dividida en tres frases, vemos que los versos de las estrofas del inicio del canto los divide en dos versos en la primera frase, tres en la segunda y dos en la tercera. Obviamente en las estrofas que funcionan como tales, y que tienen la misma estructura silábica, la división es siempre igual. En la estrofa correspondiente al estribillo distribuye los versos en dos, dos y tres en las frases correspondientes. Si bien las frases tienen rasgos motivicos en común, la estructura general de la melodía no se repite en ninguna frase.

Ejemplo 39: Poesía de *Zamba azul*, de Armando Tejada Gómez con el Gráfico de la Sintaxis.



Desde el área motivico-temática podemos describir algunos rasgos melódicos y rítmicos que se dan como regularidades de la pieza. En el campo rítmico, la pieza está escrita en el compás usado para esta danza, 6/8 y en su organización rítmica predomina la subdivisión característica de este compás, junto con el uso de la subdivisión binaria de cada tiempo, rasgo que señalamos anteriormente; es decir, la subdivisión de la negra con puntillo en dos corcheas con puntillo. Ello está escrito en algunos casos explícitamente a través de dos corcheas con puntillo, pero a veces está escrito, dentro del tiempo, con una aparente síncopa poniendo: corchea- semicorchea-corchea-semicorchea.

Ejemplo 40:



En la introducción podemos ejemplificar la subdivisión tradicional del compás usado y, al final de la misma la subdivisión señalada que, al repetirse se afianza como una subdivisión que genera asimetría con lo que se viene escuchando (compás 8).

Ejemplo 41: *Zamba azul*, zamba, compases 1 a 9.

A musical score for piano, measures 1 to 9 of 'Zamba azul'. The score is written in 6/8 time and consists of three systems of staves. The first system is labeled 'PLANO' and includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The second system continues the melodic and harmonic lines, featuring dynamic markings 'menos' and 'a tempo cresc'. The third system concludes the passage with a 'dim' marking. Chord symbols are placed above the notes: La, Si m., Mi 9 m., La, Fa 7, Re, Mi 9, Mi 9 m., La 7 M, Mi 7, and La 7 M.

En el compás 10, la melodía presenta este ritmo en el primer tiempo, mientras que en el segundo se da un ritmo con la subdivisión convencional del compás. Comparando con el compás 12 vemos que la cantidad de elementos constitutivos del ritmo de la melodía es la misma, el primer tiempo está distribuido de similar manera y el segundo tiene también su subdivisión en dos elementos iguales (dos corcheas con puntillo); ello está reforzado en la escritura del acompañamiento, cuya voz de bajo plantea la subdivisión del tiempo en tres, presentando así la contraposición de tres y dos.

Ejemplo 42: *Zamba azul*, zamba, compases 10 y 12.

Voz

Lo Do do Si 7 Mi 7 Re 6 Mi 7 La Mi 6

Los rasgos melódicos están en relación con los rítmicos, como también con el ritmo armónico. En general, la melodía se desenvuelve a partir de dos sonidos diferentes por compás, cada uno sobre su armonía respectiva. Entre ellos, tanto de un tiempo a otro como de un compás a otro, se suelen producir intervalos disjuntos de tercera, cuarta o quinta justa, sexta mayor y séptima menor.

El sonido que se produce sobre cada tiempo, en la mayoría de los casos está repetido en forma simple o a través de una bordadura que produce su repetición, combinado con el ritmo señalado anteriormente. Como ejemplo, podemos señalar el compás 12 mostrado anteriormente; el primer tiempo repite un fa# con el ritmo de corchea – semicorchea – corchea – semicorchea y el segundo tiempo un sol # en dos corcheas con puntillo.

Otro ejemplo sería la repetición con el giro de bordadura, como podemos verlo en los compases 15 y 18, con ritmos diferentes en el segundo tiempo.

Ejemplo 43: *Zamba azul*, zamba, compás 15.



Ejemplo 44: *Zamba azul*, zamba, compás 18.



Este motivo caracterizador de la pieza, con su ritmo de corchea – semicorchea – corchea – semicorchea, y su giro melódico de bordadura, se anticipa en el penúltimo compás de la introducción y se presenta permanentemente durante toda la oración que sirve de melodía de las estrofas. Los cuatros compases de la primera frase (10 a 13), pueden dividirse en dos miembros de frase de dos compases cada uno que contienen el mismo motivo, terminando el primero en una blanca con puntillo (compás 11) y el segundo en dos negras con puntillo en un ritmo suspensivo¹⁰ (compás 13). La segunda frase (compases 14 a 17) se basa en la repetición del motivo de bordadura (de un compás) en los tres primeros compases terminando nuevamente en un ritmo suspensivo en el segundo tiempo del compás 17. Por último, la tercera frase presenta un tratamiento similar a la segunda, con algunas variantes en la melodía, terminando ahora en un final rítmico resolutivo sobre el tiempo fuerte del compás 21. Sin embargo, debemos reconocer

¹⁰ Designamos resolutivo o suspensivo a un ritmo cuando su final termina con el elemento acentuado o después del elemento acentuado, respectivamente.

que una grabación de esta pieza, cantada por el mismo Tito Francia nos hace escuchar un interpretación bastante libre respecto de estos ritmos.

Ejemplo 45: *Zamba azul*, zamba, compases 10 a 21.

Voz

La Do dm Si m7 Mi7 Re 6 Mi7 La Mi m6 Fa #7

Si m7 Mi9 Mi m7 La 9m

Re7 M Sol 9 La Mi b dm Mi7 Si b 2+ La 9 M

La oración del estribillo presenta mayores variantes melódicas y rítmicas, sobre todo en las dos primeras frases. La tercera (compases 34 a 37), retoma el giro de bordadura repitiéndolo insistentemente generando tensión a través de ello y de un ascenso de la melodía, para resolver en la cadencia y con un final rítmico resolutivo.

Sin duda, uno de los aspectos más interesantes de la pieza es su armonía. Escrita en la tonalidad de La Mayor, sus armonías presentan las características que destacamos más arriba y que ahora señalaremos en esta zamba. La partitura presenta el cifrado de los acordes con el sistema de poner la nota fundamental del acorde y los números de los intervalos que lo caracterizan, sistema usado generalmente en el jazz.

Definitivamente, predominan los acordes con más de tres sonidos; armonías con séptimas, novenas, oncenos y también trecenas aparecen en los cifrados, aunque en este último caso se puede considerar la trecena como apoyatura de la quinta del acorde. Creemos que este tipo de interpretaciones respecto al cifrado, se debe a que el mismo está pensado para la interpretación más que como una explicación de la armonía; por ello debe indicar la posibilidad de tocar la nota que constituye la trecena respecto al bajo.

Ejemplo 46: *Zamba azul*, zamba, compás 18.

Predominan las relaciones por quintas justas descendentes, relación que se da entre la sucesión de II – V – I grados, es decir entre las funciones básicas de la armonía tonal funcional. Francia usa permanentemente estas relaciones, sean de la tonalidad principal o como momentáneos desvíos a otros grados de la tonalidad, o como dominantes secundarias, pero que mantienen esa relación.

Ejemplo 47: *Zamba azul*, zamba, compases 2 a 4.

En algunos casos se da la relación subdominante – dominante – tónica a un nivel más macroestructural, con otros acordes intercalados, pero que no modifican esta relación básica. Si

observamos desde el compás 14 a 17, podemos ver que el compás 14 comienza con un acorde de Fa # con séptima y novena menor, dominante auxiliar del II grado, el compás 15 presenta el acorde del II, Si menor, con un interesante movimiento cromático descendente en una voz interior; el compás 16 presenta la dominante con novena que se prolonga al compás 17 como dominante con séptima para resolver en el segundo tiempo a un acorde de tónica con novena menor en la melodía. Todas las relaciones armónicas que se han dado en estos compases son relaciones de 5ª justa descendente.

Ejemplo 48: *Zamba azul*, zamba, compases 14 a 17.

The musical score for Example 48 consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (labeled 'Voz') and a piano accompaniment. The piano part has a chromatic descending line in the inner voice and a melodic line with a trill-like figure. The second system continues the piano accompaniment with a 'cresc' marking and a melodic line with a trill-like figure. Chord symbols are provided for both parts.

Chord symbols for the piano part in the first system: La, Do dm, Si m⁷, Mi⁷, Re⁶, Mi⁷, La, Mi m⁶, Fa #⁷.

Chord symbols for the piano part in the second system: Si m⁶, Mi⁹, Mi m⁷, La 9 m.

En el estribillo, presenta un desvío pasajero a la región del II grado, un acorde que cifra como Mi m con 6ª, subdominante, produciendo un cromatismo con el acorde del compás anterior, luego un Fa# con 9ª menor, dominante y resuelve en Si menor, tónica secundaria.

Ejemplo 49: *Zamba azul*, zamba, compases 27 a 29.

En esta zamba Tito Francia usa un acorde muy característico, que emplea en la mayoría de sus canciones en enlaces cadenciales. Se trata del acorde cifrado con 9ª y 11ª +, es decir oncenena aumentada. Sobre un II grado descendido de la tónica a la que va a resolver, arma el acorde con esta interválica cifrada, resolviendo el bajo por segunda menor descendente.

Podemos ejemplificarlo con los compases 20 y 21. En el primer tiempo del compás 20 se da un acorde de 7ª de dominante de La mayor, luego el acorde mencionado sobre un si bemol; si consideramos el cifrado del acorde, se debería considerar el sol# de una voz superior como enarmonía de un la bemol. Pero este acorde se puede interpretar como una prolongación de la dominante anterior en una novena menor de dominante, con la 5ª descendida en el bajo, que resuelve inmediatamente al acorde de La Mayor.

Ejemplo 50: *Zamba azul*, zamba, compases 20 y 21.

En algunos casos, el cifrado no expresa algunos intervalos que pueden considerarse como parte integrante del acorde. Ejemplo de ello es el penúltimo compás de la pieza, donde cifra Mi 9 m, es decir el acorde de Mi con novena menor (dominante), cuando también está presente la

trecena en la melodía, tanto en la articulación del acorde como cuando sigue la melodía como despliegue de la armonía.

Ejemplo 51: *Zamba azul*, zamba, compases 36 y 37.

The musical score for measures 36 and 37 of 'Zamba azul' is presented in two systems. The first system (measure 36) shows a melody in the right hand with chords Mi m7, Mi7, Mi m6, Fa#9m, and Si m. The second system (measure 37) shows a melody in the right hand with chords Si m9, Mi9m, La9m, and La9m. The piece concludes with a final chord of Mi7 and a fermata over the final note. The score is marked 'a tempo' and 'ad lib'.

La armonía tiene su incidencia en la línea de la melodía de la canción. El anterior es un buen ejemplo, donde la armonía se despliega a través de la melodía y termina el tema con el acorde de tónica con séptima y novena menor, siendo la novena el final de la melodía. Es decir que la complejidad de la armonía se traslada a la melodía donde las 7ª y 9ª cumplen una función estructural, no ornamental.

5. Algunas Conclusiones en Torno a *Zamba azul*.

Hemos considerado en el punto anterior los rasgos inmanentes de *Zamba azul*, dando cuenta de la relación tradición-renovación que se da en la misma. Por un lado, la estructura formal de la pieza, la métrica y la rítmica general se mantienen dentro de los modelos tradicionales, mientras que la organización de las alturas, en cuanto al planteo armónico y sus implicancias en los procesos melódicos, es la que expresa la búsqueda de renovación en relación a los modelos genéricos, los modelos tradicionales que se habían establecido como un modo de hacer que expresaba una identidad.

Santiago Bértiz, guitarrista que trabajó mucho con Tito Francia en las radios de Mendoza, con quien formó un dúo con el que tocaron en giras por el país y grabaron el disco “Fiesta para cuerdas”, lo expresaba muy bien en una entrevista, acerca del Nuevo Cancionero y esta zamba:

“En el Nuevo Cancionero había que tocar mucho la guitarra.... Era muy raro...muy raro...muchos acordes raros y todas esas cosas. Entonces, muchos no lo podían hacer. Si *Zamba Azul*, de Tito Francia, si no era un musicazo no lo podía hacer”¹¹.

Puede inferirse que esta riqueza haya implicado también una relación asimétrica en cuanto a su difusión, ya que no es una pieza que cualquier músico pueda ejecutar sin dificultades. Sin embargo, *Zamba azul* es la canción que más identifica al compositor. Muchas veces nos hemos encontrado con expresiones de sorpresa, en el sentido de encontrar personas que conocen la pieza pero no tenían identificado a su compositor, o personas que la identificación era direccional: Tito Francia como compositor de *Zamba azul*, sin conocer muchas otras composiciones de él. En el próximo capítulo abordaremos la circulación de la música de Francia y, en particular, de esta zamba.

A continuación ponemos la partitura completa de la pieza analizada.

Ejemplo 52: *Zamba azul*, zamba.

¹¹ Entrevista a Santiago Bértiz, 08/06/2002, realizada por Octavio Sánchez.

Zamba Azul

Zamba

Música de: TITO FRANCIA
Letra de: ARMANDO TEJADA GOMEZ

PIANO

Introd.

Lo Si m. Ni 9 m.

menos a tempo cresc

Mi 9 m. Lo 7 M. Mi 7. Lo 7 M.

Voz

Lo Do dm Si m 7 Mi 7 Re 6 Mi 7. Lo Mi m 6 Fa # 7

Si m. Mi 9. Mi m 7. Lo 9 m.

Re 7 M. Sol 9. Lo. Mi b dm. Mi 7. Si b 7. Lo 7 M.

Lo Do dm Si m 7 Mi 7 Mi b 7. Re 6. Mi 7.

COPYRIGHT © 1963 BY EDITORIAL PIGAL - TALCAHUANO 638, BUENOS AIRES, ARGENTINA. TODOS LOS DERECHOS DE EDICION, REPRODUCCION Y ARREGLOS ESTAN RESERVADOS PARA TODOS LOS PAISES POR EDITORIAL PIGAL - QUEDA HECHO EL DEPOSITO QUE MARCA LA LEY. IMPRESO EN ARGENTINA.

I Repite hasta

Como un limpio amanecer
era tu pollera azul...
cielo por la zamba
duende andaba el aire
enredándose a mi voz
mientras mi guitarra buscaba en el alba
coplas que cantaran nuestro amor.

Siempre te recordaré
junto a tu paisaje azul...
sombra que no olvido
silueta del río
vestida de trigo y luz
cómo se dormía la tarde en tu pelo
con un sueño inmensamente azul.

Guardo aquel pañuelo azul
que me diste en el adiós...
te llevó la tarde
rumbo a su misterio
cuando agonizaba el sol
pero te quedas ya quieta en el silencio
adonde duerme el viento de mi voz.

Dicen que el olvido es cruel
que no vuelve del adiós...
pero mi guitarra
suena a zamba tuya
cuando por la noche estoy
buscándole grillos que canten tu nombre
en la oscura voz del diapasón.

La noche te vió bailar
azul en los ojos del rocío,
adónde iría el viento
que tu voz quedó conmigo,
luna, copla, río, aroma,
valle azul de zamba,
dulce región de mi soledad.

6. Francia y sus ideas estéticas

No podemos dejar de lado, en el presente abordaje de la obra de Francia, las propias ideas estéticas del autor. Luego del análisis del nivel inmanente, que realizamos con el objetivo de aproximarnos a la definición del lenguaje particular de Tito Francia como compositor, creemos importante abordar la perspectiva poética considerando sus ideas estéticas a través de los juicios de valor que expresó en las distintas entrevistas que obtuvimos.

Coherente con este objetivo, tomamos la concepción de la etnoestética, considerada como el enfoque antropológico que intenta rescatar las ideas de los individuos de una sociedad referentes a lo bello. María Ester Grebe afirma que el término etnoestética posee una triple connotación, de las cuales tomamos la que considera “las concepciones estéticas pertenecientes a cualquiera cultura –centradas en los puntos de vista estéticos del creador, intérprete y receptor– que dependen de sus respectivas visiones de mundo las cuales implican pensamiento, conocimiento, actitudes, valores y normas culturalmente específicas” (Grebe 1983: 20).

Abordado en este sentido, el enfoque etnoestético permite, entre otras características, abrir un ancho cauce para comprender la obra creativa en una doble perspectiva: como síntesis trascendente de una expresión individual y como parte de un todo sociocultural. Relacionado con ello, Grebe también señala que es poco lo que se ha trabajado “con las ideas estéticas que el artista-creador posee en su mente, que se ponen en juego durante el proceso creativo guiando la toma de decisiones y selección de alternativas” (Grebe 1983: 20). Se trata, entonces, de comprender el arte a partir de las representaciones estéticas y modelos ideacionales de los actores de este sistema simbólico de comunicación.

Desde este enfoque étnico, es posible considerar la obra de arte como una especie de mapa cognitivo del hombre-artista que refleja su sistema estético y representa simbólicamente, de algún modo, su visión del mundo. Asimismo, es posible considerar que las obras de arte son modelos ideacionales representativos que recrean la realidad sociocultural.

En este punto, este enfoque se articula con los planteos de Meyer en relación al estilo, ya que el autor señala que no sólo la comprensión depende del conocimiento estilístico; la evaluación también es dependiente, porque los modelos que surgen de las elecciones reales del compositor se juzgan y entienden desde el punto de vista de las opciones cuya disponibilidad se conocía dadas las constricciones del estilo que empleaba (Meyer 2000: 61). Más aún, su concepción del estilo como una jerarquía de constricciones ayudan a ilustrar algunos problemas

de valor, si pensamos que cada cultura o grupo cultural puede tener sus propias metas en la realización de sus obras de arte, que establezcan criterios de valor en una pieza musical y, por lo tanto, sus propias estrategias (Meyer 2000: 62). Menos explícitamente, Meyer apunta a considerar la perspectiva poética, al intentar abordar las metas propias o personales en la realización de las obras, en las elecciones compositivas realizadas. También reconoce que las constricciones estratégicas de diversos estilos han sido afectadas significativamente, en ocasiones, por otros parámetros de la cultura, de modo más directo y notorio por la ideología, las condiciones sociales y las condiciones de ejecución (Meyer 2000: 44).

En nuestro caso, consideramos las ideas estéticas que Francia manifestó explícitamente en las diversas entrevistas que tuvimos con él. En primer lugar queremos destacar su posición respecto a su actividad creadora, ya que fue muy categórico cuando afirmó que tuvo que trabajar desde jovencito, desde los 17 años, "...y lo más importante, la composición, la tuve que ir haciendo como podía"¹².

En esa misma entrevista, nos manifestó que su postura frente a la actividad creadora era componer lo que sentía. No pensaba si iba a ser largo, económico o no; componía lo que sentía, lo que sale, "como Beethoven, como Tchaikovsky", haciendo siempre referencia a compositores de la música docta. Estas declaraciones podemos articularlas con manifestaciones de entrevistados como Víctor Pizarro y Arrigo Zanessi, quienes expresaron que Francia no hacía concesiones con su música. Se puede inferir que la composición era para Francia, fundamentalmente una búsqueda expresiva y profesional, más que un medio de vida.

En otra oportunidad comentaba:

"Mi vida se ha dividido en esos dos ángulos; por un lado la música popular, por otro la música clásica. Tuve suerte y encontré buenos poetas, como Hamlet Lima Quintana, Tejada Gómez, Bravo Molson, Horacio Tusoli, y he compuesto con Jorge Sosa ahora. Lo que pasa es que al dedicarme a componer música sinfónica, de cámara, la sonata para piano, conciertos, por ahí me alejo de la música popular. No es que la considere inferior, para mí toda música es buena, en todo caso será buena o mala"¹³.

Y más adelante, hablando de la diversidad de trabajo que había realizado, como guitarrista estable, acompañando cantantes, realizando giras, reafirmaba:

¹² Entrevista a Tito Francia, 06/05/97.

¹³ Entrevista a Tito Francia, 28/11/96.

“Mire si tengo bagaje. Por eso es que yo, tanto la música popular como la música sinfónica o de concierto me han interesado por igual. [...] La música no tiene fronteras. Tengo preferencias, por supuesto, me gusta más la música sinfónica, de concierto que... pero sin embargo, hay veces que una hermosa canción es mejor que una aparatosa sinfonía”.

Enseguida agregó un juicio muy importante en su sistema de valores estéticos:

“De lo que sí no estoy conforme es con los compositores contemporáneos, raros, que, como los pintores no sé si el cuadro está así o así (señala en una y otra dirección), y en la escultura que hay que preguntar qué es lo que quiso decir; y hay músicas que yo no entiendo nada. La escucho y la vuelvo a escuchar y no me dice nada”.

A la intervención nuestra preguntando si, en ese sentido, la melodía era importante respondió:

“Es la única forma de expresarse. La armonía es para acompañar. [...] La melodía... es difícil conseguir una bella melodía y es difícil componer algo moderno que al mismo tiempo sea bello. Por lo menos yo he escuchado música contemporánea que yo no la considero bella porque no le encuentro... En cambio puedo nombrar por ejemplo el *Claro de luna* de Debussy, él es moderno y es bello, y el Cuarteto de él también, tiene un hermoso cuarteto. Sibelius con sus sinfonías. Rachmaninov con su concierto para piano, el segundo y sobre todo el tercer concierto, y tantos otros compositores que uno escucha”.

En una oportunidad lo interrogaba sobre el repertorio que realizaba con el conjunto de jazz que había registrado en la búsqueda periodística en relación a su actuación en la radio, el *Sexteto de Hot de Tito Francia*. Al respecto nos decía:

“Era jazz, jazz de aquel tiempo, porque el jazz se fue enrareciendo cada vez más, apareció el bebop, el cool, después el jazz progresivo... empezó a apartarse de la masa y por eso es que perdió contacto con el público. [...] El jazz era una música de masas, canciones hermosas, melodías inolvidables que han quedado. *Hay humo en tus ojos*, por ejemplo, *Persiguiendo al arco iris*... qué melodía, qué hermosura... *Angustia de un querer*... *Té para dos*... Bueno, todo ese repertorio se fue... con la aparición de los nuevos modos de tocar más moderno, más contemporáneo, se fueron dejando de lado y creando otras obras y el público empezó a dejarlo de lado. Y eso pasa con todos los géneros, se empieza a complicar... en la música sinfónica,

por ejemplo, usted le hace oír un concierto de música contemporánea a alguien y lo primero que le dice es que no le gusta”¹⁴.

Son claras sus manifestaciones en el sentido de la jerarquía que otorga al tema melódico-rítmico de la música y su función de representar la belleza y transmitir un “significado” para ser “comprendido”. Por ello, a pesar de plantear una renovación en el cancionero tradicional cuyano, esa renovación tenía un límite, producto de su función como canción popular y de los valores estéticos del compositor.

En la misma entrevista, un poco más adelante, Francia comentó que había escrito una canción, todavía sin texto, que él le llamaba “Tonada del Nuevo Cancionero”, ya que consideraba que era una representante genuina de ese movimiento. A mi requerimiento del por qué de esa consideración, me contestó:

“Porque es lo más lejos que llegué yo en cuestión de vanguardia, digámoslo así. Donde hay un límite, porque si no pasa lo que le dije recién. Usted se empieza a ir, se empieza a ir, y llega un momento que no lo entiende nadie. [...] Yo soy músico, y me considero vanguardista, porque utilizo armonía contemporánea... pero la armonía al servicio de la melodía. No es cuestión de sentarse a hacer acordes y ya está, ya tengo la obra. [...]

Gardel decía: me-lo-día (enfaticando la palabra), si no hay melodía... Creo que nos situamos justo en el lugar, con el Nuevo Cancionero; abierta la puerta para lo que venga, pero siempre siguiendo un mensaje con belleza”.

Ante nuestra insistencia sobre este punto, agregó:

“Claro, es llegar a un punto en donde usted dice: de aquí ya más no. Me salí totalmente de lo tradicional, pasé, llegué a lo contemporáneo, pero llegué aquí. Si sigo tratando de hacer cosas raras va a llegar un momento en que ni yo mismo me voy a entender. Mire, tengo un concierto de guitarra que yo no sé si reirme o qué cuando lo escucho... Parece que estuviera haciendo las cosas a propósito, frío... Y eso no es música, para mí; porque es mucho más difícil escribir una bella melodía que ese montón de aparatosidad y de música de elucubración, que yo le llamo”.

Sus manifestaciones no dejan lugar a dudas de su posición frente a un lenguaje con un mayor grado de renovación como puede ser el atonalismo como sistema de organización de las alturas, o búsquedas innovadoras en relación al ritmo o al timbre. Desde este punto de vista, el elemento que plantea la renovación, “que lo llevó más lejos” pero sin que perdiera

¹⁴ Entrevista a Tito Francia, 29/09/97.

“comprensión”, fue el parámetro de la armonía. Y a pesar de su énfasis en la melodía, creemos que es la armonía el eje de organización de sus obras, que produce consecuencias en el plano melódico. Cuando analizamos los rasgos melódicos recurrentes, vimos su organización predominante a partir de uno o dos sonidos por compás, coincidentes con los sonidos de los acordes; por otro lado, el rasgo más llamativo a nivel perceptivo es el resultado sonoro de su armonía.

“Desde el principio apliqué mis conocimientos de armonía, y mis estudios; lo apliqué a mis composiciones populares y así fui haciendo melodías más originales, más modernas, y en la armonía una estructura armónica más compleja”¹⁵.

Enseguida le preguntamos con quién había estudiado esa armonía, contestando que fue con Higinio Otero en Mendoza y con Leonio Bollatine en Estados Unidos, pero aclaró: “Pero cuando nosotros fundamos el Nuevo Cancionero, en el año ’63, yo ya era una persona formada totalmente”.

Sus manifestaciones se articulan coherentemente con su producción compositiva y su lenguaje particular, que vimos más arriba.

Sintetizando el abordaje del presente capítulo, podemos señalar que, desde el marco teórico otorgado por Leonard Meyer en cuanto a su concepción del estilo, abordamos el análisis del nivel inmanente de un grupo de obras de Tito Francia, a fin de dar cuenta de sus rasgos caracterizadores, es decir de las estrategias compositivas utilizadas por el autor, para después tratar de explicar sus elecciones a la luz de sus metas, metas que entendemos a partir de las relaciones entre sus prácticas musicales diversas y a partir del enfoque etnoestético.

¹⁵ Entrevista a Tito Francia, 28/11/96.

Capítulo 5

Circulaciones, recepciones e imaginarios sociales en

relación a Tito Francia

1. Música y prácticas. Circulaciones y recepciones

En el presente capítulo abordamos la circulación y recepción de Tito Francia. Decimos de Tito Francia y no de las obras de Tito Francia porque entendemos que, en el caso de este músico, no podemos separar y diferenciar absolutamente sus prácticas. Ya hemos expuesto en partes anteriores de esta tesis, que las prácticas musicales de Francia constituyen una red de vínculos y cooperaciones, constituyéndose cada una en texto y, a su vez, en contexto de las demás. Por ejemplo, en el capítulo anterior hemos demostrado las vinculaciones entre su práctica compositiva y sus otras actividades. Creemos oportuno aclarar acá, que la práctica de Francia como guitarrista la hemos tomado, pero sin el énfasis y la especificidad que sería pertinente, ya que ello habría alargado considerablemente nuestro trabajo.

Los juicios de valor que hemos recogido, en muchos casos se refieren a Francia como “músico”, denotando un significado abarcativo de sus diversos perfiles. Es así como, en este segmento del trabajo y a partir de la información obtenida, abordaremos la circulación de su obra y de sus actuaciones, como también la recepción obtenida por la misma y, como señalamos más arriba, de su persona como músico integral.

De esta manera, queremos cerrar un círculo imaginario en la búsqueda de significación de las prácticas musicales de Tito Francia y, en particular, de su producción compositiva. Partimos de la indagación del contexto mendocino, en el que reconocimos los circuitos de la música popular y profesional y los modos y los ámbitos en los que se fue dando la profesionalización de los músicos en ambos campos. Abordamos la inserción de Francia en el Nuevo Cancionero, como movimiento ideológico de búsqueda de renovación y de legitimación de los cancioneros del interior del país. Damos cuenta de su trabajo como guitarrista estable de las radios de Mendoza y, a través de ello, de la significación del proceso de la música en vivo en las emisoras,

como ámbito de profesionalización y desempeño laboral de los músicos. A través de la información registrada consideramos los repertorios abordados y su relación con su práctica compositiva. A continuación, nos abocamos al análisis musical estilístico de las obras de Francia; realizamos el análisis inmanente y la determinación de sus estrategias compositivas a través de la identificación de sus elecciones recurrentes. Pero también nos introducimos en el mundo de sus ideas y valores estéticos, para explicitar el punto de vista émico en relación a su producción, complementando y resignificando el análisis estilístico.

Es el momento de considerar ahora cómo se constituye el sentido de una obra, o una práctica, a partir de una recepción concreta y de dar cuenta de los circuitos de circulación que tuvo. Organizamos entonces este capítulo en la circulación por un lado, y la recepción por el otro.

2. La circulación

Cuando hablamos de la circulación de un objeto, nos estamos refiriendo al movimiento que implica un tránsito, como también a las vías o circuitos por donde se produce ese tránsito. En relación a la música, definir este aspecto implica explicitar los consumos que del objeto se realizan; ello nos transmite significado en cuanto al contexto en que circuló, a los actores sociales que se constituyen en consumidores y el significado y valor que adjudican al objeto. Para intentar dar cuenta de ello hemos organizado este aspecto de la circulación dividiéndolo en los siguientes “objetos” de circulación: su música popular, su música clásica y sus otras prácticas.

En relación a sus obras, intentamos abordar los aspectos de sus registros, ediciones, y grabaciones; en el caso de la música culta, consideramos también los estrenos de sus composiciones.

En este punto debemos acotar que ha sido muy dificultoso conseguir la información pertinente. Como ya hemos señalado en otra parte de este trabajo, el autor no tenía sus materiales personales muy ordenados ni clasificados. Por otro lado, consultamos las asociaciones de autores o intérpretes, las que han sido remisas y lentas en la entrega de la información. Estas asociaciones son la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) y la Asociación Argentina de Intérpretes (AADI). La primera es una asociación civil, cultural y

mutualista que administra los derechos de autor, generados en el país o fuera de él. Las obras deben registrarse en la Dirección Nacional del Derecho de Autor y luego en SADAIC para que la sociedad pueda cobrar los derechos y luego liquidar los mismos a los autores correspondientes. Por ello, esta asociación es una fuente importante de información en relación a la circulación de las obras, ya que sus registros contienen los datos de: el título de la obra, el nombre de el o los compositores y autores del texto, si la obra está grabada y/o editada, el nombre del editor, el porcentaje que le corresponde a cada uno, es decir a los compositores, autores y editores y el género. Lo mismo sucede con la Asociación Argentina de Intérpretes (AADI), que llevan un registro de las grabaciones de los intérpretes asociados. A esta última asociación recurrimos pidiendo información sobre grabaciones de temas de Tito Francia, pero no obtuvimos respuesta.

2.1.Las obras populares

De acuerdo al listado que pudimos conseguir, las obras registradas en SADAIC suman cincuenta y ocho; predominan las piezas populares pero también se encuentran registradas obras clásicas. Si comparamos el listado de obras que hiciera el compositor con el listado de obras registradas, se presenta nuevamente la situación de que hay obras registradas que no están en su listado personal, como también la situación inversa. Como ejemplo, podemos citar la tonada *Trovador del rocío*, que no estaba en su listado, pese a estar registrada y ser una de sus canciones que también está grabada, o la zamba *Apasionada*, que sucede lo mismo.

Del total de obras registradas, quince obras están editadas y quince grabadas. De ellas, diez obras están editadas y grabadas; las restantes están solo editadas o grabadas. Las editoriales que figuran son:

- Lagos: seis obras
- Warner Chappell Music: tres obras
- Pigal: una obra
- Sinfonía: dos obras
- Peermusic Argentina: una obra
- Moisés Smolarchik Brenner: una obra
- Tierra Linda: una obra

Las que figuran en el listado de SADAIC como editadas por Warner, en realidad han sido editadas por la Editorial Julio Korn, según figura en las partituras y son la *Zamba de los adioses*, el fox-trot *Dulce morenita* y el tango *Un cigarrillo y yo*. Esto daría cuenta de que la editorial Korn habría pasado a manos de Warner. En el caso de Pigal, la obra publicada por esta editorial es *Zamba azul*, pero luego figura como Editorial Lagos, editorial que también fue luego comprada por Warner, aunque en los registros de SADAIC, las obras siguen figurando como editadas por Lagos. Sintetizando, podríamos decir que las piezas figuran con sus editoras originales a excepción de Julio Korn.

Algunas de sus composiciones han sido premiadas; la cueca *La del vino nuevo* registra en la edición de su partitura¹ haber recibido el primer premio en el Concurso “La Canción del Vino”. Por otro lado, *Zamba azul* resultó finalista en el “Festival Odol de la Canción”, realizado en el año 1963. Este concurso, que premiaba canciones de diversos géneros, tuvo una repercusión importantísima reflejada por la cantidad de composiciones presentadas. Estuvo organizado por Laboratorios Odol, que tenía un programa televisivo de mucha audiencia y destinó importantes sumas de dinero para los premios a las mejores composiciones de “tango, folklores y melódico”; además contó con la adhesión de la Dirección General de Cultura y de SADIC. Se presentaron 3400 composiciones, resultando seleccionadas veintisiete. Su jurado estaba integrado por Carlos Guastavino, que lo presidía, Eduardo Arman para las composiciones melódicas, Lucio Demare para los tangos y Ariel Ramírez para el folklore.

La zamba de Tito Francia resultó estar entre las nueve finalistas en el rubro folklore, resultando ganadora la obra *Mi pueblo chico*, zamba con música de Luis Pérez Pruneda y letra de María Adela Christensen. Durante tres meses, dos canales de televisión y una red de emisoras de radiofonía que cubría todo el país, difundieron estas obras finalistas, ejecutadas por una orquesta formada al efecto. El ciclo finalizaba el 9 de diciembre con la adjudicación de los premios². Este ciclo tal vez explique el mayor grado de circulación de *Zamba Azul* en relación a las otras composiciones de Tito Francia, además de los juicios de valor estéticos expresados en relación a ella.

¹ Ediciones Fermata, 1963.

² Revista *Folklore*, septiembre 1963 (Nº 50).

Otra de sus obras premiadas fue el *Canto al Arco Iris*, tonada con texto del mismo Francia que resultó obtener el primer premio del Festival de la Tonada, Tunuyán, Mendoza, en 1993³.

En relación a las obras grabadas, la información ha sido difícil de obtener y la documentación de esa información ha sido más difícil aún. El compositor nos habló de sus obras grabadas y de los intérpretes en el marco de las entrevistas realizadas, pero de manera no sistematizada y sin documentación de los datos.

Posteriormente, la respuesta obtenida en SADAIC nos proporcionó la información de la base de datos de esta asociación, que registra las grabaciones realizadas con una antigüedad aproximada de hasta diez años. Contactándonos con las empresas discográficas, que también han sufrido el proceso de cambio de dueños y algunas de desaparición, más algunos datos obtenidos a través de internet, pudimos completar una discografía que agregamos como anexo a la tesis. Esta información la hemos dividido en tres listados: la Lista N° 1 es la que se elaboró a partir de los datos dados por el mismo Francia, que no se ha podido constatar, aunque en algunos casos se corresponde con la información dada por SADAIC; la Lista N° 2 es una lista de grabaciones más antiguas, también proporcionada por SADAIC, pero de las cuales no hemos podido completar la información, aún consultando con cada una de las empresas con las que nos hemos podido contactar; por último, la Lista N° 3 contiene la lista de grabaciones más recientes, de las cuales tenemos todos los datos.

Para los fines de estimar la circulación de las composiciones de Tito Francia, hemos considerado predominantemente estos últimos listados, ya que son los que nos proporcionan información más confiable. Son veinte canciones populares las que registran grabaciones, cinco de ellas figuran solamente en el listado del autor. En algunas de estas grabaciones no contamos con ningún dato de la misma, salvo la base de datos de composiciones de SADAIC, en la que figura si cada obra está grabada, pero no hay ninguna información del registro fonográfico. En varios casos los temas están grabados en una sola edición, o en un número pequeño. Las composiciones que tienen mayor cantidad de registros son: *Regreso a la tonada*, *Trovador del rocío*, *Romance de la ribera* y *Zamba azul*, dos tonadas, una litoraleña y una zamba, respectivamente.

Entre las tres listas realizadas, se deben producir superposiciones de información. Al no tener los datos completos sobre los intérpretes y el título del producto, a lo que se suma el cambio de dueños o desaparición de las empresas discográficas, en algunos casos no podemos

³ Entrevista a Tito Francia, 15/04/97 y entrevista a Víctor Pizarro, 30/12/05.

cerciorarnos si se tratan de nuevas versiones o reediciones. En el caso de *Regreso a la tonada*, Francia menciona cuatro grabaciones de la misma y en los registros de SADAIC figura nueve veces en la lista actualizada y seis en la de registros antiguos. En este último caso no tenemos los datos de los intérpretes y comparando las otras dos listas se da una sola coincidencia de intérprete: Mercedes Sosa.

En la discografía de los últimos años se encuentran nombres de intérpretes que no son muy conocidos en el circuito masivo nacional. Ello podría suponer una recepción actualizada entre intérpretes jóvenes. También se encuentra Pocho Sosa, cantante mendocino que interpreta repertorio folclórico de todo el país, pero siempre incluyendo temas cuyanos.

En relación a la litoraleña *Romance de la ribera*, en la lista de grabaciones anteriores figura diez veces, grabada por Sony, Microfon y Polygram. Por los datos de reediciones de estas grabaciones podemos saber que algunas de ellas son interpretadas por Los del Suquía en álbumes diferentes: “20 grandes éxitos, volumen 2”, “Nuestras mejores 30 canciones” y “Argentinos por el mundo”. En la discografía más actualizada aparece tres veces, siempre interpretada por Los del Suquía y como reediciones de las anteriormente mencionadas. Francia mencionó como intérpretes de esta canción al grupo Coral Dúo y en la tapa de la partitura se menciona que el tema fue grabado por Eduardo Rodrigo en RCA Víctor.

Trovador del rocío es una tonada que aparece fundamentalmente en el listado de grabaciones recientes. Las seis grabaciones del tema son interpretadas por diferentes cantantes en grabaciones que datan desde 1996 a 2005. La primera de estas grabaciones registradas es la que realiza Pocho Sosa en el álbum “Mi pueblo y mi voz”, que el cantante dedica enteramente al folklore cuyano; en él inserta temas antiguos como una tonada recopilada por Alberto Rodríguez, una canción de Hilario Cuadros hasta temas de autores contemporáneos como Jorge Sosa, Fredy Vidal y Tilín Orozco. Pocho Sosa le agradece a Mercedes Sosa la idea de “grabar con guitarras nuestro querido Folklore Cuyano”⁴. La tonada de Tito Francia es un símbolo de ese homenaje ya que el mismo Francia participa en la interpretación de la canción con su guitarra y con su voz, haciendo el recitado que tiene el tema. De este modo, Sosa rinde homenaje no solo a través del repertorio sino también haciendo participar a los autores, en este caso Tito Francia.

Zamba azul es la canción que supera ampliamente a todas en cuanto a cantidad de grabaciones. Tito Francia mencionó cinco grabaciones; diez veces figura en la lista 2 y 18 veces en la lista 3. De la lista 2 no conocemos los intérpretes, ya que no tuvimos respuesta de la

compañía discográfica que compró las grabaciones de Polygram. En la lista de grabaciones más actuales figuran cuatro veces como intérpretes Las Voces Blancas. Es muy probable que estas sean reediciones de grabaciones de años anteriores, coincidiendo con algunos de los registros previos. Francia mismo nos mencionó a estos intérpretes como uno de los conjuntos importantes que habían grabado esta zamba. Los registros de Las Voces Blancas son cinco, todas las demás son grabaciones de otros intérpretes, Mercedes Sosa, Pocho Sosa, Juan Falú y otros intérpretes menos conocidos. Las fechas de lanzamiento de los álbumes van desde 1995 a 2004, es decir que hay registros bastante recientes.

2.2.Las obras clásicas

En el caso de las composiciones clásicas de Tito Francia, ya señalamos que hay muy pocas registradas en SADAIC. Son solo las seis siguientes:

- *Cantares de la vendimia nueva*, música de cámara.
- *Génesis*, poema sinfónico.
- *Malambo de las mudanzas* (figura como vals).
- *Poema sinfónico del vino*, poema sinfónico.
- *Sonata opus cuarenta y cinco*, sonata.
- *Vendimia de la patria grande*, música de cámara.

Ninguna de las obras clásicas está editada; su circulación es a partir de los manuscritos del compositor, muy prolijamente elaborados, lo que ha permitido realizar copias de los mismos y usarlos para su interpretación.

Solo un escaso número de las obras ha sido estrenado; de la información que hemos podido recabar, podemos dar cuenta del estreno de las siguiente composiciones:

La *Suite Ruralia* fue estrenada el 24 de mayo de 1991 en el Teatro Plaza de Godoy Cruz, departamento de Mendoza, en ocasión del concierto realizado como Velada Patriótica por la conmemoración de la fecha patria del 25 de mayo. El concierto fue realizado por la Orquesta Filarmónica de la Provincia de Mendoza, dirigida por Charlotte Stuijt, con Tito Francia como

⁴ Booklet de “Mi pueblo y mi voz”, Pocho Sosa.

solista de guitarra en su obra. Todo el programa del concierto estuvo dedicado a obras de autores argentinos. La crítica del concierto expresa:

“La obra consta de cinco números. Los tres primeros (‘El Campo’, ‘Árboles’ y ‘Huella’) cuentan con colorida intervención orquestal y melodía enraizada en un estilo nacionalista. Los dos últimos agregan la guitarra como instrumento concertante. Aquí actuó el propio compositor en el rol de fino guitarrista. En general, es una serie grata, accesible y bien escrita”⁵.

El último movimiento de esta suite, el malambo *Las mudanzas*, está grabado en un arreglo para dos guitarras en el disco “Fiesta para Cuerdas”, que grabó Francia como intérprete.

La Sinfonía *Hiroshima* fue estrenada el 17 de mayo de 1996, en un concierto realizado en el Teatro Independencia de Mendoza, con la participación de la Orquesta Filarmónica Provincial, dirigida por Sergio Ruestch, el Coro de Niños y Jóvenes de la Universidad Nacional de Cuyo, “San Francisco Javier”, dirigido por Marcelo Coltro, y el Coro de Amicana, dirigido por Mónica Pacheco. Una nota del diario *Los Andes*, titulada “‘Hiroshima’ mostró ser una obra de gran efecto”, comenta el estreno:

“La Orquesta Filarmónica Provincial ofreció un concierto dirigido por el joven músico Sergio Ruestch. En la primera parte se interpretó ‘Los Preludios’ de Liszt y ‘Capricho Italiano’ de Tchaicovsky. En la segunda, el estreno de la sinfonía ‘Hiroshima’, para dos coros y orquesta, del compositor local Tito Francia. [...] Tito Francia, un reputado profesor y magnífico intérprete de guitarra, es compositor y no sólo para obras de su instrumento. Para orquesta ha plasmado tres poemas sinfónicos, una suite y una sinfonía titulada ‘Hiroshima’, con número de opus 42. La mayor virtud de la obra es la de ser concisa y directa. Los tres movimientos no son formales, es decir que carecen de una estructura determinada. Impresionan como rapsódicos, aunque bien escritos, en especial los extremos, que se desplazan con lirismo y fuerza. El intermedio aparece un tanto trivial, basado en una canción japonesa pero el movimiento de cierre merece gran elogio, porque une a un coro mixto, un coro de niños (que ya había cantado en el tiempo intermedio), que juntos entonan un canto a Hiroshima, al lado de una orquesta nutrida. Obra de un gran efecto, tuvo una interpretación acertada, muy bien resuelta por Ruestch, que logró que la orquesta respondiera con vigor y detallismo”⁶.

La *Sonata* op. 45 para piano fue interpretada en el examen final para optar a la Licenciatura en Música, Especialidad Piano, por Albertina Crescitelli, alumna de la cátedra de

⁵ Diario *Los Andes*, 28/05/91, p. 13, c. 1 y 2.

⁶ Diario *Los Andes*, 21/05/96, Segunda Sección, p. 2, c. 3.

piano del Profesor Roberto Urbay, del Departamento de Música de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. El examen se dio el 6 de setiembre de 1999⁷. Poco después, el 14 de octubre del mismo año, se realiza un concierto en el Teatro Independencia, denominado “Encuentro de dos géneros musicales”, en cuya primera parte actuó “el gran maestro de la guitarra Tito Francia”, quien interpretó obras en guitarra sola, entre otras el *Estudio para mano izquierda*, y obras con otra guitarra y con violín. En la segunda parte del programa, Albertina Crescitelli realizó el estreno de la *Sonata* op. 45, junto a obras de Chopin y Prokofiev⁸.

Los conciertos para piano y para guitarra no fueron estrenados y con respecto a las piezas breves no tenemos información aunque sí conocemos que Francia tocaba su *Estudio para la mano izquierda*, como vimos anteriormente, como también otros de sus estudios para guitarra.

Existen grabaciones de algunas de sus obras, aunque no son grabaciones comerciales. La sonata fue grabada en oportunidad del examen mencionado, al igual que las obras estrenadas por la sinfónica provincial, las que fueron registradas en dichas oportunidades. El *Concierto para violín* está grabado en una adaptación para violín y piano, en una producción particular en los Estudios Zanessi.

2.3. Grabaciones como intérprete

En una producción particular, Francia grabó en el estudio de grabación mencionado, el “Cuarteto Contemporáneo”, cuarteto vocal masculino que formado por Montana, Bravo, Fallace y Tito Francia. El repertorio estaba conformado por canciones populares de raíz folclórica y tangos, algunas de ellas composiciones de Francia, quien también realizaba los arreglos; los mimos se caracterizan por un tratamiento armónico muy rico. Como los demás integrantes no leían música, Francia les pasaba las partes para que se las aprendieran de memoria, en un arduo trabajo que quedó registrado en 1960⁹. Los temas de Tito Francia que contiene el álbum son: *Cueca del vino nuevo*, *Zamba azul*, *Malambo*, *Alpa Misky* y *Romance de la ribera*. Más adelante mencionamos juicios en relación a la recepción de este grupo.

Por otro lado, en una producción de “Mendoza Suená”, programa de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Mendoza, Tito Francia compila en Estudios Zanessi el producto

⁷ Programa de mano del examen.

⁸ Diario *Los Andes*, sección Arte y Espectáculos, 14/10/99. p. 2, c. 1.

⁹ Entrevista a Arrigo Zanessi, 27/09/03.

“Polifacético”, con grabaciones que ya había realizado, en las que participa como guitarrista, cantante, compositor y arreglador. Se incluyen interpretaciones de él en arreglos para guitarra de música clásica, al estilo de “Fiesta para cuerdas”, y las composiciones *Semblanza*, *Zamba azul*, cantada por el mismo Francia y el *Estudio en Re Bemol Mayor* para guitarra. Este producto quedó finalmente sin edición.

Ya hemos mencionado anteriormente que el único disco que graba comercialmente como intérprete es el álbum “Fiesta para cuerdas”, álbum en el que presenta la formación que tuvo con Santiago Bértiz en guitarrón, con el que abordaron un repertorio de música popular en arreglos para las dos guitarras, y de música clásica, transcritas también para los mismos instrumentos. Los temas del disco son:

- *Czardas* (V: Monti)
- *Preludio* N° 2 (J. S. Bach)
- *Adiós Nonino* (A. Piazzola)
- *Fiesta para cuerdas* (D. Rose)
- *Motto perpetuo* (N. Paganini)
- *El vuelo del moscardón* (Rimsky Korsakov)
- *Las mudanzas* (Tito Francia)
- *Vals N° 7* en Do menor, op. 24 N° 2 (F. Chopin)¹⁰
- *La bordona* (E. Balcarce)
- *Polonesa heroica* (F. Chopin)¹¹

El disco fue editado en 1973; Francia comentaba que en varias oportunidades había buscado la posibilidad de grabar y editar comercialmente sus interpretaciones sin resultados positivos. En una de las entrevistas nos contaba:

“El asalto a Buenos Aires se lo di varias veces. Cuando fui con Bértiz yo ya estaba casado, con hijos. Yo estaba en la radio, pedí permiso, los dos pedimos permiso y fuimos. Hicimos una gira, actuamos en Cosquín, fuimos al sur, estuvimos en Río Gallegos. Es decir, fuimos a jugárnosla, pero no pudimos grabar nada”.

¹⁰ Se refiere al Vals Op. 64 N° 2, en Do # menor

¹¹ Disco “Fiesta para Cuerdas”, Emi-Odeón, 1973.

Luego, nos narró sobre el disco:

“ El disco se gestó cuando yo estaba en Estados Unidos, venía de vuelta de Oriente y me fue a golpear la puerta del hotel un señor López. Me dijo que era el marido de Ramona Galarza, que ella iba a actuar en el Carnegie Hall, con orquesta, y que le faltaban guitarras que conocieran el ritmo litoraleño. Entonces fui yo [...] y fui a buscar a Martín Ochoa que estaba actuando en un café, en Nueva York. Mientras esperábamos, entre los ensayos, empezamos a recordar con Martín algunas de las cosas que tocábamos, y este señor quedó impresionado... ‘Y esa velocidad del *Motto Perpetuo*... ¿No han intentado grabar?’ Entonces él nos dijo que ahora era ‘capo’ en Odeón y que lo quería grabar. Y así se gestó el disco, ahí se concretó, en Estados Unidos. Yo viajé de vuelta, Ochoa se quedó; lo busqué a Bértiz y con él ensayamos y grabamos”¹².

La anécdota la confirma Arrigo Zanessi cuando nos comentaba que cuando le salió la oportunidad en Odeón, fue y no grabó allá porque se peleó con los técnicos, ya que le pusieron “un micrófono igual, uno a él y otro al guitarrón, y no es así, porque el guitarrón necesita el tipo de micrófono del bajo, prácticamente”. Entonces volvió a Mendoza y grabó con Zanessi, quien seguía contando que “*El vuelo del moscardón* lo hizo de una toma y luego hicimos otra por las dudas; no sabíamos cuál elegir, estaban las dos sin fallas, las dos!”¹³.

2.4.El músico Tito Francia

A través de los capítulos recorridos previamente, de algún modo ya hemos abordado la circulación de Tito Francia como músico, considerando sus diferentes prácticas musicales. Como guitarrista vimos su inserción en el mundo de la radio, durante casi veinte años, actuando como músico estable de las emisoras mendocinas desde que empezó muy joven a trabajar hasta que la práctica de la música en vivo desapareció de las radios. En el período que estudiamos, pudimos observar la cantidad de participaciones en la programación de la radio como también el repertorio abordado y los conjuntos que conformó. Posteriormente actuó en Radio Nacional, ya no como músico estable sino en ciclos de conciertos que organizaba esta radio estatal en su salón auditorio, hecho que comentamos en el capítulo correspondiente a la radio.

¹² Entrevista a Tito Francia, 29/09/97.

¹³ Entrevista a Arrigo Zanessi, 27/09/03.

Como guitarrista acompañante participó en importantes giras con Antonio Tormo y Edmundo Rivero, entre otros. Con Rivero llegó hasta Estados Unidos, en una gira en la que también participaba Astor Piazzolla. También transitó por circuitos de café concert, boites, presentaciones en shows de restaurantes y salones de fiesta.

Como guitarrista solista formó un dúo con Santiago Bértiz, para interpretar el repertorio de arreglos para guitarras de obras virtuosísticas que ya mencionamos anteriormente, repertorio con el que grabaron “Fiesta para cuerdas” y con el que realizaron numerosas presentaciones por el interior del país.

En circuitos de la música clásica fue escasa su inserción. Tenemos el registro de su participación como guitarrista solista en el estreno de su obra *Ruralia*, pero no tenemos otros registros. Durante la época de nuestra investigación, vimos presentaciones de Francia en circuitos como el paseo peatonal de una calle céntrica de la ciudad de Mendoza, paseo en el que la Municipalidad de la ciudad organiza actuaciones de grupos musicales los sábados al mediodía, momento de mucha concurrencia de gente a los cafés y restaurantes del lugar; también en el Mendoza Plaza Shopping, centro comercial en el que la tienda Falabella organizaba en 1999 un ciclo de conciertos, con música de diversos géneros.

Otro circuito en el que participó Francia fue el de la docencia. Trabajó mucho en forma particular, con alumnos que iban a su casa, algunos con importantes trayectorias personales en la música. Uno de ellos es Jorge Viñas, guitarrista y compositor radicado en Buenos Aires, dedicado al repertorio folclórico. Otro alumno importante es Pancho Navarro, guitarrista radicado en Estados Unidos donde ha desarrollado una importante carrera. Como ejemplo, acompañó a Plácido Domingo cantando el tango *El día que me quieras*, en la apertura de la temporada 2003 de la Ópera de Washington¹⁴. Otros nombres se suman a la lista de sus alumnos, algunos ocasionales pero que siempre han destacado su condición de discípulo de Francia, como Pocho Sosa, Tilín Orozco y también jóvenes que hasta los últimos años han ido a buscar sus enseñanzas.

En circuitos institucionales se desempeñó desde 1997 como profesor de guitarra en la Escuela de Capacitación Autoral dependiente de la Sucursal Cuyo de SADAIC que funcionaba primero en el Círculo de Periodistas de Mendoza y últimamente en Radio Nacional. En 1974 fue convocado para ser profesor de guitarra en la Escuela de Música dependiente de la Universidad Nacional de Cuyo. Ingresó como Profesor Adjunto de Guitarra el 1 de junio de ese año,

provocando muchas resistencias de profesores de guitarra de la institución que lo veían proveniente de un circuito que no era el propio. En 1984 lo designan como profesor Titular de la misma asignatura, desempeñándose hasta el 31 de marzo de 1986. En 1985, con el retorno del país a la democracia, se realiza el proceso de normalización de las universidades, lo que implicaba llamar a concurso numerosos cargos docentes; en esa oportunidad Francia pierde el concurso correspondiente y por ello abandonó la docencia universitaria.

Podemos decir también que Francia frecuentó un círculo de hombres y mujeres de Mendoza, preocupados por expresar sus ideas acerca del arte, su función social, su inserción en la sociedad y el modo como expresar esas ideas. Este círculo de colegas artistas y amigos generó el movimiento del Nuevo Cancionero, con un objetivo no solo estético, sino también de reivindicación de los repertorios, y de un modo de hacerlos, que consideraban representativos del hombre de su época y lugar, de la sociedad en la que estaban. El Nuevo Cancionero significó, de algún modo, un circuito en el que se movió Francia, en el que aportó con su música y a través del cual tuvo una recepción determinada.

De ningún modo consideramos agotado el tratamiento de los espacios de circulación de las actividades de Francia; hemos querido plantearlo para poder considerar la circulación de su obra y la circulación de él como músico a través de sus actividades, pero un tratamiento más profundo implicaría una extensión que quedará para futuros trabajos.

3. La recepción

Nos ocuparemos en este punto del capítulo, de la recepción de Tito Francia. Si bien generalmente se habla de la recepción de las obras de arte en sí mismas, ampliaremos la aplicación de la categoría de recepción a las diferentes facetas de Francia, desde su personalidad misma a sus diferentes prácticas musicales, entre ellas sus composiciones.

Dahlhaus señala que el interés progresivo de los historiadores hacia la historia del efecto o de la recepción se produce como expresión y consecuencia de la crisis del concepto de obra autónoma y cerrada, crisis que se inició en el arte mismo y luego pasó a su teoría (Dahlhaus 1997:185). Cuando se produce un cambio en relación al sentido de la obra musical, la recepción de la misma

¹⁴ Diario *Los Andes*, 09/09/03, Sección Espectáculos, p. 3C, C. 4.

pasa a ser un factor sustancial. Ello está ligado a la necesidad, planteada por diversas vías o líneas teóricas, de unir texto y contexto, de contextualizar la música para tener una dimensión más significativa no solo de ella como producción estética sino de su función y uso, de articular su análisis inmanente con un análisis sociocultural y estético, al que puede sumarse el análisis de su recepción, articulaciones particularmente significativas en ciertos repertorios musicales.

El autor mencionado profundiza estos conceptos al señalar que en lugar de la idea de la obra, aparece el momento histórico que acuña una determinada recepción. “Es la instancia decisiva, a la que es necesario volver para entender cómo se constituye el sentido de una obra, un sentido que no está dado en el texto abstracto, sino que se constituye a partir de una recepción concreta, que concreta el texto” (Dahlhaus 1997: 186-187).

Por consiguiente, este punto nos parece sumamente importante y significativo para completar el círculo interpretativo del abordaje de nuestra tesis. La búsqueda de significación fuera de los rasgos inmanentes de las obras nos ha llevado a realizar el recorrido por las diferentes prácticas y contextos de Francia, como ahora por las estructuras mentales o sociales que condicionan su recepción, recorrido coherente con nuestro propósito de elaborar una historia social. Dahlhaus afirma que “La historia de la recepción musical, aparece pues, como un fragmento de la historia del espíritu o de la historia social, cuyo material proviene de documentos sobre la recepción de obras musicales” (1997:190). Nuestros documentos, utilizados en este caso para realizar la valoración de la recepción de Tito Francia fueron, fundamentalmente, las entrevistas realizadas a músicos y no músicos que compartieron ámbitos laborales como la radio, o tuvieron relación personal y pudieron realizar valoraciones referidas a sus actividades. También hemos obtenido información de fuentes primarias como leyes y resoluciones y publicaciones periódicas.

El análisis de las entrevistas realizadas, en relación al tema de la recepción de nuestro músico, nos permite plantear una sistematización a partir de los diferentes aspectos que los entrevistados fueron destacando. Es importante señalar un alto nivel de coincidencias entre las diferentes personas, lo que da mucha confiabilidad a los juicios vertidos.

3.1.El músico y sus prácticas

El primer aspecto que queremos destacar de la sistematización realizada es la devolución obtenida de su recepción en cuanto a sus valores humanos. Eduardo Falú nos manifestaba en una entrevista telefónica que Tito Francia era “un excelente músico y persona”¹⁵. Milka Durán expresaba:

“Tito Francia es una persona extremadamente humilde, siempre, desde jovencito ha sido así. Insistían [las personas] para que les diera la partitura, insistían, insistían...él pensaba que no estaba a la altura de que alguien le hiciera sus piezas, sus composiciones. [...] Era excelentísima persona, muy buen compañero, educadito, muy bien”¹⁶.

Rodolfo Ricolfe, locutor de Radio Nacional durante muchos años, nos comentaba:

“Yo conocí a Francia por mi trabajo en Radio Nacional, hace más de 20 años. Y en esa época yo tenía la suerte de presentarlo en los recitales que él hacía una vez por semana en la noche, en el auditorio de Nacional. [...] Entonces él, un tipo muy responsable, siempre se iba una o dos horas antes, y en una salita que había al costado ensayaba, como si fuese un principiante. Obviamente eran todos sus conciertos brillantes”¹⁷.

Ibis Aguirre, escritora que trabajaba en la Dirección de Prensa del gobierno central de la Provincia de Mendoza, fue otra de nuestros entrevistados. Nuestro encuentro fue fortuito por una conexión a través de terceras personas, sin embargo cuando fuimos a verla, nos recibió con un escrito que había preparado, señalando que se había sentido muy emocionada y muy contenta de saber que alguien se acordaba de Francia por el cariño que le tenía y que eso la había motivado muchísimo. Entre sus comentarios verbales enfatizó mucho que “Tito era muy respetuoso... y muy generoso”¹⁸. En los primeros años de la década del 70, Ibis Aguirre había compuesto una serie de canciones y Tito Francia la había acompañado. Sus manifestaciones expresaban un sentido reconocimiento hacia Francia como profesional de la música y por la generosidad que había significado para ella que aceptara trabajar con sus canciones. Su texto empezaba con las siguientes manifestaciones:

¹⁵ Entrevista a Eduardo Falú, 25/08/05.

¹⁶ Entrevista a Milka Durán, 29/05/97. Durán es locutora de radio y actriz de radioteatro, de actuación en las radios mendocinas desde muy jovencita.

¹⁷ Entrevista a Rodolfo Ricolfe, 05/06/97.

“De Tito Francia puedo decir que siempre tuve gran respeto y admiración por él, como persona, como músico. Porque tiene la humildad de un grande. Nunca vi en él un acto de soberbia, ni de vanidad. Al contrario, siempre dispuesto a dar todo de sí y para los demás. Y esto lo digo por experiencia. Puedo contar mi anécdota. No nos conocíamos personalmente, sin embargo cuando fui con mis canciones a pedirle que me acompañe, no dudó un instante en hacerlo. Y así fue como nos embarcamos en la grabación de mis canciones, donde él puso todo su arte. Cuando grabábamos, yo miraba sus manos que corrían por esa guitarra como duendes. Y te aseguro que jamás la vida me hizo un regalo tan hermoso como haber podido grabar mis canciones acompañada por él”.

Fue evidente la movilidad afectiva y de recuerdos que se produjo en Aguirre a partir de nuestra consulta, ya que poco tiempo después reeditó las canciones de aquel momento y realizó la presentación de la misma. Después de aquel grupo de canciones que había grabado con Francia, y al fracasar su intento de insertarse en el circuito de Buenos Aires, no había realizado más registros de canciones. Pocho Sosa, cantante mendocino y alumno de Francia durante un tiempo breve, se sumó a los juicios de valor acerca de su solidaridad y generosidad.

Queremos destacar ahora los medios a través de los cuales fue haciéndose conocer Tito Francia, de qué manera fue recibiendo reconocimiento por músicos y no músicos. Comenzamos citando a Pocho Sosa quien contaba de qué manera conoció a Francia, reflejando su testimonio el modo en que muchos lo deben haber conocido:

“Yo vivía a cuatro cuadras de Radio Aconcagua y mi viejo, que también era guitarrero aunque no de actuaciones, me llevaba a la radio; yo tendría diez años aproximadamente. Ahí yo lo descubrí y mi padre era gran admirador de Tito Francia”¹⁹.

Evidentemente, el proceso de la música en vivo en las emisoras radiales, con asistencia de público, que describimos en el capítulo correspondiente a la actuación de Francia en la radio, fue importantísimo para la circulación y recepción de Tito Francia. Sosa continúa expresando:

“En aquella época , en donde no existía la televisión, no existía más que la radio, la gente escuchaba todo esto, iba a los auditorios y de pronto veía al guitarrista... era otra cosa. Entonces a lo mejor no necesitabas grabar, la gente al no tener otros elementos, te veía en vivo y en directo y era otra cosa. No nos olvidemos que Tito

¹⁸ Entrevista a Ibis Aguirre, 28/05/97.

¹⁹ Entrevista a Pocho Sosa, 30/07/97.

empezó a acompañar profesionalmente cuando habrá tenido doce o trece años. Era tremendamente chico pero... era un prodigio con la guitarra”.

También Víctor Pizarro confirmaba esta situación:

“No nos olvidemos que Tito empieza siendo guitarrista en la década del 40 con todos los cantores que venían a Mendoza. Ellos después iban a Buenos Aires o su lugar de origen y comentaban el talento de Tito Francia. Además él estuvo en Buenos Aires, estuvo mucho tiempo allá, estuvo grabando con mil conjuntos. Tito ha hecho muchos trabajos así para otros músicos, y a través de eso se conoce. Todo el mundo... hablan de guitarra y Tito Francia es una autoridad indiscutida”²⁰.

Santiago Bértiz, guitarrista que trabajó con Francia, tanto en la radio durante muchos años, ratificaba el papel de la radio para hacerse conocer.

“Le voy a contar una cosa: yo llegué a Buenos Aires, sin conocer a Grela, a ninguno... y ya nos conocían ¡así! a nosotros. A mí y a Francia nos conocían ¡así!, porque todos los cantores que venían de allá [que volvían de Mendoza a Buenos Aires] decían: ‘-¡mirá, me han acompañado bárbaramente en Mendoza!...’ – ‘¿Quiénes son? – ‘Francia, Ochoa, Bértiz’. Así que, cuando fui con Tormo... ¡ya me conocían! Porque a los cantores que venían los acompañábamos a todos ... los mejores cantores de allá han venido”²¹.

Aníbal Arias, un guitarrista de tango residente en Buenos Aires, aproximadamente contemporáneo de Francia, nos comentaba que era muy conocido en el ambiente de los guitarristas, y que cuando Tito Francia fue a Buenos Aires acompañando a Tormo, los guitarristas lo ‘distinguieron’, queriendo significar que llamó la atención de ellos. Este músico habló de Francia como de un “músico en serio”, lo que entendimos como músico completo, de buena formación²².

Retomamos la entrevista de Rodolfo Ricolfe, y su descripción de la época en que trabajaba en Radio Nacional y presentaba los conciertos de Tito Francia. Señalaba que era una época brillante de la radio porque tenía tecnología de punta, por lo tanto mucho alcance y se escuchaba mucho. Los programas de los conciertos se hacían en vivo, en la noche. “Yo recuerdo que escribían de distintas partes del país.... Le pedían grabaciones”. A través de esas cartas

²⁰ Entrevista a Víctor Pizarro, 09/07/97.

²¹ Entrevista a Santiago Bértiz, realizada por Octavio Sánchez, 08/06/02.

²² Entrevista a Aníbal Arias, Buenos Aires, 28/08/05.

podían medir, en cierta manera, la recepción de los programas, como también por la asistencia de gente al auditorio. “Si había un concierto, digamos, de clavecín, a lo mejor iban 50, 60 personas. Si el concierto era de Tito Francia, y... quedaba gente parada en los pasillos”²³.

Una anécdota que Ricolfe quiso relatar fue:

“Cuando vino por primera vez Cacho Tirao acá a Mendoza.... Cacho Tirao empezó a hacer boom en Buenos Aires y se lo consideraba uno de los mejores guitarristas del país... cuando vino a actuar a Mendoza. Después de la actuación se hizo una cena para homenajearlos, estaba Tito en la función y fue [a la cena]; yo también fui porque me habían invitado. Cuando lo conocí, le dijo Cacho Tirao a Tito: ‘Es un placer, **maestro**’”. [El énfasis que quiso poner el entrevistado a la palabra “maestro”, evidenciaba el conocimiento que ya tenía Tirao de Tito Francia, como también su valoración.]

Varios testimonios similares hemos recogido en nuestras entrevistas, que dan cuenta del reconocimiento que Francia recibía de importantes músicos de Mendoza y de nivel nacional. Bértiz lo manifestaba de la siguiente manera:

“Adonde nosotros tocábamos en Buenos Aires se llenaba de guitarristas porque lo que hacía Francia no lo hacía nadie...., lo que hacía Francia en este disco [Fiesta para cuerdas] no lo hacía nadie”.

A nuestro interés de confirmar si era conocido por los guitarristas de Buenos Aires, contestó:

“Por los guitarristas, y no le digo que Roberto Grela era lo mejor de Buenos Aires, tanguero, pero él lo admiraba a Francia, o sea admiraba el...[virtuosismo], nos fue muy bien, muy bien, pero se vino” [haciendo referencia a que Francia se volvió a Mendoza]²⁴.

Pocho Sosa se expresaba en el mismo sentido en la entrevista ya citada:

“Ahí vi cómo lo respetan a Tito Francia. Inclusive, yo he escuchado guitarristas de la talla de Cacho Tirao diciendo que Tito Francia es un maestro, y hoy día yo voy a Buenos Aires y no hay guitarrista que no me pregunte cómo anda Tito. Me refiero desde el Colacho Brizuela, el guitarrista actual de Mercedes Sosa, hasta el Negro

²³ Entrevista a Rodolfo Ricolfe, 05/06/97.

²⁴ Entrevista a Santiago Bértiz, 23/02/04.

Gómez, Marziali, Jorge Viñas; toda la gente que está en Buenos Aires lo primero que hace, hablamos diez minutos y te pregunta cómo está Tito”.

Por su lado, Víctor Pizarro recordaba expresiones que había escuchado a importantes intérpretes, en relación a la habilidad instrumental de Francia y a la habilidad específica para acompañar.

“Yo me acuerdo por ejemplo, en el año 1972 que se hizo un festival Andino, que lo dirigía yo y estaba charlando con Eduardo Falú, y él me decía: ‘¡Qué maestro es Tito Francia!’ . Y me hablaba, me elogiaba las cosas de Tito Francia. Él me dijo una vez: ‘Lo considero el guitarrista más importante de América’ . Yo se lo conté a Tito en aquella oportunidad y no me creía. En otra oportunidad, con Cacho Tacunau, de los Indios Tacunau, me dijo: ‘Mirá, se me enojó la Negra [Mercedes Sosa] porque le elogí la guitarra, el acompañamiento de Tito’ . Justamente de esta grabación que te paso ahora [refiriéndose a la grabación del disco de Mercedes Sosa que nos iba a entregar]. ‘Le elogí y se me enojó la Negra. Dice que no va a grabar más porque al final de lo único que habla la gente es de Tito Francia y no de ella’²⁵.

Otros testimonios se suman a los expuestos anteriormente y sería extenso y redundante ponerlos todos. Pero la coincidencia de los juicios nos ofrece confiabilidad y jerarquización de los mismos.

Seguiremos ahora ofreciendo testimonios en relación a su habilidad instrumental específicamente. También las coincidencias de los juicios de valor son absolutas, a excepción de un caso que veremos más adelante, en el punto de premios y homenajes. Todos los entrevistados, músicos y no músicos, destacaron su gran capacidad como guitarrista y también como acompañante de cantantes, debido a su ductilidad, capacidad musical de manejarse con las distintas tonalidades y el transporte, como también la capacidad musical de armar un arreglo interesante y rico. Por ejemplo, Chango Farías Gómez expresaba que como guitarrista Francia era un genio, un gran guitarrista. Ricolfe comentaba acerca de que las guitarras cuyanas en general son buenas, que siempre hay muy buenas guitarras en Mendoza, pero que el referente máximo es Tito Francia. De los testimonios citados más arriba, recordamos también las manifestaciones de Ibis Aguirre, cuando decía que las manos de Francia le parecían duendes sobre la guitarra.

Mario Colombo, pianista formado en la Escuela de Música de la Universidad, también trabajaba en el circuito de música popular ya que su padre tenía una orquesta de tango. Cuando

lo conoció a Francia trabajaban ambos haciendo shows en La Casona, un salón de cenas y fiestas, y comentaba:

“En estos shows tocaba todo ese tipo de cosas que las hacía de una manera brillante. Él tenía una velocidad de dedos en la guitarra que era llamativa, realmente deslumbraba al público no entendido. Digamos que para el ambiente docto de guitarra eso era visto como una... no sé, no era respetado. Francia tocaba con púa, tocaba guitarra eléctrica y hacía ese tipo de cosas, que eran más que nada para poder hacer un show brillante y como un alarde de velocidad con los dedos”²⁶.

En cuanto a sus arreglos, las manifestaciones de Pocho Sosa son un excelente testimonio de la riqueza de los mismos.

“Yo creo que él sabe tanto de música que creó un estilo en donde creo que hasta le sobraban notas [se ríe]. Yo le he visto hacer posiciones con los dedos que vos decís ‘cómo puede ser!’, sin embargo él las hacía. Y realmente fue un exquisito; siempre fue un exquisito en cuanto a arreglos instrumentales. [...] En realidad su estilo tan acaparador de arreglo, yo me daba cuenta que él no lo hacía para lucirse, era su vena artística la que primaba por sobre todas las cosas”²⁷.

A Arrigo Zanessi le preguntábamos en relación a la posibilidad de hablar de un estilo particular en la interpretación y nos contestó manifestando:

“Sí, absolutamente sí. Inclusive en los arreglos. Él es muy amigo de arreglar a cuatro o cinco voces, que no es lo normal, porque en la gente normal el trío es una cosa lógica, es decir, la primera, un intervalo de tercera y uno de sexta es muy armónico, no hay disonancias, entonces suena muy bien; usted le agrega una voz más la cuarta voz, y para un gran porcentaje de personas esa voz está desafinando”²⁸.

Los testimonios nos definen la riqueza de los arreglos de Tito Francia, riqueza que la podemos definir desde dos aspectos. Por un lado la ornamentación de sus líneas y el trabajo instrumental, por el otro la complejidad de su armonía, que está en relación a los rasgos de su lenguaje particular, rasgos que definimos en el capítulo anterior. Este último aspecto es al que se refiere Zanessi cuando habla de los arreglos, y en particular al Cuarteto Contemporáneo, cuarteto

²⁵ Entrevista a Víctor Pizarro, 09/07/97.

²⁶ Entrevista a Mario Colombo, 06/08/97.

²⁷ Entrevista a Pocho Sosa, 30/07/97.

vocal masculino que mencionamos un poco más arriba. Varios de los entrevistados mencionaron con admiración el Cuarteto Contemporáneo, como expresión de audacia y renovación en sus arreglos. Zanessi nos decía:

“De mucho valor, son de vanguardia, bueno piense que ahora es potable el Cuarteto Contemporáneo y está grabado en 1960. En aquel entonces, había un montón de gente que, no digo que no le gustaba, no lo entendía, lisa y llanamente; porque hacer una melodía de una cueca a cuatro voces... ¿adónde lo mete?. Y le aclaro, son voces que son difícilísimas y él se las pasaba”.

Pocho Sosa nos transmitió una anécdota que le había contado el mismo Francia, en relación al Cuarteto Contemporáneo; con el grupo fueron a Buenos Aires y se presentaron a Blackie, importante conductora de programas de televisión que condujo también el Festival Odol de la Canción. La respuesta de Blackie habría sido: “Tito, usted ha nacido treinta años antes, esto no lo entiende nadie... lo que ustedes hacen”. Es decir, que el grado de renovación y creatividad planteada en la interpretación de un repertorio en el que no era habitual, habría sido contraproducente para una recepción masiva.

Federico Gabarró corroboró esta anécdota diciendo que fue una gran frustración, ya que Francia había puesto el dinero para la ropa de los integrantes para esa presentación y rechazaron el grupo argumentando que no podía ir, “no puede ser, esto es del futuro”. Y Gabarró agregaba: “Era el presente de Tito en ese momento, el futuro, ahora no hay nada parecido a lo que hizo Tito Francia en aquella oportunidad”²⁹.

Por otro lado, Santiago Bértiz dio cuenta de la recepción del repertorio que hacían a dúo, repertorio que quedó grabado en el disco Fiesta para Cuerdas. Este trabajo surgió como alternativa laboral cuando quedaron sin trabajo en las radios, por lo que formaron un dúo con el que trabajaron cinco años en todo tipo de espectáculos, como también en giras por el país.

“Fuimos a muchos lados. Santa Fé... Hicimos una gira muy linda por toda la república, porque lo que tocábamos nosotros era... esto [señala un programa], esto era el repertorio: clásico y todo arreglado. Muchos no lo entendían así que no podíamos ir a una peña popular; a veces nos llamaban, lógico, la virtuosidad de Tito Francia era bárbara. [...] Cuando salió el disco nosotros andábamos atrás,

²⁸ Entrevista a Arrigo Zanessi, 27/09/03.

²⁹ Entrevista a Federico Gabarró, 03/03/04.

estuvimos en Rosario, Córdoba, estuvimos en muchísimas partes atrás del disco. [...] Lo que hacíamos gustaba, ese repertorio gustaba”³⁰.

Tenemos que destacar que para este repertorio de piezas de música clásica en arreglo para las dos guitarras, Francia le hizo hacer una extensión a los trastes, debajo de la primera y de la segunda cuerda, que agrega una octava más al instrumento. Esta extensión se la pidió a Bértiz que se dedicaba también a la fabricación de guitarras.

Otro aspecto que nos devolvieron las entrevistas como imágenes de Tito Francia fue el de maestro. En cierto modo ya lo hemos señalado cuando Zanessi narra cómo armaba el Cuarteto Contemporáneo, pasándole con mucha paciencia todas las partes a los integrantes que no leían música. Más específicamente, nos decía Zanessi que Francia era un buen pedagogo porque tenía un don extraordinario de transmitir lo que sabía.

Rodolfo Ricolfe expresaba en la entrevista que Francia le comentaba su gusto y dedicación por la enseñanza. Por otro lado, Jorge Viñas fue alumno de Francia y corroboraba lo anterior cuando nos decía que como maestro era muy estricto y exigente.

En su perfil de compositor fueron muchas las valoraciones que recogimos en las diversas entrevistas realizadas. Uno de los testimonios que nos parece relevante es el de Chango Farías Gómez, compositor y arreglador de relieve nacional, partícipe del proceso del “boom” del folclore y creador de varios conjuntos, uno de ellos Los Huanca Huá con una propuesta renovadora de interpretación de la música de raíz folclórica. En la entrevista nos señalaba que Francia era un referente de la música de Cuyo en el ambiente de los músicos. Nos decía:

“A Tito Francia le tocó ser un hombre que tenía una visión mucho más abarcadora y más generosa de lo que es la música. Y sufrió los embates de lo que yo llamo ‘los gerentes de la tradición’; es decir, que generan una manera de ser, generan estereotipos. [...] Tito, por sobre eso y a pesar de todos esos corset, fue capaz como otros, como el Cuchi Leguizamón, de hacer aportes, de darnos una idea de que esto mismo [se refiere a la canción de raíz folclórica], visto desde este ángulo, adquiere una dimensión que no se conocía hasta ese momento”.

Más adelante especificaba:

“Él hizo grandes aportes en cuanto al toque de la guitarra; las armonías, las melodías que se le ocurrían a este hombre eran realmente notables, para el género

³⁰ Entrevista a Santiago Bértiz, 23/02/04.

que estamos hablando, ¿no es cierto?; era notable siendo una mirada renovadora sobre lo que estaba aconteciendo. Y eso seguido con mucha expectativa, por aquellos que reconocían que era un paso más adelante en todo lo que se estaba haciendo, y aquellos que no estaban porque decían que se estaba yendo para cualquier otro lado, cosa que siempre fue mentira”³¹.

La valoración de Chango Farías Gómez nos plantea con claridad las posiciones tanto de adhesión como de rechazo que se originaron frente al planteo de renovación de las composiciones de Tito Francia.

Carmen Guzmán, cantante que vivió un tiempo en Mendoza y luego se radicó en Buenos Aires, también hablaba de Tito Francia como compositor en estos términos:

“Tito es un autor muy prolífico y muy fino, muy fino...! [...] y Zamba Azul es bellísima. Sacó el segundo premio en el Festival Odol, una lástima porque sin ser malo, porque no era malo este otro chico [se refiere al autor de la canción ganadora]... A pesar que, ya le digo, “Mi pueblo chico” era original; pero Zamba azul era otra cosa... un contenido gordo, lindo, más poético”³².

Zamba azul se constituye en un referente tanto de Tito Francia como compositor como de la calidad y belleza de sus composiciones. Todos los entrevistados la han mencionado de alguna manera; por ejemplo Aníbal Arias, a quien hemos mencionado más arriba nos hablaba de la popularidad de esta canción y Juan Falú nos decía que le bastaban dos temas para conocerlo: Zamba azul y Regreso a la tonada, enfatizando durante la entrevista la figura de Francia en relación a los aportes que consideraba que había hecho a la música de la región.

“Encuentro en Francia una enorme musicalidad y... me parece que es de esos casos que enriquecen al folclore de una región con un aporte personal; porque normalmente los folclores se enriquecen con aportes que son anónimos y se van acumulando. Pero a veces aparecen personajes que son la sola obra de ellos, que a su vez recibió todo ese cúmulo de informaciones de otros lugares, de músicas escuchadas y tocadas, pero una sola persona produce un aporte que tiene un salto cualitativo en la región, esa es la idea que yo quiero destacar”. Por ejemplo, si uno analiza Zamba azul y Regreso a la tonada, son bien cuyanos... son muy cuyanos como composiciones. Pero él aporta algunos acordes, que tengo entendido que... vendrán de alguna experiencia jazzera de él... supongo ¿no?”³³.

³¹ Entrevista a Chango Farías Gómez, 16/10/03.

³² Entrevista a Carmen Guzmán, realizada por Silvina Mansilla, Buenos Aires, 18/07/04.

³³ Entrevista a Juan Falú, 18/10/03.

Más adelante en la conversión, nos especificaba en mayor medida lo que Falú consideraba como aportes de Francia:

“Me parece fundamental el aporte de Tito Francia, porque provoca esos saltos cualitativos...; estoy seguro que tiene que haber como un antes y después de Tito Francia en lo que se refiere al tratamiento armónico. [...] Su aporte se da fundamentalmente en las armonías, y también en las líneas melódicas, porque... estamos hablando de composiciones muy bellas en melodías, ¿no?, pero no dejan de ser cuyano. Eso es lo que me gustaría destacar, porque hay grandes músicos por todos lados, pero si no están fundidos con la estética de su tierra, bueno, es una obra bella en sí misma o no, evaluable como obra musical. En cambio lo de Tito Francia es evaluable también como un aporte a un cancionero de una región”.

Son muy claras las manifestaciones de Juan Falú al destacar no solo la habilidad y musicalidad de Tito Francia para sus composiciones, sino la articulación que plantea entre su enriquecimiento con aportes de músicas de diferentes orígenes y la marca de identidad que aún significa, aportando un “salto cualitativo” a la música de raíz folclórica de Mendoza.

De la misma manera, Pocho Sosa se expresaba en ese mismo sentido:

“Vos escuchás Zamba azul... Todo lo que escuchés de él tiene una cosa superior a cualquier otro compositor. Yo soy un fanático de él, a lo mejor no soy muy objetivo, pero entiendo que Tito está más allá de muchos autores que vos escuchás, autores y compositores nuevos que no... nada que ver”.

Hablando de la generación que seguía a la de Tito Francia y los intérpretes y grupos musicales de Mendoza, agregó que “Tito tiene mucho que ver con lo que nosotros fuimos”.

A mi pregunta acerca de la posibilidad de reconocer los aportes de Francia a la renovación de la canción popular en Mendoza, expresó:

“No te quepa la más mínima duda de que es uno de los líderes, si no es el líder es uno de los líderes. Del Nuevo Cancionero uno de los líderes es sin ninguna duda Tito Francia. Y el líder de la letra del Nuevo Cancionero es Armando Tejada Gómez”³⁴.

Hemos señalado hasta acá la recepción que hemos registrado en relación a las cualidades personales de Tito Francia, a su actividad como guitarrista, maestro y compositor, como también

³⁴ Entrevista a Pocho Sosa, 30/07/97.

en los aportes realizados a partir de su obra. Queremos cerrar este punto con valoraciones recibidas en cuanto a su actitud estética y en relación a las posibles causas que determinaron que su trascendencia no fuera mayor, en relación a la dimensión de la circulación de él y su obra.

Jorge Marziali, músico mendocino, fue muy claro al valorar la actitud estética de Tito Francia. Nos decía que el enriquecimiento de su obra

“Viene por arriesgar en armonías coherentes, bellas, que no se despegan nunca de la tierra, que son notablemente argentinas y criollas, viene por la buena actitud de búsqueda de esas armonías, y después por la limpieza por el buen sonido, no? Por el buen gusto, que es una cosa intangible, subjetiva, muy difícil de... aprender, no? Ha sido un hombre que ha vivido propugnando el buen gusto”³⁵.

Para Marziali fue importante contar un episodio que vivió cuando era jovencito, al presentarse con un dúo a un concurso en la televisión, en el cual Francia era parte del jurado. Ahí conoció a Francia, defendiendo su voto hacia ellos con el fundamento que era un dúo que no solo cantaba sino también armonizaba. Por ello, Marziali expresaba:

”Desde ahí hasta hoy siento por él un respeto altísimo, porque el hombre tenía una posición, digamos... la música no se mejora componiendo solo buena música o tocando bien la guitarra, si no, teniendo una actitud física al avallasamiento que propone el modelo, que propone el mercado. Tito Francia ha sido un consecuente no sólo componiendo, sino defendiendo, peleándose a favor de las buenas armonías, de las buenas melodías, de la buena interpretación. Peleándose verbalmente con la gente y bueno en ese sentido para mí ha sido, es, un ejemplo”

En anteriores testimonios hemos tenido también juicios de valor sobre la estética de su obra, y también hemos tenido manifestaciones sobre su interés por el perfeccionismo, por superar límites y realizar, obras e interpretaciones, en el óptimo nivel. Zanessi lo expresaba de una forma muy coloquial, refiriéndose a la relación con los Indios Tabajaras, y recordando que le habían impresionado mucho, pero después, “muy a lo Tito: veinte es bueno, voy a hacer cuarenta... es muy de él eso”.

Víctor Pizarro fue absolutamente coincidente ya que realizó la misma comparación:

³⁵ Entrevista a Jorge Marziali, 17/10/03.

“Creo que Tito le puso la tapa a los Indios, les demostró que ellos no lo iban a hacer jamás. Tito tenía eso, llegó el tipo a un desafío, dijo: ‘voy a superar a los Indios Tabajaras’... lo hizo y listo se acabó; empieza otra cosa”.

En el mismo sentido, y expresándose en relación a los valores de Francia, Pizarro puntualizaba:

“Lo importante es que Tito Francia no se conforma con ser el mejor guitarrista cuyano, sino que pasa a trascender como el más evolucionado guitarrista que ha dado Cuyo. Evoluciona porque está entendiendo un lenguaje, un idioma que no lo entiende ninguno de los folkloristas cuyanos [se refiere a los que no son músicos formados, con conocimiento de lectura]. Y te juro que en este momento no hay ninguno capaz de hacerlo. Aún los más evolucionados, no tenían la altura musical que tiene Tito Francia. [...] Si vos entrás a pensar en el Cuarteto Gómez Carrillo, en Los Huanca Huá... bueno, paremos. Son los que toman lo evolucionado en el mundo y lo aplican a lo suyo, ése es el gran valor. Y ese es el gran valor indiscutido de Tito Francia”³⁶.

Muchas veces nos preguntamos el motivo por el cual, con la calidad de la recepción y las valoraciones que se han registrado de Francia, sus prácticas no han trascendido más, sobre todo en la escena nacional. Muchas respuestas hemos encontrado a ese interrogante, sin pretender con ellas darlas como causas absolutas y únicas, aunque la coincidencia entre los entrevistados las hacen muy significativas.

Uno de los aspectos que han señalado muchos de los entrevistados es la relación totalmente asimétrica entre la capital del país y el interior, es decir, entre centro y periferia. Si bien nuestro país tiene un sistema y una organización política federal, en la práctica la Capital Federal ejerce un poder centralista muy fuerte y dominante, tanto para las decisiones políticas, como para las comerciales y culturales, con un importante desarrollo de la metrópoli central en detrimento de la mayor parte del interior del país. Es así como las resoluciones importantes se realizan en Buenos Aires, siendo esta ciudad el centro de las decisiones como también la vidriera expuesta del país en relación a sus comunicaciones internacionales. Por ello, es muy difícil acceder a una exposición y reconocimiento de artistas del interior por el resto del país, o el exterior, sin tener una fuerte presencia en la capital del país.

De los entrevistados, varios mencionaron esta relación asimétrica como posible causa de que Tito Francia no haya trascendido más. Rodolfo Ricolfe nos decía que “un artista de acá o de

³⁶ Entrevista a Víctor Pizarro, 09/07/97.

más allá, tiene que ir a Buenos Aires, estar allá, probar y probar”³⁷. Tíndaro Muscará lo enfatizaba:

“El que no llega a Buenos Aires no prospera, no hay nada que hacer; por más calidad que tenga, por más que haya grabado en la provincia, por más que se haya difundido aquí, si no es de una difusión permanente en la Capital Federal y aceptado por el gran público de la Capital Federal, no pasa absolutamente nada con ningún intérprete”³⁸.

Víctor Pizarro también se manifestaba en el mismo sentido, enfatizando la importancia de esta situación en la vida de Tito Francia.

“Si vos estás en Buenos Aires tenés mil opciones. Te quedás en Mendoza y de Buenos Aires nadie te viene a buscar. En Buenos Aires hay que resolver un problema ya, si estás, vení Tito; si no estás, vení Colacho Brizuela o el que esté. Si hubiera estado en Buenos Aires nada más, un Cacho Tirao no hubiera existido. Eso es muy, muy importante en la vida de Tito Francia”³⁹.

El mismo Francia expresaba que “debe haber muchos músicos que no se conocen por el macrocefalismo que ejerce Buenos Aires. El que quiere hacerse conocer tiene que ir a golpear puertas a tal punto que se ha dicho: ‘Todo músico que camina tiene que ir a la Argentina’... y la Argentina era allá”⁴⁰.

Sabemos que esta relación no es absoluta ni única y que en nuestros días podemos encontrar algunos casos de grupos que, desde el interior, han podido tener una llegada nacional, favorecida por los nuevos sistemas de comunicaciones; uno de los casos que podemos señalar hoy en Mendoza es el grupo Markama, con veinte años de vigencia y cuyos integrantes han ido variando, pero siempre han residido en Mendoza. Pero, en otros años no era así. Pensemos que Antono Tormo triunfa y adquiere la extraordinaria masividad que tuvo para su época, desde Buenos Aires. Asimismo, el folclore del interior se constituye en el “boom” de los 60 cuando accede a la Capital Federal de nuestro país.

A la relación asimétrica señalada, se sumó una característica que la mayoría de los entrevistados mendocinos destacó, y que es la enfática preferencia de Francia por residir en

³⁷ Entrevista a Rodolfo Ricolfe, 05/06/97.

³⁸ Entrevista a Tíndaro Muscará, 05/06/97.

³⁹ Entrevista a Víctor Pizarro, 09/07/97.

⁴⁰ Entrevista a Tito Francia, 28/11/96.

Mendoza y no en Buenos Aires, ciudad a la que llamaba “Puercos Aires”. En la entrevista anteriormente citada expresaba:

“A mí nunca me gustó Buenos Aires, desde niño no me gustó. Si yo me hubiera quedado mi vida hubiera sido distinta porque... pero... no estoy arrepentido, porque vivir en el lugar que a uno le gusta tiene su... Buenos Aires nunca me gustó, ni el clima ni...**nada**”

De hecho, Aníbal Arias hacía referencia a problemas de salud de Francia para estar en Buenos Aires, motivo por el cual siempre se volvía a Mendoza, pero no se tuvo otra referencia al respecto. Pero sí muchas expresiones en relación a su preferencia por Mendoza, una de las más claras la manifestación de Pizarro, en el sentido de que “la enfermedad más grave de Tito Francia es la ‘mendocinitis aguda’ que sufre; esa mendocinitis aguda es lapidaria”⁴¹. A esta manifestación se sumaron las de Jorge Viñas, quien también se refirió a esa “mendocinitis aguda”, haciendo referencia a que no se quedó en Buenos Aires, luchando por difundir su obra.

Por otro lado, Arrigo Zanessi manifestaba que Tito Francia era un bohemio, “para él la amistad es importantísima, la familia ni que hablar, así que aguantaba bien un tiempo”, pero evidentemente después sus afectos le obligaban a volver a su ciudad. Eso tuvo mucho peso en sus giras de conciertos, ya que en varias oportunidades abandonó la gira o, al menos, no reincidía en las mismas por su interés en regresar a Mendoza y a su familia. De ello, el mismo Francia hizo referencias en una de nuestras conversaciones, manifestando que cuando fueron a Oriente, visitando Tokio, Bangkok, Isla de Guam, entre otros lugares, iban a ir luego a Canadá, pero que él “no podía seguir con esa vida, lejos de su familia”, extrañaba y se volvió⁴². También algunos de los entrevistados se manifestaron en ese sentido; Zanessi, ante el interrogante sobre la causa de no haber trascendido más, respondió:

“Yo estimo que estas mutilaciones de sus actuaciones en el exterior son la explicación. Porque si usted quiere trascender tiene que hacer un montón de concesiones.... a los grandes en el aspecto comercial”.

Ibis Aguirre, como señalamos anteriormente expresó mucha admiración por Francia y en el escrito referido manifestaba que era un mito viviente. “Y no quiso salir de su Mendoza”,

⁴¹ Entrevista a Víctor Pizarro, 09/07/97.

⁴² Entrevista a Tito Francia, 15/04/97.

connotando en esa simple oración, un sentido fuerte de pertenencia y una elección por sus afectos. Rodolfo Ricolfé lo corroboró en su pensamiento: “Creo que Tito es uno de esos artistas privilegiados que no les gusta viajar. Y esto hace que no tengan tanta, tanta fama”.

También Carmen Guzmán, de quien ya nos hemos referido más arriba, expresaba la calidad de Francia como compositor, como “autor muy prolífico y muy fino, muy fino...! Pero se circunscribió a Mendoza. Aquí [en Buenos Aires] nadie le graba, ni busca material de Tito. Triunfó nada más que *Zamba azul*”.

Por otro lado, el relato de Santiago Bértiz acerca del dúo que integraban y con el que grabaron “Fiesta para cuerdas”, nos manifestaba que alrededor del año 1970 estuvieron más de un año trabajando en Buenos Aires, con sus familias instaladas en Mendoza. En esa oportunidad se hicieron amigos de Roberto Grela, importante guitarrista de tango, que los ubicaba en lugares como “Caño 14”, “El viejo almacén”, en muchos lugares; como también que Piazzola les iba a dar un trabajo, en todos lados trabajan, “pero Francia se vino... y qué va a hacer”.

Por los testimonios que hemos podido recoger, podemos inferir que ese arraigo a su ciudad y sus afectos hizo que su figura, tanto como guitarrista como compositor, no tuviera la recepción que podría haber tenido, inferencia que también realizaron los entrevistados y recogimos a través de las entrevistas.

Además de ello, los testimonios manifiestan que los intereses y la voluntad de Francia estaban centrados en la producción, compositiva e interpretativa, más que en el empeño por hacer circular su producción. De ello nos da cuenta, por ejemplo, Federico Gabarró cuando señalaba que algo que había funcionado como en contra de su persona es que Tito era “muy de recluirse para escribir, escribir, escribir”. Por otro lado, en este mismo sentido, Jorge Marziali opinaba que no trascendió más “porque a él no le interesa, y porque su espíritu está más allá de lo que nosotros llamamos trascendencia, que no es nada más que un coqueteo con el mercado”. De esta manera, creemos que expresa muy claramente que las intenciones y preocupaciones de Tito Francia estaban puestas en sus prácticas más que en la circulación de las mismas, más en el hacer a partir de un deseo espiritual, estético y creativo que en la búsqueda de un resultado de reconocimiento narcisista o de tipo económico. Tal vez ello, sumado a su personalidad humilde, motivó la ausencia de una mayor circulación de sus producciones.

Para finalizar este punto queremos destacar dos expresiones de Pocho Sosa, ya que creemos que reflejan profundamente la circulación y la recepción de Tito Francia. En primer lugar una gran síntesis de sus actividades y de los ámbitos en que se desenvolvía:

“Porque Tito tuvo esa virtud de tocar en un cabaret, porque era músico de cabaret, de dar clase en la Facultad, de tocar en los mejores lugares del mundo... un tipo multifacético. Para mí Tito es una cosa muy especial, tremendamente especial. Yo creo que hasta en la actualidad no es bienvenido dentro del ambiente cuyano tradicional”.

Estas manifestaciones nos indican la diversidad de circuitos en los que se movió, desde ámbitos de música absolutamente funcional, y podría decirse comercial, hasta instituciones de nivel superior para la formación de músicos profesionales. Las declaraciones anteriores se complementan con las manifestaciones en las que Pocho Sosa analiza acerca de la recepción de Francia y coinciden con la cita anterior de Mario Colombo.

“Yo creo que de alguna manera Tito ha sido un fenómeno tan grande que tuvo la mala suerte, para graficártelo de alguna manera, de haber nacido por un lado en una provincia donde estaba muy arraigado el folklore cuyano tradicional, por otro lado en la otra capa social, que es la gente que va a los conciertos, Tito nunca tuvo la suerte de ser escuchado, o como que lo han visto como el guitarrista de música popular que quiere dárseles de músico clásico”⁴³.

Estas manifestaciones expresan fuertemente las tensiones que se producen entre los campos de la música popular y de la música docta tomados como compartimentos absolutamente diferenciados y excluyentes. Una vez más, en el caso de Tito Francia y sus prácticas híbridas, solo desde el estudio del contexto de sus prácticas y de la redes de significado que se arman entre ellas y su contexto podemos valorar su producción sin caer en juicios totalmente éticos y estereotipados.

En sentido contrario, es decir desde la percepción que el mismo Francia tenía de su recepción, es interesante agregar una manifestación suya. En oportunidad de que Octavio Sánchez lo requiriera para una entrevista a fin de conversar sobre la cueca cuyana. Francia contestó que no estaba interesado expresando: “estoy cansado que me identifiquen con esa música”. Ello nos llevaría a considerar que el músico no se consideraba parte o representación de ese tipo de expresión musical, sino de expresiones más abarcativas y cosmopolitas y no le gustaba sentirse identificado sólo con ella. Sánchez apunta en su tesis la hipótesis de que los estigmas que tuvieron, tanto los tradicionalistas como los renovadores, “junto con el rechazo que

⁴³ Entrevista a Pocho Sosa, 30/07/97.

las búsquedas creativas de los innovadores han solido generar en un contexto tradicionalista, puede haberlos llevado a la autoexclusión, al destierro voluntario” (Sánchez 2004: 246).

3.2.Recepción y sociedad. Los imaginarios sociales.

En el siguiente punto de este capítulo, intentamos abordar su recepción, como un doble espejo entre su práctica musical y la sociedad que la recibe y refleja. En el punto anterior abordamos la circulación y recepción de su música y su práctica instrumental. Nos ocuparemos ahora de la presencia de este músico en el imaginario de la sociedad mendocina.

Tito Francia ha tenido numerosos reconocimientos, premios, homenajes y valoraciones de diferentes actores sociales de Mendoza; desde instituciones políticas como la legislatura provincial, organismos gubernamentales de gestión educativa y cultural, municipios del interior de la provincia, como también instituciones civiles y reconocimientos personales lo destacan como un referente de la cultura de Mendoza. El objetivo de este punto es realizar un análisis de los imaginarios sociales que se expresan a través de los premios y distinciones otorgadas a este músico.

Un premio, reconocimiento o distinción, expresa una representación colectiva de un sistema de ideas y valores, consciente o inconsciente, del cual hace uso un determinado sector o actor social. A través de él generalmente se legitiman actitudes, por lo que implica un cierto modo de establecer pautas sociales.

Para este análisis, tomamos los conceptos de Bronislaw Baczko, quien intenta echar luz sobre terrenos tan movedizos como los de las utopías, imaginarios y símbolos. A lo largo de la historia, señala Baczko, las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, otras tantas ideas-imágenes a través de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos. Estas representaciones de la realidad social, inventadas y elaboradas con materiales tomados del caudal simbólico, tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en la vida social. En su estudio, el autor utiliza la expresión “imaginarios

sociales” para designar estas representaciones colectivas, ideas-imágenes de la sociedad global y de todo lo que tiene que ver con ella ⁴⁴.

La existencia y las múltiples funciones de los imaginarios sociales no han escapado a todos aquellos que se interrogaban acerca de los mecanismos y las estructuras de la vida social, sobre todo quienes constataban la intervención efectiva y eficaz de las representaciones y de los símbolos en las prácticas colectivas. Muy a menudo las conductas sociales se dirigen no tanto a las cosas mismas como a los símbolos de las cosas. Lo social se produce así, a través de una red de sentido, referencias por medio de las cuales los individuos se comunican, tienen una identidad común, designan sus relaciones con las instituciones, etc. La vida social es productora, de este modo, de valores y de normas y, por consiguiente, de sistemas de representaciones que los fijan y los traducen.

Los imaginarios sociales son referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad, a través del cual ella se percibe y elabora sus finalidades. Baczkó reafirma:

“De este modo, a través de estos imaginarios sociales, una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma; marca la distribución de los papeles y las posiciones sociales; expresa e impone ciertas creencias comunes, fijando especialmente modelos formadores como el del ‘jefe’, el del ‘buen súbdito’, el del ‘valiente guerrero’, el del ‘ciudadano’, el del ‘militante’, etcétera” (Baczkó 1999: 28).

Pretendemos investigar ahora sobre los imaginarios sociales que se expresan a través de los premios, distinciones y homenajes que se le han otorgado a nuestro músico en estudio. Como señalamos al principio, diferentes actores sociales han realizado estos reconocimientos, tanto desde ámbitos institucionales públicos como privados, como también desde ámbitos personales. Para considerar este tema hemos tomado particularmente algunos de estos reconocimientos, que son suficientemente significativos.

En el año 1993, la “Honorable Legislatura Provincial” sanciona la ley N° 6010, por la que se instituye la distinción legislativa anual General Don José de San Martín, “a los efectos de otorgar un reconocimiento a la trayectoria, el esfuerzo, el cultivo y la práctica de valores

⁴⁴ Si bien el autor destaca que la terminología “imaginación”, “imaginario”, es demasiado ambigua, señala que tales términos están muy anclados en nuestra tradición lingüística como para obviarlos (Baczkó 1999:27).

altruistas y solidarios, de aquellas personas que por sus actividades se destaquen en diversos ámbitos del quehacer de la comunidad”⁴⁵. Esta norma establece que las distinciones se otorgarán en las áreas de la investigación científica, las disciplinas artísticas y a los “ciudadanos que hayan realizado un aporte significativo al engrandecimiento espiritual y material de la provincia de Mendoza”. También reglamenta que la postulación se debe hacer a través de entidades y organizaciones de la comunidad con personería jurídica, en reconocimiento a la calidad de la obra y a la trayectoria de vida de la persona nominada quien, por otro lado, para ser postulado, deberá “residir en la provincia de Mendoza y haber realizado la mayor parte de la actividad en esta provincia”. De este modo, la legislatura de la provincia instituye un reconocimiento usando como símbolo la figura de uno de los próceres de la Nación, reconocido por sus valores patrióticos y morales, José de San Martín, quien vivió en Mendoza por un tiempo y desde allí organizó su campaña libertadora.

A partir de 1993, la Asamblea Legislativa se reúne todos los 17 de agosto, fecha en que se conmemora el fallecimiento del general San Martín, para realizar un homenaje al Libertador y para dar a conocer oficialmente y entregar las distinciones correspondientes a cada año. En 1994, la Resolución N° 3 de la Honorable Asamblea Legislativa de la Provincia de Mendoza, resuelve aprobar la nómina de galardonados para recibir la “Distinción Legislativa Anual General don José de San Martín”, entre los que se encuentra Fioravante “Tito” Francia. Asimismo, en esa resolución se decide otorgar una pensión graciable a cuatro de los distinguidos, reconocimiento económico contemplado en la ley anteriormente citada, al que también se hace acreedor Tito Francia.

En el Diario de Sesiones de la Honorable Legislatura, figura la sesión del 17 de agosto de 1994, donde se transcribe el Acta del Jurado de esa edición de la distinción legislativa y consta la selección de diez personalidades entre setenta propuestas. Más adelante, y continuando con el acta de la sesión, se transcriben comentarios realizados por algunos legisladores luego de votar la resolución propuesta por el Jurado. Entre los comentarios, queremos citar declaraciones del senador Gutelli, quien hizo referencias a que la ley está pensada para expresar un agradecimiento, agregando:

“Y al agradecer, miramos al espejo, el espejo de nuestros galardonados, porque en ellos buscamos los modelos, en ellos buscamos los valores, en ellos reconocemos el

⁴⁵ Ley 6010, Boletín Oficial de Mendoza, 19/05/93.

sentido heroico de la vida... [...] Hoy es el día, diría yo, además de los agradecimientos, es el día de los activos intangibles, de los bienes inmateriales de los mendocinos, que no mueren nunca, que perduran siempre. Estos activos intangibles son los que nos llevan a decir gracias”⁴⁶.

Posteriormente, se da lectura a los currículum de los diferentes galardonados y cuando es el turno de Fioravante “Tito” Francia, se habla de él como quien “hace a la tradición, que nos permite conservar la identidad como nación, tan conflictuada en el mundo moderno, donde se entremezclan las culturas”⁴⁷.

Queda claro en estas citas, la función de estas distinciones como representaciones del imaginario social, y el lugar que ocupa Francia en el imaginario de estos actores, como parte de la tradición del patrimonio intangible, aunque no aclara a qué tipo de canon tradicional se refiere, ya que por otro lado lo mencionan como parte del movimiento de renovación que fue el Nuevo Cancionero.

En octubre de 2001, por Resolución N° 01466, el Director General de Escuelas de la Provincia de Mendoza resuelve la imposición del nombre “Tito Francia”, a la Escuela N° 4-160 del Distrito de Jocolí, Departamento Lavalle de la provincia de Mendoza. La Ley N° 6404 estipula los mecanismos de elección del nombre de una institución escolar, como también el perfil de los postulados al efecto; establece que se podrán proponer nombres de personas que, entre otras cosas, se destaquen en el mundo de la cultura, la ciencia y las artes.

De acuerdo al expediente, la comunidad educativa de esta institución estuvo considerando algunas posibilidades para la elección del nombre de la escuela que no prosperaron; luego, la dirección del establecimiento propuso el nombre del músico que, al realizarse la votación correspondiente en la que participaron alumnos, profesores y padres, obtiene la mayoría de los votos frente a otra propuesta alternativa. De este modo, queda impuesto su nombre para esta institución escolar de nivel medio, con los fundamentos de responder al perfil solicitado por ley, en cuanto a que se considera que es un “reconocido músico mendocino y de amplia trayectoria, cuyas obras son un valioso aporte a la cultura provincial”⁴⁸.

Otro caso de imposición del nombre de Tito Francia es a una calle de una urbanización privada que se inició en 1991, en el departamento mendocino de Maipú. Se trata del barrio

⁴⁶ Honorable Legislatura, Diario de Sesiones N° 2, 17/08/94, pp. 20-21.

⁴⁷ Honorable Legislatura, Diario de Sesiones N° 2, 17/08/94, p. 23.

⁴⁸ Nota de la Prof. Nesrim Karake, Secretaria Técnica y de la Prof. Nidia Mabel Tello, Directora de Educación Media, Dirección General de Escuela, folio 08 del Expediente N° 0010704 E 01 02369 E 00 8.

“Paraíso”, cuyo propietario era el señor Guillermo Ortiz Argumedo. Como se trata de un conjunto habitacional privado, no de un loteo municipal, los nombres de las calles los decidió el señor Ortiz. La información la obtuvimos en una entrevista realizada a su hijo Juan Manuel quien nos manifestó que su papá se definía como “argentino-mendocino” queriendo expresar su fuerte sentido de pertenencia con el orden nacional y local. Como además era amante de la música y cantor aficionado de tangos, decidió ponerle nombres de músicos y poetas argentinos y mendocinos a las calles de su urbanización. Es así como las designa con los nombres de Atahualpa Yupanqui, Homero Manzi, Aníbal Troilo, Cátulo Castillo, Enrique Discépolo, Antonio Tormo, Armando Tejada Gómez, Félix Dardo Palorma y Buenaventura Luna. Vemos que las figuras seleccionadas son reconocidos músicos y poetas de tango y folclore del ámbito nacional y mendocino, entre los que incluye a Tito Francia.

En 1998 se realizó un acto de homenaje a artistas mendocinos denominado “Hacedores de la Cultura”. El mismo fue organizado por el Instituto Provincial de la Cultura, entonces máxima institución gubernamental en el área cultural, y declarado de interés provincial por el Decreto N° 1390/98 del gobernador de la provincia. En este acto se distinguió a un representante de los diferentes campos artísticos: letras, música, teatro, danza y plástica. El representante por la música fue Tito Francia.

“La cultura se construye en el tiempo a través de referencias. Referencias generadas por mujeres y hombres que desde su cotidianidad movilizan las inquietudes de la gente que los rodean”, expresaba el artista plástico Elio Ortiz, presidente del Instituto en el programa de mano realizado para ese evento; el mismo contenía, además, una presentación de cada uno de los distinguidos, realizada por una persona cercana y del mismo campo artístico. En el caso de Francia, la presentación la realizó Pocho Sosa, cantante folklórico mendocino, quien destaca algunos aspectos de su actuación: como maestro, como intérprete, como participante del Nuevo Cancionero, cerrando la misma con las siguientes expresiones: “Tito Francia, grande entre los grandes, el artista que nunca quiso dejar ‘su’ Mendoza, ni su familia, ni sus queridos alumnos. Para mí será siempre, un ejemplo de vida”⁴⁹.

En 1999 se realizó por primera vez en Mendoza el Festival Guitarras del Mundo, programa de la Secretaría de Cultura de la Nación y la Unión del Personal Civil de la Nación, que surgió en 1995 dirigido por Juan Falú, para propiciar la actividad guitarrística de todos los géneros musicales. En ese marco, se realizó el 7 de agosto de ese año un “Seminario de Formas

Musicales Argentinas”, dictado por Falú y luego un concierto del mismo guitarrista. Previo al concierto se le rindió un homenaje a Tito Francia, “a quien se le entregó una plaqueta recordatoria en tributo a su dedicación a la cultura en general y a la música en particular en Mendoza”⁵⁰. Francia inició el concierto “con obras de su repertorio y otras tradicionales” y luego participó Tilín Orozco y Juan Falú. El 15 y 16 de setiembre de ese año se realiza el festival propiamente dicho, en cuyo concierto apertura actuó Tito Francia, “indiscutible figura referencial de la música de Mendoza con proyección nacional e internacional”⁵¹. La crítica de ese concierto señala:

“Con criteriosa mentalidad fue elegido el gran maestro mendocino Tito Francia para la inauguración del concierto. Este patriarca de los guitarristas mendocinos desplegó su internacionalmente reconocido virtuosismo con dos obras clásicas suyas, especialmente el impresionante *Estudio para la mano izquierda*, donde con la derecha inmovilizada, la izquierda se despliega a lo largo del diapason ejecutando a la perfección la obra. Luego, acompañado por uno de sus mejores alumnos entregaron entre otros, temas de Manuel de Falla, Piazzolla y ‘La cumparsita’, para la admiración de todos los presentes. Firmado: Gregorio Torcetta.”⁵².

La cita muestra claramente el prestigio otorgado fijando un modelo formador, en este caso el del “gran maestro” de todos los guitarristas mendocinos, dado por la maestría demostrada en su instrumento.

En noviembre de 1999, el diario *Los Andes* impulsó la elección de “El mendocino del siglo”; para ello designó un grupo de intelectuales, políticos, académicos y artistas que debían votar por el mendocino más representativo. Tito Francia estuvo entre el grupo de personalidades notables designado para realizar la votación. El listado del jurado aparece con una sintética descripción de cada persona; en el caso de Francia lo ubica como “músico, artífice del Nuevo Cancionero Cuyano”. Su designación como miembro de ese jurado implica también un reconocimiento a su figura y sus aportes a la cultura de Mendoza.

Por otro lado, al buscar la información relacionada con la distinción legislativa “José de San Martín”, obtuvimos la información de un último reconocimiento realizado también por la legislatura mendocina. El 6 de enero de 2004, el Honorable Senado de la provincia dicta la

⁴⁹ Programa de mano. Instituto Provincial de la Cultura, 30/09/98.

⁵⁰ Revista *Unión*, de la UPCN, Año VIII, N° 10, marzo de 2000.

⁵¹ Diario *Los Andes*, sección 3 *Usted*, 15/09/99, p.1, c. 2.

⁵² Diario *Los Andes*, sección *Usted*, Arte y Espectáculo, 17/09/99, p.3, c. 1 y 2.

Resolución N° 779 por la que se solicita “al Poder Ejecutivo que declare como ciudadano ilustre de la Provincia de Mendoza, al músico tradicionalista de notable trayectoria del Folclore Cuyano Tito Francia”. Asimismo, solicita a la Municipalidad de la Ciudad de Mendoza la designación de la explanada oeste de la Plaza Independencia, una de las principales de la ciudad, con el nombre del músico. También resuelve poner a consideración de la Municipalidad mencionada, la colocación de una plaqueta en la Plaza Independencia, “con el reconocimiento por la excelencia musical, interpretativa y compositora de dicho autor”.

Los fundamentos que acompañan el proyecto de resolución contienen una cita de la UNESCO que dice: “... a todas las personas que se dediquen a la divulgación, promoción y ejecución del canto nativo, u otras expresiones, se la debe cuidar, mantener y apoyar en todo su aspecto, máxime cuando se dedica toda una vida a la defensa de la cultura nativa”. Luego sigue una breve semblanza de la personalidad y actividades de Tito Francia que, entre otras cosas, destaca:

“Como músico, autor, compositor y concertista de guitarra la fama de Tito Francia traspasó las fronteras de nuestra provincia. Desde joven comenzó a incursionar en el canto nativo, convirtiéndose en el referente provincial de la expresión cuyana y tonadera. Sus obras, son un legado histórico que perdurará en la memoria de nuestros comprovincianos”.

Este caso nos muestra claramente cómo actúan los símbolos de los imaginarios como representaciones y no como reflejos de una realidad que existiría fuera de ellas. En estas valoraciones de Francia se pone énfasis en el “tradicionalismo” y “la expresión cuyana y tonadera”. En realidad, Tito Francia fue, en 1963, uno de los fundadores del movimiento del Nuevo Cancionero, que postulaba la renovación de la canción popular, especialmente la canción de raíz folclórica; muchos tradicionalistas expresaron “esto no es folclore”, al referirse a algunas zambas o tonadas producidas en el movimiento. Por otro lado, siendo la tonada la canción folclórica mendocina por excelencia, este género no es el que predomina dentro de la producción de canciones populares de este músico. Francia ha sido considerado entonces como un referente de la música de Mendoza y, por añadidura, un referente de las expresiones tradicionales de la provincia cuando, en realidad, lo que intentó fue renovar el lenguaje tradicional. Este ejemplo nos muestra que la valoración otorgada al músico es un reconocimiento a su trayectoria y lo

coloca en el ámbito de los valores que identifican a la comunidad en el campo de los bienes intangibles ya constituidos y, por lo tanto, es visto en el campo de lo tradicional; su identificación como un valor identitario de la sociedad mendocina lo ubica en el campo de las tradiciones de esa sociedad.

Esta asociación de su persona con un imaginario tradicional es tal vez el que generaba tensión con su propio imaginario de tradición y con el canon establecido de dicha tradición, con el cual probablemente no se sentía identificado. Esa tensión es la que se refleja en aquella expresión citada anteriormente cuando fue convocado para conversar sobre la cueca: “estoy cansado de que me identifiquen con esa música”.

Muchos otros ejemplos se suman a los analizados acá. El 21 de marzo de 1996 fue homenajeado, a través de un concierto en el Teatro Independencia, por un grupo de músicos mendocinos, entre ellos Pocho Sosa, Jorge Sosa y Mario Anganuzzi⁵³. En 1997, en el marco de un festival folclórico de Junín, la comisión organizadora le entrega una placa de reconocimiento: “Reviviendo lo cuyano. Al señor de la guitarra”⁵⁴. En noviembre de 2003, la Asociación de Músicos de Cuyo le otorgó la distinción “Lira a la excelencia”, declarada de interés legislativo, junto a otras personalidades de la provincia⁵⁵.

Todos estos casos de reconocimientos mencionados ubican a Tito Francia en un sitio que representa una expresión importante de la cultura mendocina. Es decir que, tanto desde instituciones del ámbito público como privado, desde postulaciones individuales a reconocimientos generados con la participación colectiva y democrática de la comunidad, se constituyen instancias de legitimación que lo reconocen como una marca de identidad de la sociedad y la cultura de Mendoza, instancias que dan cuenta de la recepción que la sociedad ha hecho de sus aportes.

Así como hemos señalado el otorgamiento de premios, la realización de homenajes o distinciones como significativos de la representación de una valoración, también la ausencia o negación de un premio es significativa en igual sentido. Por ello, queremos comentar ahora la situación en relación a los concursos que la Universidad Nacional de Cuyo implementó durante 1985 y 1986 para normalizar la institución luego del retorno al país del sistema democrático en 1983. Numerosos cargos docentes fueron concursados en dicha oportunidad, entre ellos los

⁵³ Diario *Uno*, sección Revista, 21/03/96, p. 3, c. 1.

⁵⁴ II Festival Folklórico “De puro gusto nomás”. Junín, 15/02/97. Junín es un departamento de Mendoza.

⁵⁵ Diario *Los Andes*, sección *Espectáculos*, 17/11/03, p. 3, c. 2 y 3.

cargos de profesor titular de guitarra. Por Resolución N° 535/85 del Decano Normalizador de la Facultad de Artes, se convoca al concurso de esos cargos, los que se sustancian en diciembre del mismo año. El acta del jurado que actuó en las pruebas consignó en el acta, en relación a Francia:

“El jurado no concuerda con el enfoque dado a la primera clase pues se maneja con conceptos erróneos y con escasos recursos pedagógicos. Item 2) [desarrollo del tema sorteado] Demostró desconocer gran parte del repertorio contemporáneo para Guitarra. Item 3) [Ejecución de una obra de libre elección] El Jurado tuvo oportunidad de constatar en la ejecución de la obra por él elegida sus escasos recursos técnicos musicales”⁵⁶.

Más allá de los juicios, que no pueden corroborarse, es interesante la lectura acerca de la ejecución de la obra, que habla de una limitación interpretativa por parte de Tito Francia, juicio que se opone ampliamente con todas las críticas que hemos podido recoger y que hemos citado más arriba. Creemos que se puede inferir que estas valoraciones provienen de un campo simbólico profundamente distante del campo simbólico del mismo Tito Francia; desde allí se realizó la lectura y valoración del desempeño de este músico en las instancias del concurso, resultando por ello una expectativa negativa. Puede inferirse que Francia fue visto por la mirada de académicos, constituyéndose esta recepción negativa en un símbolo de la recepción generalizada como hombre del campo popular. Cabría preguntarse si esta situación puede haber influido también en la escasa circulación de sus obras clásicas. Creemos importante señalar que, mucho más que en nuestros días, se producía en esos años una importante escisión entre el mundo de la cultura académica o culta y el mundo de la cultura popular. La fijación del modelo del “gran maestro” no es compartido desde el punto de vista de la academia, en cuyo modelo probablemente Francia no cumpliera con todos los requerimientos.

⁵⁶ Expediente N° 6-735-F-85, Facultad de Artes, UNCuyo, fs. 42 y 43.

Síntesis y conclusiones

Las conclusiones de nuestro trabajo las presentamos a continuación a partir de una síntesis de lo desarrollado. Comenzamos la tesis realizando una descripción del proceso de modernización de la sociedad mendocina y su patrimonio, tangible e intangible, que se produce a partir de la década del 20. Se señala ese punto de partida por la consolidación paulatina de las instituciones políticas, la inclusión de los sectores populares a la vida institucional, tanto por la posibilidad de participación en las acciones democráticas como por la atención prestada por los gobiernos de José Néstor y Carlos Washington Lencinas, que dieron respuestas a diversos reclamos sociales. Crecen las capas medias y populares de la población, aún cuando más tarde regresan las fuerzas liberales al poder. También se da un proceso de modernización urbanística, y de desarrollo de las principales producciones de la provincia, el cultivo y la industria vitivinícola y frutihortícola, y los primeros pasos de la explotación petrolera. Asimismo se avanzó en la regulación del agua, en la doble problemática de Mendoza de atender tanto al riego como de prevenir aluviones.

En estos años surgen distintas reparticiones e instituciones que van organizando la vida institucional política, sanitaria, económica, educativa y cultural. Se favorece el desarrollo de la educación pública mediante la construcción de edificios escolares, creación de escuelas de orientación agrícola, de oficios, de bellas artes, culminando la década del 30 con la creación de la Universidad Nacional de Cuyo.

Entre 1930 y 1950 Mendoza adquiere la estructura de una ciudad moderna, con una importante vida intelectual y cultural. Los intelectuales mendocinos fueron paulatinamente saliendo del círculo provinciano, a través de profesionales que se formaron en centros importantes del país y del extranjero. Se desarrollan diferentes corrientes literarias que, según Arturo Roig, comparten un decidido nacionalismo literario realizado desde lo regional. Según este autor el “regionalismo cultural” caracterizó en líneas generales a la primera etapa de la vida intelectual de Mendoza y abarcó diversas fases, la plástica, música, folclore, educación y aún lo jurídico y lo político.

Los medios masivos de comunicación se desarrollan también en esta capital provinciana, donde los periódicos y luego las emisoras de radio cumplen un papel fundamental.

En lo que tiene que ver con la música, señalamos diferentes aspectos y circuitos de circulación. La música de concierto se desarrollaba, hacia los años 30, todavía a través del concierto por aficionados, luego profesionales, y músicos extranjeros que por su gira pasaban por Mendoza, cuyo repertorio estaba constituido por zarzuelas, marchas e himnos como romanzas y arias de óperas. Las bandas ocupaban todavía un lugar importante en la vida musical, realizando presentaciones en diferentes lugares de la ciudad, y con repertorio diverso. Existieron sociedades interesadas en promover la actividad musical y primeros intentos de crear agrupaciones orquestales.

La enseñanza musical estuvo centrada en las primeras décadas, en los conservatorios particulares, dirigidos en su mayor parte por inmigrantes europeos. Junto con la creación de la Universidad Nacional de Cuyo nace en su seno la Escuela de Música que convoca a profesores de diferentes instrumentos lo que permite no solo la enseñanza sino la formación de conjuntos instrumentales constituidos por músicos profesionales. Desde la creación de esta institución, la enseñanza y la actividad de conciertos estuvo hegemonizada por ella.

También consideramos el circuito de la música tradicional, música que va adquiriendo mayor presencia y difusión a partir del progresivo interés de estudiosos y del público de la Capital Federal por las músicas de las provincias, como también por el auge de dos modos de mediatización y masificación como fueron la radio y el disco. En la década del 30 se produjeron en Mendoza recopilaciones de música de raíz folclórica, en consonancia con el interés señalado, los estudios y publicaciones de Carlos Vega y la intención política de revalorizar las producciones simbólicas asociadas a la idea de construcción de nación.

Por otro lado, comienzan a surgir los primeros nombres de músicos que se hacen conocidos masivamente gracias a la industria discográfica y la circulación en las radios. Ello genera la “cristalización” de los géneros cuyanos y sus modos de hacerlos, al quedar registradas las versiones de aquellos que, al insertarse en los medios de comunicación y al grabar sus temas, tienen gran éxito de público y validan de ese modo su interpretación de esta música tradicional. Se establece así un canon que fija las estructuras y performance de la música cuyana, canon de referencia para definir la autenticidad y fidelidad de las músicas de géneros tradicionales. En este sentido colaboran las Asociaciones Tradicionalistas, ya que algunas de ellas se atribuyen la posibilidad de designar lo “verdaderamente” tradicional y auténtico, en una corriente esencialista que desconoce explícitamente los procesos de cambio que se van gestando con la modernidad y el cosmopolitismo, producto de la circulación de los géneros musicales.

Se genera así la “refundación contemporánea o mediatizada” de la cueca, según los conceptos de Octavio Sánchez (2004), lo que se puede extender a otros géneros de la música tradicional cuyana, con el surgimiento de artistas como Hilario Cuadros y Los Trovadores de Cuyo, Buenaventura Luna, Carlos Montbrun Ocampo y Antonio Tormo. La carrera de este último jugó un importante papel por la masiva recepción que tuvo. Si recordamos, una cita de Ernesto Fluixá del Capítulo 2 menciona a los nombres de Ismael Moreno, Alberto Rodríguez, Montbrun Ocampo e Hilario Cuadros como las columnas sobre las que se apoya el edificio del folclore musical mendocino, es decir, el canon institucionalizado de la música tradicional (Fluixá 1960).

De esta manera abordamos un proceso de paulatina profesionalización de los músicos folclóricos de Mendoza, de mayor visualización y llegada de esa música a ámbitos más amplios de difusión y circulación, procesos que fueron de la mano con el desarrollo de medios masivos de comunicación como la radio y el disco. A fines de los 50 la música cuyana pierde visibilidad nacional y a comienzos de los 60 se concreta un intento de renovación de esta música a través del Nuevo Cancionero.

A pesar de este proceso de profesionalización, muchos músicos no dejan de ser músicos empíricos con mucho oficio pero sin una formación sistematizada en los códigos del lenguaje musical. Tito Francia se opone entonces a este perfil de músico, tanto desde su formación como desde sus elecciones compositivas.

Frente a los procesos anteriormente descriptos hemos ubicado a Fioravante, Tito, Francia, quien nace en una familia de músicos, hecho al que la perspectiva émica ha otorgado siempre mucho valor. Desde muy pequeño comienza su práctica y formación instrumental y musical en general, siendo el producto de una gran síntesis entre la práctica empírica y el estudio sistemático, en algunos casos estudio formalizado en instituciones educativas específicas y, en otros, producto de su interés y esfuerzo personal. Ello lo lleva a estudiar no solo su instrumento, o el código de la lectoescritura, sino también otros aspectos del lenguaje musical como la armonía, orquestación, la historia de la música y aún el piano como instrumento auxiliar. Esta amplitud de formación se debía a un interés por todo tipo de música, que abordaba desde la guitarra como también desde la composición.

Tito Francia se constituye entonces en un paso más avanzado en el proceso de profesionalización de los músicos que abordaban la música popular. Con una formación más sólida y una gran habilidad instrumental, se destacó en múltiples prácticas musicales y, con gran

versatilidad, en un repertorio muy diversificado. Su actividad se produce en el cruce de coordenadas del proceso de profesionalización mencionado, del decaimiento del paradigma o visibilidad de la música de raíz folclórica cuyana tradicional, del avance del predominio de la música folclórica del noroeste argentino, que conduce al “boom” del folclore de los 60; este último proceso implicaba una renovación en los textos y en la música, como también una visión diferente respecto al contenido simbólico de esa música que ya no responde a un nacionalismo esencialista. En ese cruce se ubica también el movimiento del Nuevo Cancionero, movimiento al que Francia fue muy funcional con sus composiciones.

En el capítulo dedicado a la radio, nos extendimos en la descripción de su proceso de constitución y desarrollo, debido a la escasísima información y documentación que encontramos, fundamentalmente sobre la radio en Mendoza. Por otro lado, consideramos muy importante abordar este aspecto que ocupó un lugar relevante en el conjunto de prácticas de Tito Francia y que tuvo una importancia fundamental como medio masivo de circulación de bienes simbólicos, y como medio de desarrollo profesional y laboral para los músicos de la época.

En primer lugar abordamos el proceso de inicio de las emisoras radiales en Buenos Aires, su constitución y consolidación como medio masivo de comunicación, su constitución en radio-espectáculo, el paulatino afianzamiento de los géneros propios de la radio como también la paulatina valoración y profesionalización de sus locutores, músicos, actores y técnicos.

Todos los aspectos de la vida social y cultural están presentes en la radio: las noticias, los deportes, el humor, la educación, el teatro, la literatura y la música están presentes en sus programaciones. El programa en vivo constituye la parte central de la programación de la radio, y dentro de ella, la música en vivo tiene una elevada proporción. Ello obliga a las emisoras a tener un plantel estable de artistas que genera un importante campo laboral en todas las especialidades y en la música en particular. Asociado a ello la radio se constituye en un circuito importantísimo de circulación de géneros musicales y de músicos, y en un medio de profesionalización de los mismos.

De su primitivo predominio, pronto la música docta pasa a un segundo plano y es la música popular la que gana terreno y todos sus géneros circulan por las emisoras favoreciendo un proceso de intercambio y cosmopolitismo.

Se afianza la publicidad como medio de financiación de las radios y por lo tanto se establece la corriente comercial de las mismas. No obstante ello, las radios se constituyen en un

importante vehículo de circulación de bienes culturales, permitiendo a grandes grupos de personas acceder a esos bienes simbólicos.

El proceso de constitución y desarrollo de este medio de comunicación se reproduce en las provincias a semejanza de la capital del país. Sin embargo, es importante señalar que en Mendoza la radio surge a partir de la iniciativa oficial y depende de la administración pública, lo que la diferencia significativamente de la radio de Buenos Aires, cuyas emisoras son predominantemente privadas. A partir de 1931 comienzan a crearse las emisoras privadas y además las emisiones van teniendo mayor regularidad. En ese año se crea LV10 Radio de Cuyo; en 1942 surgen Radio Splendid, y Radio Aconcagua y en 1950 se inicia Radio Libertador. Posteriormente, los procesos políticos del país provocan las sucesivas estatizaciones y privatizaciones de las emisoras, quedando las cuatro emisoras de AM que funcionan en nuestros días: Radio de Cuyo, y Radio Nihuil, ex Splendid, como radios privadas y Radio Nacional –ex Aconcagua- y Radio Libertador como radios estatales.

La radio de Mendoza reproduce los criterios de programación de las emisoras de la capital: música en vivo, información, discos, conferencias, poesías, programas de promoción literaria, y radioteatro.

Desde un comienzo la música en vivo tuvo vital importancia en las programaciones y paulatinamente se van gestando los otros géneros propios de la radio, en particular el radioteatro que tuvo una masiva adhesión. El concepto y la organización de la radio como espectáculo, como también las transmisiones en vivo, producen una importante afluencia de público para presenciar las transmisiones; ello genera que la radio prepare salones auditorios para dar respuesta a esta convocatoria. Radio Aconcagua y Libertador se construyen especialmente para esa función por lo que cuentan con importantes salones auditorios, aún así los testimonios dan cuenta de que en ocasiones se transmitía desde la calle para poder dar cabida a todo el público.

La música en vivo produce la búsqueda de variedad y la presencia de diversos géneros. “El número en vivo era el que permitía que hubiera distintos géneros”, nos decía Tito Francia. Por otro lado, se buscaba enriquecer y hacer atractiva la programación de la radio, para poder obtener la publicidad que financiaba los programas. Para ello, las emisoras trataban de tener buenos elencos estables, como también traer artistas invitados de las emisoras de Buenos Aires o de otras radios importantes del interior, incluso artistas internacionales que estaban de gira. Por su situación geográfica Mendoza tenía intercambio también con artistas de Chile que después iban a Buenos Aires o venían de allí. En ese sentido, Radio Aconcagua se destacó en

las décadas del 40 y 50 ya que convocó a la mayoría de las estrellas de la radiofonía mendocina para sus elencos estables de técnicos, locutores, músicos y actores. Como ya destacamos, se convirtió rápidamente en la radio de más audiencia en Cuyo por la calidad de sus artistas estables e invitados, su solvencia técnica y su empuje empresarial.

Si bien Tito Francia comenzó trabajando en Radio Splendid, es en Radio Aconcagua donde trabaja durante un lapso más prolongado y durante el período de auge de esa radio, hasta que la misma se estatiza. Luego pasa a Radio Libertador y las otras radios, ya que trabajó en todas. Sus recuerdos hacia Radio Aconcagua son muy preciados, valorándola desde lo institucional, lo profesional y lo afectivo.

Pudimos acceder a la información de la programación diaria de esta radio, gracias a que, al pertenecer a los mismos dueños del Diario Los Andes, este medio gráfico publicaba todos los días la grilla de programas y sus horarios. De esta manera pudimos dimensionar la cantidad de participaciones de Tito Francia como también las funciones y el repertorio abordado en sus actuaciones.

Sus participaciones en la programación de Radio Aconcagua se pueden sistematizar en intervenciones con las Guitarras Aconcagua en programas instrumentales o como acompañantes de cantantes, en programas de la emisora estables y ocasionales y, por último, en conjuntos y programas propios, como su conjunto de jazz -Sexteto de Hot de Tito Francia- y Dos Guitarras en la Noche, programa de Francia y otro guitarrista acompañante, con repertorio instrumental. Este tipo y frecuencia de participaciones en la programación de la emisora se puede hacer extensivo a los otros períodos y las otras radios de las que fue parte, de lo cual no hemos obtenido información.

La profesionalidad alcanzada por estas guitarras fue paulatinamente reconociéndose también en términos económicos; en ocasiones, eran tentados y disputados a través del salario por diferentes cantantes o radios; “nos hacíamos valer” decía Francia. Los testimonios de Tito Francia siempre pusieron el acento en las posibilidades de trabajo que ofrecía esa época para el músico que hacía repertorio popular; dentro de las posibilidades, la radio ocupaba un papel central. Fue un importante medio laboral para él, al que otorgaba un reconocimiento por haberle permitido afrontar y afirmar las necesidades de su vida privada.

A través del trabajo sobre la radio hemos podido constatar aspectos importantes de la radio-espectáculo. Entre ellos, el financiamiento de las emisoras a través de las empresas comerciales que auspiciaban los programas y que le daban su nombre como por ejemplo las

Audiciones Labari, o los Programas Guerrero, famosos éstos por auspiciar las actuaciones de Antonio Tormo. Por otro lado se ha constatado la recepción que tenía la radio en el público y los modos de constatar la misma: la visita de los oyentes a las emisoras, la asistencia a los auditorios y la recepción de cartas que daban cuenta del alcance geográfico de las transmisiones como de los juicios de valor de los oyentes.

En las programaciones registradas se ha podido constatar la variedad de audiciones y de géneros que la integraban; tango, boleros, canciones, folklore, jazz, “música americana” y música académica. Como decía Francia, la variedad proporcionaba el interés y la calidad de la programación. En esa variedad se insertaba Francia, ya que sus intervenciones eran en programas con diversos géneros; acompañaba cantantes de tango, de bolero, de música folclórica, hacía jazz e interpretaba música “clásica”. Ello le significó un conocimiento de géneros diferentes y una importante versatilidad como intérprete, lo que se articula también con sus otras prácticas musicales.

Tito Francia realizaba una importante cantidad de intervenciones en la programación diaria de la radio, en programas emitidos en horas de la mañana, la tarde y la noche. Sus testimonios nos daban cuenta del sistema de trabajo de los músicos estables, en este caso los guitarristas. Antes de retirarse, se fijaban en la planilla de la programación qué músico se presentaba al día siguiente y con qué audiciones. Iban una hora antes de la audición a ensayar y luego “al micrófono”. A veces terminaban con un cantante y seguían con otro, como también podían terminar con una audición y a las dos o tres horas tenían otra. Por otro lado, su trabajo en la radio les significaba también poder tener actuaciones en otros lugares ya que los artistas que venían de otras ciudades buscaban a esos guitarristas para las ejecuciones.

Las críticas recogidas a través de las notas en el diario, señalan siempre los méritos musicales de Tito Francia, tanto como intérprete por su habilidad instrumental como también como arreglador y conductor de grupos, valorando asimismo la riqueza de algunos géneros abordados, especialmente el jazz. El grupo de guitarras también mereció siempre juicios positivos por sus actuaciones, valorándose su profesionalidad.

La radio fue un eje de reunión y circulación de músicas y músicos, lo que significaba un constante aprendizaje, confrontación con lo propio, relaciones y nuevas posibilidades para los músicos estables. En nuestro trabajo hemos podido registrar también esa circulación y la incidencia que tuvo en algunas prácticas de Francia. Un ejemplo de ello fue el dúo de los Indios Tabajaras, con quienes Francia hizo relación y de quienes aprendió una técnica novedosa de la

púa que le permitió adquirir mucha velocidad en el instrumento. También habrían incidido en la elección de repertorio a interpretar, repertorio de obras clásicas transcritas para guitarra, que comentamos en los capítulos previos y que grabó en el disco Fiesta para Cuerdas.

Con el desarrollo realizado en el capítulo sobre Francia y la radio, hemos querido dar cuenta de un contexto muy significativo para todas las prácticas musicales de Tito Francia. Ingresó desde muy joven a trabajar en las emisoras y gran parte de su actividad laboral la realiza en torno a ellas. Fue un medio de aprendizaje y desarrollo profesional de gran importancia para la vida de este músico; sus años jóvenes de formación se desarrollan en la radio donde aborda un repertorio muy variado, logra una gran solvencia instrumental y una versatilidad importantísima para su desempeño.

En el capítulo tres abordamos el movimiento del Nuevo Cancionero; para entender su surgimiento y constitución, como los postulados que planteaban, abordamos el proceso de cambio que se fue gestando en la música popular de raíz folclórica en nuestro país, expresiones comúnmente incluidas en lo que se llama nativismo, es decir, aquellas expresiones que tienen como objetivo la recreación estética de algunos de los contenidos tradicionales a través de nuevas experiencias estéticas, en muchos casos producidos por fenómenos de transculturación. Luego de 1920 la labor de Chazarreta lleva a los géneros folclóricos a la escena, graba las piezas en discos y edita la música en partituras. A través de estos procesos de mediación, los géneros folclóricos se van cristalizando y van despertando el interés de los intelectuales nacionalistas por un lado; por el otro, a raíz de los procesos de migración interna del campo a la ciudad, y la gran concentración urbana en la capital del país, se va generando un consumo de lo que podemos considerar un primer momento del nativismo, ya con el uso de los procesos de mediación, etapa en la que se destacaron algunos músicos mendocinos como Hilario Cuadros y Antonio Tormo. En un segundo momento, los géneros se van poco a poco enriqueciendo y renovando a partir de aportes de diferentes poetas, músicos e intérpretes, llevando al “boom” del folclore a fines de los años 50. En este caso es el predominio de los géneros folclóricos del noroeste argentino con la zamba en primer lugar, y es ahora la clase media la principal consumidora de estas expresiones, en otra mirada nacionalista pero no declamatoria, de construcción mítica, sino de real conciencia de las problemáticas sociales del país todo. Estas capas medias urbanas, superan el tradicional desprecio por las culturas provincianas y se suman al proceso de apropiación de estas expresiones, que canalizan el desarrollo de un pensamiento nacional y

popular impulsado por una generación de intelectuales que surgen como reacción a la llamada “década infame”.

En Mendoza, los intelectuales y artistas no están ajenos a estas preocupaciones; en los años 50 se desarrolla una intensa vida intelectual y cultural donde confluyen escritores, plásticos, músicos e intelectuales. En ese ambiente se va gestando el Nuevo Cancionero, a partir de los ideales de sus integrantes, cada uno con orígenes e historias de vida diferentes, pero confluyendo en los circuitos artísticos y aún laborales. Plantearon la reivindicación del hombre común y de sus problemáticas sociales, lo que se traduce en una reivindicación de los géneros del interior del país a través de una expresión más cuidada y más cosmopolita, ya que incluye una renovación del lenguaje que implica un grado de hibridación con otros géneros.

En febrero de 1963 lanzan públicamente lo que llamaron el movimiento del Nuevo Cancionero, muchos de sus fundadores amigos de muchos años o compañeros de tareas, principalmente en las emisoras de radio que funcionaron también como un ámbito de encuentro. Los personajes se fueron entrelazando y se fue gestando la idea del Nuevo Cancionero en sus reuniones y discusiones. Uno de sus principales impulsores fue el poeta Armando Tejada Gómez; de origen muy humilde y casi autodidacta, su pensamiento y producción literaria se inserta en un proceso de viraje a lo popular que experimentó la cultura argentina a partir de un complejo conjunto de factores, entre los que no fue ajena la política.

En su producción parte del folclore y comienza a escribir letras para canciones de Oscar Matus y luego de Tito Francia. Su obra es muy amplia y con numerosos premios y su preocupación social está siempre presente en su canto y en el modo en que mantuvo sus principios. Al igual que Tito Francia, su producción se inserta tanto en el campo culto como en el popular, produciendo también una hibridación de géneros. Si bien parte de su propio entorno, su contenido se extiende a lo nacional y a lo latinoamericanista, siendo su poesía “Canción con todos”, con música de César Isella, un símbolo de esta postura.

El movimiento se lanza con un manifiesto, en cuya redacción tuvo también mucho protagonismo Tejada Gómez; el mismo expresa desde reivindicaciones sociales hasta estéticas. En él se destaca la hegemonía de Buenos Aires sobre el resto del país, desde lo político hasta lo cultural. El manifiesto plantea la necesidad de la búsqueda de una música nacional y popular que rechace todo regionalismo cerrado y que exprese al país en su totalidad, en sus diversas formas musicales. Esta búsqueda expresa simbólicamente una reivindicación del interior del país, con sus problemáticas, necesidades y expresiones, frente al centralismo y hegemonía

porteña. Considera el auge de la música folclórica como un signo de madurez logrado por los argentinos, ya que ello expresaría el conocimiento “del país real”. Dicho según Pablo Vila, la clase media urbana se nacionaliza y comienza a considerar como propias las expresiones del interior del país, el país en su totalidad, aunque los géneros predominantes son los del folclore norteco.

El texto asume la importancia que tuvo el tradicionalismo en su momento, pero sostiene que no se puede seguir con un tradicionalismo que ya no expresa al hombre actual. Por lo tanto, representa un concepto de folclore como algo vivo, en movimiento. Es una búsqueda de articulación entre tradición y modernidad, un intento de renovación haciéndose cargo de la heterogeneidad multitemporal de cada nación, según la definición de modernismo de García Canclini. El objetivo era renovar en forma y contenido las expresiones, para responder al sentir del momento, “al hombre actual”. Pero la renovación se planteaba también con un sentido estético cuidado, refinado, que respondiera al creciente cosmopolitismo de las sociedades urbanas modernas, lo que implica un grado de hibridación con otros géneros.

Este afán renovador significó el rechazo de los músicos tradicionalistas quienes lo atacaron desde el punto de vista musical, fundamentalmente. El movimiento fue estigmatizado con el juicio de que eso no era folclore. Y ahí se pone en escena la tensión entre la concepción estática, “congelada” del folclore, puesto que en él se había depositado la construcción de orígenes, nación e identidad, y la concepción del folclore como parte de la cultura como algo vivo, cambiante, como lo es la sociedad misma.

Creemos que el Manifiesto define al Nuevo Cancionero como una búsqueda artística y social; una búsqueda de la expresión del hombre ubicado en su momento histórico social contemporáneo, en su tiempo vital; una búsqueda también, de una expresión estéticamente elevada.

Tito Francia es miembro fundador de este movimiento y aporta a sus postulados a partir de sus composiciones. El tratamiento armónico y melódico de sus canciones expresan ese sentido renovador; podemos citarlo nuevamente cuando nos decía en una entrevista que “la renovación pasaba por nuevas armonías y nuevos giros melódicos, mientras los ritmos eran los mismos”. Tanto en el capítulo sobre el Nuevo Cancionero como el que aborda la producción compositiva de Francia, destacamos la armonía que usa este músico, generalmente tonal pero disonante. Acordes con séptimas, novenas, oncenas y treceñas son parte constante de su lenguaje particular. También utiliza acordes con sextas agregadas, relaciones no funcionales,

enlaces plagales. Este tratamiento de la armonía y de la tonalidad, que por momentos nos remite a la armonía impresionista, tiene evidentemente su anclaje en la armonía jazzística. Las otras variables del nivel neutro no se alejan tanto de los modelos tradicionales, por lo que el tratamiento de la armonía y melodía son caracterizadores de su lenguaje particular, de su idiolecto.

A través de nuestro trabajo comprendemos que la formación de Tito Francia, su práctica como guitarrista y su conocimiento de repertorio docto, se constituyeron en fuentes de su intención renovadora. Esta intención que se manifiesta explícitamente desde un nivel poético de análisis, se confirma en el análisis de nivel neutro a través de los rasgos característicos de su lenguaje; el nivel estético confirma la marca de renovación, ya que es percibida como tal tanto por los que aceptaron esa renovación como por sus críticos. Los postulados de renovación del Nuevo Cancionero se vieron así satisfechos en Tito Francia, en quien se aúnan la tradición y la renovación, en una síntesis multitemporal muy orgánicamente lograda.

En el siguiente capítulo, abordamos la práctica compositiva de Tito Francia luego de haber estudiado sus otras prácticas musicales que nos daban cuenta de una perspectiva más bien poética, ya que fueron configurando sus actividades y su sistema de pensamiento. La secuencia de los temas tratados no es arbitraria, ya que consideramos que se puede hacer una interpretación más ajustada y significativa del análisis de nivel neutro luego de haber accedido al análisis e interpretación de los otros aspectos. Consideramos previamente las condiciones de producción de las obras en cuanto a considerar las distintas prácticas musicales de Francia, que forman las redes de cooperación de los “mundos del arte”.

En primer lugar buscamos definir el corpus de las obras de Tito Francia, y para ello consideramos la clasificación émica que lo divide en obras clásicas y populares. Se especificó el corpus conseguido y su formato, aclarando que nuestro objetivo no estuvo centrado en el aspecto histórico documental sino más bien en el histórico interpretativo. Es decir, nuestro objetivo central no fue la obtención del catálogo completo y fehaciente y la obtención de todas las obras posibles, sino el análisis del estilo del compositor a partir de un grupo de obras y su interpretación y relación con sus otras prácticas y el contexto sociocultural en que se desempeñó. Sin embargo, hemos realizado un catálogo de obras a partir de toda la información que obtuvimos, teniendo como fuente la lista original del compositor, las partituras conseguidas

y la base de datos de SADAIC con las obras registradas. No todas esas composiciones son las que contamos para el análisis sino un grupo de ellas solamente.

A partir del catálogo realizamos algunas tablas considerando la cantidad de composiciones por década, al solo efecto de determinar si ello nos sugería alguna interpretación. A partir de ello pudimos inferir que Francia dedica mucha atención a la composición de obras clásicas en su primera época, con las obras que él llama “de juventud”, en su mayoría piezas breves, y luego mucho más adelante en la década del 80. En las obras populares se da una importante cantidad de composiciones en sus primeras décadas: los 40, 50 y 60. Dentro de este grupo, las canciones de raíz folclórica predominan en la década del 60, coincidiendo con el “boom” del folclore y el proceso del Nuevo Cancionero; las piezas de raíz urbana predominan en las primeras décadas, coincidiendo acá con el auge de géneros como el tango y el bolero, con mucha presencia en las programaciones de la radio.

Para el análisis de los rasgos inmanentes de las composiciones de Tito Francia, nos apoyamos en la definición de estilo de Leonard Meyer, puesto que ella implica, en primer lugar, definir los rasgos caracterizadores del grupo de obras tomadas para el análisis, sean originales o no; en segundo término, considerar las elecciones tomadas por el compositor en relación a su obra, lo que implica la presencia de alternativas y la existencia de intenciones; por último enmarcar lo anterior en las constricciones que limitan las elecciones del compositor como parte de las circunstancias históricas o culturales. Esta concepción ya nos pone en contacto con la mentalidad del compositor, al concebir sus elecciones como intenciones, como también al contexto en que se desarrolló, a través de las constricciones.

Nos centramos en el análisis de las estrategias, es decir, las elecciones compositivas hechas dentro de las posibilidades establecidas por las reglas del estilo, esas elecciones que definen su lenguaje particular puesto que le son propias. Para este análisis inmanente trabajamos considerando las áreas en que podemos diferenciar el lenguaje musical como fenómeno multidimensional y realizamos la descripción de los rasgos estilísticos.

Abordamos el área de la organización de las alturas considerando, dentro del sistema tonal usado, las armonías como rasgo más caracterizador. Las estructuras acórdicas más usadas son los acordes de séptima, novena, oncena y trecena, acordes reconocidos desde el punto de vista émico; es decir, una armonía tonal predominantemente disonante. Los enlaces utilizados son en su mayoría funcionales, en la clásica relación de subdominante-dominante-tónica. A ello

se agregan el uso de algunos enlaces plagales y de yuxtaposiciones de estructuras acórdicas menos funcionales. Todas estas características lo asocian a la armonía del jazz.

En cuanto a la sintaxis, la segmentación del discurso es bastante clara y simétrica; sus ideas se pueden delimitar con facilidad y, sobre todo en el caso de las canciones populares, la misma tiene que ver con la estructura del texto. En algunas obras clásicas la sintaxis es más ambigua y con un discurso que responde en ocasiones a un despliegue instrumental.

Lo motivico lo analizamos por sus rasgos rítmicos y melódicos. En los primeros, las canciones populares mantienen la métrica y la rítmica características de cada género, aunque Francia plantea algunas asimetrizaciones que describimos. En relación a lo melódico, sus melodías se caracterizan por un ámbito amplio, con buen equilibrio entre grados conjuntos y disjuntos, notas repetidas, lo que resulta en melodías generalmente muy equilibradas y muy agradables.

En este aspecto señalamos los préstamos y circulaciones de rasgos motivicos entre obras populares y clásicas. En algunos casos se da a través de la alusión de ritmos de géneros populares o de raíz folclórica en obras populares, o de giros motivicos predominantes en algunos géneros. En otros, los préstamos son más explícitos, con la reutilización de una de sus canciones en un movimiento de concierto.

En relación a la forma, en las obras clásicas no se han encontrado prototipos formales históricos, estandarizados, sino más bien formas generalmente binarias o ternarias que se pueden segmentar por los cambios de materiales motivicos o de procedimientos. Tampoco tienen un plan tonal que produzca desvíos claros y estables a otras regiones en relación a la tónica principal, para luego plantear el regreso a la misma, en el proceso habitual de partida desde una tónica, digresión tonal a otra u otras y retorno a la tónica principal. En el caso de las canciones populares, como señalamos, la estructura formal de las piezas mantienen en general los modelos tradicionales.

Como las obras analizadas pertenecen a diferentes años, se ha podido constatar que no existen procesos importantes de cambio en los rasgos de su estilo personal a lo largo del tiempo. Entre las obras analizadas contamos con alguna más antigua, en la que se puede ver una armonía más sencilla, pero en otras ya se puede ver la concepción armónica característica de su lenguaje. Sí llama la atención encontrar un lenguaje con rasgos mucho más simples en obras de autoría compartida.

Tomamos la *Zamba Azul* como ejemplo de un caso particular de análisis de una obra completa, obra que muestra las elecciones compositivas caracterizadoras del lenguaje particular de Tito Francia en cuanto al sistema de organización de las alturas, en particular la armonía, y en cuanto al planteo melódico.

Sus rasgos musicales simbolizan la renovación que postularon a través del Nuevo Cancionero, una expresión de modernismo que se manifiesta desde el título. El “azul” está remitiéndonos a ese movimiento literario del Modernismo que busca amalgamar lo viejo y lo nuevo, lo autóctono y nacional y donde el Azul es la quimera, la belleza, la perfección. Por otro lado, alude explícitamente a través de las manifestaciones de los protagonistas, a la “nota azul”, que simbolizaba lo infinito, lo máximo. Muy probablemente esa coincidencia con el movimiento modernista sea inconsciente pero manifiesta una corriente de pensamiento en el mismo sentido. La pieza, de Tito Francia con texto de Tejada Gómez, es así un símbolo del modernismo que buscaban estos integrantes del Nuevo Cancionero.

Dentro de este capítulo quisimos abordar las propias ideas estéticas de Tito Francia, con la convicción de que no podíamos separar el análisis musical de las obras del pensamiento estético del compositor, es decir, de la perspectiva poética en relación a la composición. Esto lo hemos planteado en el marco de la etnoestética, o sea la consideración de las concepciones estéticas del creador, que dependen de su visión del mundo que implica pensamiento, conocimiento, actitudes, valores y normas culturalmente específicas. Es ponerse en contacto con las ideas estéticas que el artista tiene en su mente, que se ponen en juego durante el proceso creativo guiando la toma de decisiones y selección de alternativas.

Para ello trabajamos con las ideas de Tito Francia manifestadas en las entrevistas, entre las que se destacan la importancia que él le asigna a su práctica compositiva, la valoración simétrica en relación a la música clásica y popular, manifestando que la división más significativa se daba más bien entre música buena y mala; su búsqueda de renovación, de actualización del lenguaje, pero con un límite, límite determinado por la necesidad de transmitir un significado, un mensaje para ser comprendido; por lo tanto, una renovación que no alejara la música de los oyentes. Para ello la melodía desempeñaba un papel fundamental para Francia, “es la única forma de expresarse”, agregando que a veces prefería una buena melodía a una sinfonía muy elaborada. No obstante, pudimos corroborar el peso significativo que tiene su estilo de armonización.

Sintetizando, podemos señalar que los rasgos que caracterizan la música popular y la música clásica de este compositor son muy semejantes y que comparten las siguientes características:

- el planteo armónico-tonal general y el repertorio de acordes utilizados
- la riqueza de su armonía y los procesos derivados de ella.
- una estructura general similar para las piezas clásicas breves y las piezas populares
- los procesos formales contruidos principalmente a partir de la presentación de elementos y reiteraciones
- la textura predominante de melodía acompañada
- materiales temáticos derivados de géneros de raíz folklórica o del tango, fundamentalmente ritmos y rasgos melódicos

El análisis del estilo nos ha permitido determinar el alto grado de relación entre los dos campos en que dividió su producción. Esta determinación apoya nuestra hipótesis de que las características inmanentes de los géneros de la canción popular se constituyen en fuente generadora de toda su producción. También expresa que su mundo de imágenes y motivaciones es uno, integrado y explica la relación de renovación-tradición que se da entre ambos campos. Por los rasgos caracterizadores de sus obras, podemos señalar que por un lado se inserta en un proceso de renovación de la canción popular mendocina, por el otro, sus composiciones de música académica representan, más bien, una situación de tradicionalismo, frente a obras académicas contemporáneas. De ese modo, los campos popular-clásico representan la relación renovación-tradición.

En el campo de la música académica, la situación es de tradición. Por un lado, el sistema de medios expresivos utilizado lo sitúa en un lenguaje de fines de siglo XIX y principios del XX. Por otra parte, y desde el punto de vista de los géneros empleados, vemos que esto lo acerca también a las prácticas decimonónicas del romanticismo: a los géneros del clasicismo agrega las piezas de carácter y piezas programáticas. Ubicado en el campo de la música popular, propició y efectuó una renovación del lenguaje, fundamentalmente en las piezas de raíz folklórica y a través de los parámetros de la armonía y melodía.

En el último capítulo abordamos la circulación y recepción de Tito Francia y todas sus prácticas con el objetivo de dar cuenta de los circuitos de circulación que tuvo y de considerar la constitución de sentido de las obras y las prácticas a partir de su recepción.

En el caso de la circulación, abordamos los aspectos de registro de obras, ediciones, grabaciones, premios y estrenos de las composiciones. Vimos que tiene registrado un porcentaje bastante bajo en relación al total de sus obras y, dentro de las obras registradas, predominan las piezas populares. También es pequeño el porcentaje de obras editadas y grabadas. Las ediciones son todas de piezas populares, lo mismo que las grabaciones comerciales. Se puede destacar que, en cuanto a grabaciones, se han detectado algunos registros relativamente recientes lo que hablaría de una circulación actual de algunas de sus obras. Son quince las obras grabadas, pero de todos modos esta circulación se ha centrado en un grupo pequeño de composiciones: *Zamba Azul*, *Regreso a la tonada*, *Romance de la ribera*, *Trovador del Rocío*, que son las que tienen un mayor número de registros cada una.

Como intérprete realizó la grabación comercial del disco “Fiesta para Cuerdas” con un tipo de repertorio y estilo de interpretación particular, uno de sus puntos fuertes como intérprete en el sentido de la habilidad demostrada en la velocidad del punteo, principalmente. Otra producción, “Polifacético”, que no llegó a editarse, registra una serie de grabaciones donde Francia toca la guitarra y canta, en un repertorio con obras propias y de otros autores.

Como vimos, algunas de sus canciones populares han recibido premios; *Zamba Azul*, si bien no obtuvo el premio principal, fue distinguida al resultar finalista en un concurso de una dimensión muy grande y significativa, por el volumen de composiciones participantes y por el jurado que intervino, conformado por importantes músicos compositores. Ello le dio una amplia circulación a la pieza ya que las obras finalistas circularon por la televisión y una red de emisoras de radio de todo el país.

En el caso de las obras clásicas pudimos señalar algunos estrenos de sus composiciones. De las dos orquestas con que cuenta Mendoza, ha sido la Orquesta Filarmónica Provincial la que ha estrenado las obras orquestales estrenadas, *Ruralia* y la *Sinfonía Hiroshima*; ello que nos permitiría inferir que han sido las instituciones de la provincia las que han dado su apoyo a la producción de este músico. La otra obra estrenada, la *Sonata para piano*, op. 45 fue realizada por motivaciones particulares. No tenemos información sobre otros estrenos, aunque sí conocemos que el mismo compositor en ocasiones interpretaba alguna de sus piezas para guitarra.

Lo expresado muestra que, en general, la circulación de la obra de Tito Francia no fue muy amplia y refiriéndonos particularmente a las obras clásicas, la misma fue más bien escasa. Más importante fue la circulación de sus otras prácticas, ya que como docente muchos jóvenes quisieron estudiar con él, puesto que era el referente obligado de los guitarristas de música popular en Mendoza. Como intérprete se desempeñó en ámbitos totalmente diversos que abarcaron desde el cabaret a la universidad.

A continuación, nuestro trabajo abordó la recepción, con el fin de completar el sentido de las obras y las prácticas de Tito Francia a partir de las ideas que refleja su recepción. Sistematizamos a ésta en diferentes aspectos, que fueron los que nos devolvieron las entrevistas realizadas como la documentación consultada. Pudimos determinar que uno de los aspectos señalados en la recepción tiene que ver con los valores humanos reconocidos a Tito Francia, a quien los distintos entrevistados le reconocieron una personalidad humilde, respetuosa, generosa, responsable y muy profesional.

Otro de los puntos destacados es que quedó muy claro cómo funcionó la radio como vehículo de circulación y recepción; muchos de los entrevistados señalaron que fue a través de este medio como conocieron a Tito Francia y a través de ella comenzaron a admirarlo. Por este medio fue también reconocido y valorado por músicos de otros lugares; la circulación en las emisoras de radio provocó que importantes músicos de Buenos Aires trabajaran con él y lo conocieran directamente o a través de comentarios de otros músicos. Esto está relacionado con el reconocimiento y los juicios de valor acerca de su habilidad instrumental. Todos los testimonios tienen que ver con la destreza en el instrumento, la velocidad lograda, la posibilidad de tocar todo tipo de acordes, la versatilidad con el repertorio, como también la habilidad para acompañar, transportar sin dificultades y adaptarse al cantante. Casi como un defecto fue señalado este estilo de acompañamiento muy enriquecido por las armonías y el movimiento de las voces. Nombres de trascendencia como Roberto Grella, Cacho Tirao, Eduardo Falú han aparecido en el reconocimiento de Tito Francia como guitarrista.

Esa habilidad para los arreglos tiene que ver con su estilo particular en el uso de la armonía, parámetro con el que más expresó su búsqueda de renovación de los géneros tradicionales. Ello también lo aplicó en un conjunto vocal masculino que conformó, llamado Cuarteto Vocal Contemporáneo. Los que testimoniaron en relación a él destacaron lo avanzado de su planteo, modernismo que incluso habría jugado un papel negativo a fin de una mayor circulación. Por otro lado, el repertorio que grabó con Santiago Bértiz en el disco “Fiesta para

Cuerdas”, fue recibido con mucho beneplácito pero por un público determinado ya que Bértiz reconocía que con esas obras no podían ir a una peña, por ejemplo.

Su perfil de compositor fue muy valorado por todos los entrevistados, tanto por músicos como por no músicos. Personas como Chango Farías Gómez, partícipe del “boom” del folclore, y que también aportó en una búsqueda de renovación; Juan Falú y Jorge Marziali, compositores más jóvenes, Pocho Sosa, como también Carmen Guzmán. Son muchos los que hablan de sus composiciones valorando su riqueza, sus melodías, sus armonías; siempre con un sentido de reconocer sus aportes novedosos, enriquecedores, realizados éstos con una mirada y objetivos más amplios de lo que se venía haciendo en la música popular. Fue considerado un salto cualitativo para la música de su época y su lugar.

Asimismo, se le ha reconocido una actitud estética coherente, siguiendo siempre con una línea de pensamiento sin hacer concesiones que fueran en contra de sus búsquedas, entre las cuales se encontraba el perfeccionismo, el superar límites.

Una pregunta que siempre quedaba planteada fue acerca de los motivos por los que no obtuvo mayor circulación y la respuesta era casi unánime: Tito Francia no podía alejarse mucho tiempo de Mendoza. Su “mendocinitis aguda” como le llamaron algunos entrevistados no permitió que se quedara mucho tiempo continuado en Buenos Aires para acceder y estar presente en el centro de las decisiones, desde donde partían las oportunidades de relaciones y trabajos. Los “Puercos Aires” como la llamaba Francia, no era de su agrado y su familia y sus afectos siempre lo reclamaron. También creemos que, por temperamento o por convencimiento, no estuvo tan interesado en trabajar fuertemente para generar una mayor llegada de su obra y su trabajo.

No obstante, no faltan los reconocimientos a partir de diferentes actores sociales de Mendoza. Tomamos estos reconocimientos, premios y homenajes como la representación de un sistema de ideas y valores a través de los cuales se legitiman actitudes y elaboran modelos formadores. Por lo tanto podemos considerar la recepción que Francia ha producido en diferentes actores sociales, pero también el sistema de ideas de esos actores que se reflejan a través de sus imaginarios.

Desde la legislatura provincial, el gobierno escolar, el organismo de cultura de la provincia, la sociedad de músicos y expresiones particulares se ha buscado un modo de producir un reconocimiento a los aportes de Tito Francia a la cultura de Mendoza. En algunos casos se hace referencia a alguno de sus roles en particular pero, en general, se expresa la significación

que tiene Francia en la sociedad y la cultura de Mendoza, es decir, como uno de los “hacedores” de su cultura, el creador de “activos intangibles”, el que realizó “un aporte significativo al engrandecimiento espiritual y material de la provincia de Mendoza”. Resulta muy interesante que en algunas expresiones de reconocimiento aparezca la categoría de tradición, adjudicándole aportes que contribuyen a conservar la identidad como nación. En particular, la Resolución N° 779 de 2004 del Senado de la Provincia solicitando se declare ciudadano ilustre “al músico tradicionalista de notable trayectoria del Folklore Cuyano Tito Francia”. Además, lo señala como un “referente provincial de la expresión cuyana tonadera”, por su incursión desde joven en el canto nativo. Estas valoraciones que enfatizan el tradicionalismo lo asocian, aparentemente, con un canon tradicional del folclore, canon al cual Francia no pertenecía ya que ni intentó preservar intacta la expresión cuyana tradicional ni fue la tonada, género típico cuyano, el más transitado por Francia como compositor.

La expresión de estos imaginarios, puede producir dos tipos de inferencias. Por un lado se puede pensar que la producción de Tito Francia, que en su momento generó y respondió a un proceso de renovación rechazado por los músicos tradicionalistas y estigmatizado por ellos en el sentido de no responder al canon del folclore -“eso no es folclore”-, se haya transformado en el canon tradicional, es decir que se haya producido un cambio en lo que puede considerarse como el cuerpo del folclore tradicional.

Por otro lado, como señalamos antes, los imaginarios actúan más como representaciones que como reflejos de una realidad que existiría fuera de ellas. Es decir, que el imaginario social lo pone en el campo de las tradiciones por sus aportes personales que generaron un valor de identidad, pero ese imaginario no coincidiría con el imaginario de tradición del propio músico, generando una tensión que Francia expresaba al decir que le disgustaba que se lo asociara con “esa música”.

Podemos finalizar manifestando que Tito Francia se inserta en la sociedad y la cultura de Mendoza en un momento de paulatina modernización de la sociedad y sus instituciones, como también de progresiva profesionalización de los campos de la actividad musical. Su perfil polifacético nos puso frente a una práctica multidimensional e híbrida, cuyos diversos aspectos consideramos como diferentes prácticas que se articulan entre sí y forman redes de cooperación y complementación que dan sentido, dialogan y se resignifican unas con las otras. Su trabajo como músico de radio y su participación en el Movimiento del Nuevo Cancionero lo insertan en

un proceso de cosmopolitismo, de circulación de músicas y músicos que lo enriquecen y provocan sus ideales de renovación. Ello se ve reflejado en sus composiciones en las que se expresa una relación de tradición y renovación. El alto grado de relación entre los campos de la música clásica y de la música popular en que divide su producción verifica nuestra hipótesis de que la canción popular se constituye en fuente generadora de toda su producción y explica la relación de tradición-renovación que se da entre ambos campos. También en sus otras prácticas han predominado los circuitos y modos de circulación de la música popular. Sólo desde este planteo, su relación con sus otras prácticas y la consideración de sus propias ideas estéticas, podemos valorar su obra compositiva y explicar la tensión entre culto-popular, tradición-renovación. Esta tensión de la clasificación tanto ética como émica de su producción se refleja en el análisis inmanente de sus obras; como mapa cognitivo nos pone en contacto con su sistema estético y representa simbólicamente su visión del mundo.

En el caso de las canciones populares Francia se aleja del canon institucionalizado, provocando un rompimiento y una renovación del estilo. Esto puede haber incidido en la circulación limitada de su producción ya que no recurrió a “el repertorio” institucionalizado para lograr una aceptación masiva.

Las articulaciones entre sus diferentes prácticas musicales se pueden observar claramente, como ya señalamos. Su práctica como músico estable de radio lo puso en contacto con todo tipo de géneros musicales y con músicos de muy diferente formación, además de permitirle un importante desarrollo profesional y vasta experiencia y versatilidad. El tipo de repertorio que abordaba en la radio es, en su mayoría, el repertorio que se ve en su catálogo de obras. Por otro lado, su uso renovador de la armonía para los géneros populares fue funcional a los postulados del Nuevo Cancionero, que intentaba “depurar de convencionalismos y tabúes tradicionalistas a ultranzas a ese patrimonio musical tanto de origen folklórico como típico popular”. A través de sus manifestaciones articulamos sus valoraciones estéticas con su producción compositiva y su lenguaje particular.

Las prácticas de Tito Francia se han enmarcado en una red de instituciones, algunas de ellas de fundamental importancia para su desarrollo, como las radioemisoras. Han sido instituciones públicas y privadas, del ámbito de la cultura oficial y culta, como de la cultura popular.

Volvemos acá sobre la diferenciación que realiza Dahlhaus entre los éxitos de público y los éxitos de prestigio, quien señala que los éxitos de prestigio, pese a ser no mensurables y

abstractos, tienen más peso en la historiografía que los éxitos de público, mensurables y más concretos. Esto es claro en la recepción de Tito Francia y su música, ya que sería mucho más profundo su éxito de prestigio que su éxito de público, ya que hemos podido determinar que su recepción es profunda y muy valorada por los músicos contemporáneos y de generaciones posteriores que comparte con él repertorios y valoraciones estéticas.

Por otro lado, el carácter renovador de la obra de Tito Francia resulta un cambio en el horizonte de expectativas de su época, expresado por los juicios críticos recogidos, tanto a favor como en contra de ese nuevo horizonte. Ya lo expresamos pero lo enfatizamos en el cierre de nuestra exposición; Francia establece en el ámbito musical de Mendoza, un nuevo horizonte de expectativas sumamente valorado por la mayoría de los músicos populares de Mendoza y del país, horizonte de avance renovador en el lenguaje musical no superado posteriormente en la historia del efecto de sus obras.

Tito Francia presenta una práctica híbrida, que no puede clasificarse unidireccionalmente. No representa el paradigma más usual del músico popular de su época y, sobre todo, del músico que hacía repertorio de raíz folclórica. Su formación en los códigos del lenguaje musical es mucho más compleja por sus conocimientos de lectura, escritura, armonía, conducción de voces e historia de la música. Además, su formación ha sido producto de estudio, escolarizado y personal, más práctica empírica. Ello nos muestra que sus búsquedas han sido también más complejas y amplias. Tampoco responde al paradigma del músico formado en la academia, cuyo repertorio es predominantemente otro y, en el caso de un compositor, generalmente son otros los usos de los elementos del lenguaje. Por eso afirmamos que provocó un cambio en el horizonte de expectativas de la música popular en Mendoza, horizonte que no ha sido superado posteriormente.

De los otros músicos que firmaron el Manifiesto del Nuevo Cancionero, algunos eran guitarristas que actuaban también en el circuito de la radio, como Martín Ochoa y David Caballero. Matus y Eduardo Aragón eran guitarristas y compositores que no tenían la formación de Francia y su producción se circunscribió a canciones populares de raíz folclórica. En cuanto a algunos de sus alumnos, Jorge Viñas y Tilín Orozco se han circunscripto al repertorio mencionado. Viñas mismo lo señalaba cuando lo entrevistamos, manifestando esta diferencia en relación a Francia. Otro de sus alumnos, Pancho Navarro, se radicó en Estados Unidos y desarrolló una importante carrera. Lo mencionamos en el capítulo 5, señalando que acompañó a

Plácido Domingo en la apertura de la Ópera de Washington, pero no tenemos información sobre su actividad en relación a la composición.

Otros ejemplos podemos mencionar de este tipo de prácticas que se mueven entre dos núcleos tradicionalmente escindidos. En Argentina Cuchi Leguizamón planteó un tipo de planteo similar al de Francia en cuanto a que compone piezas de raíz folclórica con armonías muy ricas y complejas, participando del proceso de renovación del “boom” de folclore. Pero tampoco incursionó en otros géneros. Astor Piazzolla, como sabemos asociado al mundo del tango y la renovación de este género, sin embargo se acerca más al núcleo de la práctica académica, por formación y por manejo de lenguaje musical. En el caso de la música chilena, podemos mencionar el caso de Violeta Parra, también renovadora de la canción popular; toda su práctica y producción es más cercana al núcleo de la música popular.

El caso de Tito Francia podemos representarlo como ubicado simultáneamente en núcleo y periferia. En el campo de la música popular estaría en el núcleo por la frecuentación de repertorio como instrumentista, pero acercándose más a la periferia en cuanto a lo que significaron sus composiciones en su momento. En el campo de la música de arte, estaría en la periferia tanto por sus prácticas de instrumentista como de compositor.

Tal vez para un músico de las características de Tito Francia, la recepción que tendría en nuestros días sería diferente. La música popular está hoy legitimada, o en camino de serlo, en la academia y es valorado que un músico de formación académica se acerque a la música popular como que un músico popular se acerque a la academia a transmitir sus experiencias.

Creemos que la vida y la producción de Francia se ajusta a los términos del manifiesto del Nuevo Cancionero, a sus postulados y objetivos. El Nuevo Cancionero

“no nace por o como oposición a ninguna manifestación artística popular, sino como consecuencia del desarrollo estético y cultural del pueblo y es su intención defender y profundizar ese desarrollo. Intentará asimilar todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular y es su propósito defender la plena libertad de expresión y de creación de los artistas argentinos. Aspira a renovar, en forma y contenido, nuestra música, para adecuarla al ser y el sentir del país de hoy. [...] Desechará, rechazará y denunciará al público, mediante el análisis esclarecido en cada caso, toda producción burda y subalterna que, con finalidad mercantil, intente encarecer la inteligencia como la moral de nuestro pueblo”.

Estas definiciones son totalmente coincidentes con las definiciones de las prácticas de Tito Francia donde se destacan su búsqueda de renovación, la expresión del hombre de su momento, moderno y comprometido con la realidad, la valoración de lo nacional y regional sin perder de vista el mundo cosmopolita y moderno de su momento, su búsqueda estética, su coherencia que no lo llevó a hacer concesiones “comerciales”, concesiones estéticas ni éticas. Su producción expresa su vida misma y sus prácticas híbridas constituyen un paradigma propio, individual.

En el presente trabajo hemos intentado articular los aportes teóricos entre sí como también con los datos y su interpretación. Asimismo buscamos articular el análisis musical con el análisis sociocultural y estético, y con la circulación y recepción, integrando de esa manera los niveles inmanentes, poéticos y estéticos de la música. Creemos que con el desarrollo de la investigación hemos cumplido con los objetivos que nos planteamos, en general y en particular, como también hemos validado la hipótesis señalada, buscando una coherencia entre los objetivos, la metodología y los resultados obtenidos.

Este trabajo no agota acá sus alcances. Cada capítulo es en sí mismo un tema de investigación que puede desarrollarse y profundizarse mucho más. El tema de la música en vivo en las emisoras radiales es de gran interés por las relaciones que hemos destacado en el capítulo respectivo y, por sí mismo puede ser objeto de un nuevo trabajo. Lo mismo sucede con el Nuevo Cancionero. No obstante, este primer estudio sistematizador e interpretativo de la información sobre Tito Francia puede resultar un aporte significativo al campo de estudios sobre la cultura en Mendoza.

Bibliografía

Bibliografía general

- ALTAMIRANO, CARLOS (director)
2002 *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- AGUILAR, MARÍA DEL CARMEN
1991 *Folklore para armar*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- ARETZ, ISABEL
1952 *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americano.
- BACZKO, BRONISLAW
1999 [1991] *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BECKER, HOWARD S.
1982 *Art Worlds*. Berkley. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press.
- BÉHAGUE, GERARD
1998 “Hacia un enfoque etnomusicológico para el análisis de la música popular”, *Procedimientos analíticos en musicología*, Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M., Mendoza 25 al 28 de agosto de 1994 (Irma Ruiz y Alejandra Cragolini ed.). Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y Asociación Amigos del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, pp. 303-317.
- BOURDIEU, PIERRE, JEAN-CLAUDE CHAMBOREDON Y JEAN-CLAUDE PASSERON
1975 *El oficio de sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. México: Siglo XXI.
- BRACELI, RODOLFO
2003 *Mercedes Sosa, la Negra*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BURKE, PETER
1987 *Sociología e historia*. Madrid: Alianza.
- 1991a “Overture: The New History, its Past and its Future”, *New Perspectives on Historical Writing* (Peter Burke ed.). Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, pp. 1-23.

- 1991b "History of Events and the Revival of Narrative", *New Perspectives on Historical Writing* (Peter Burke ed.). Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, pp. 233-248.
- CABRAL, SÉRGIO
1996 *A MPB na era do Radio*. São Paulo: Moderna (Coleção polémica).
- CÁMARA, ENRIQUE
1999 "Folclore musical y música popular urbana. ¿Proyecciones?", *Música en América Latina. Actas del II Congreso latinoamericano IASPM* (Rodrigo Torres ed.). Santiago de Chile: FONDART, pp. 329-340.
- CASAUS, VÍCTOR Y LUIS ROGELIO NOGUERAS
1990 *Silvio Rodríguez. Que levante la mano la guitarra*. Concepción, Chile: Literatura Americana Reunida.
- CONTRERAS, FÉLIX
1989 *Porque tienen filin*. Santiago de Cuba: Oriente.
- CORRADO, OMAR
1992 "Posibilidades intertextuales del dispositivo musical", *Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual*. S.l.: Universidad Nacional del Litoral.
- DAHLHAUS, CARL
1983 *Foundations of Music History*. L. B. Robinson (trad.). Cambridge: Cambridge University Press.
- 1997 *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- DE CAMPOS, AUGUSTO
1968 *Balanço da Bossa*. Sao Paulo: Perspectivas.
- DENZIN, NORMAN K. Y LINCOLN, IVONNA S.
1994 "Introduction. Entering the Field dog Qualitative Research", *Handbook of Qualitative Research* (Norman K. Denzin y Ivonna S. Lincoln ed.). Thousand Oaks: SAGE Publications, pp. 1-17.
- FOLGUERA, PILAR
1994 *Cómo se hace Historia Oral*. Madrid: Eudema.
- GALLO, RICARDO
1991 *La radio. Ese mundo tan sonoro. Vol. I. Los años olvidados*. Buenos Aires: Corregidor.
- 2001 *La radio. Ese mundo tan sonoro. Vol. II. Los años 30*. Buenos Aires: Corregidor.

- GARCÍA BRUNELLI, OMAR, PABLO KOHAN Y RICARDO SALTON
 1999 "Argentina. III La Música Popular Urbana", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Director: Emilio Casares Rodicio). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol. 1, pp.655-661.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR
 1990 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo.
- GÓMEZ GARCÍA, ZOILA Y VICTORIA ELI RODRÍGUEZ
 1995 *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Pueblo y Educación.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO
 1986 "Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana", *Revista Musical Chilena*, XL/ 165, (..) pp. 59-84.
- 2001 "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos", en *Revista Musical Chilena*, LV/195, (enero-junio), pp. 38-64.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE
 2005 *Historia social de la Música Popular en Chile, 1890 – 1950*. Santiago: Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.
- GRAVANO, ARIEL
 1983 "La música de proyección folklórica argentina", *Folklore Americano*, No. 35 (ene/jun), México, pp. 5-71.
- GREBE, MARÍA ESTER
 1976 "Objeto, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología: algunos problemas básicos", *Revista Musical Chilena*, XXX/133 (enero-marzo), pp. 5-27.
- 1981 "Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical", *Revista Musical Chilena*, XXXV/153-155 (enero-septiembre), pp. 52-74.
- 1983 "Etnoestética: un replanteamiento antropológico del arte", *Aisthesis*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 15, pp. 17-27.
- GUBA, EGON G. Y IVONNA S. LINCOLN
 1994 "Competing Paradigms in Qualitative Research", *Handbook of Qualitative Research* (Norman K. Denzin y Ivonna S. Lincoln ed.). Thousand Oaks: SAGE Publications, pp. 105-117.

- KOHAN, PABLO
1989 "Comentarios sobre la unificación teórica de la musicología según las propuestas de Irma Ruiz y Leonardo Waisman. *Revista Musical Chilena*, XLIII/172 (julio-diciembre), pp. 33-40.
- MERINO, LUIS
1989 "Hacia la convergencia de la musicología histórica y la etnomusicología desde una perspectiva de la historia". *Revista Musical Chilena*, XLIII/172 (julio-diciembre), pp. 41-45.
1993 "Tradicón y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente (primera parte)", *Revista Musical Chilena*, XLVII/179 (enero-junio), pp. 5-68.
- MEYER, LEONARD B.
2000 *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide.
- MICHELS, ULRICH
1992 *Atlas de Música, II*. Madrid: Alianza.
- NATTIEZ, JEAN JACQUES
1987 *Musicologie générale et sémiologie*, "L'objet de l'analyse musicale". Paris: Christian Bourgois. Traducción en versión de Alicia María Pedroso, 1996, pp. 169-186.
1990 *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- NETTL, BRUNO
1983 *The Study of Ethnomusicology: 29 Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- OROZCO, DANILO
1996 "Algunas consideraciones conceptuales", *Seminario Musicológico: Pensamiento musicológico ante coyunturas actuales*. Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- PÉREZ BUGALLO, RUBÉN
2000 "Nativismo", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Director: Emilio Casares Rodicio). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol. 7, pp.983-985.
- PORTORRICO, EMILIO PEDRO
1997 *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. Edición del autor.

- PUJOL, SERGIO
 1992 *Jazz al sur*. Buenos Aires: Emecé.
- 2002 *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- ROMERO, LUIS ALBERTO
 2000 *Argentina. Una crónica total del siglo XX*. Buenos Aires: Aguilar.
- SAMSON, JIM
 2001 “Genre”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Stanley Sadie y John Tyrrell eds.). Londres: Macmillan. V. 24. p. 850.
- SÁNCHEZ, OCTAVIO
 2002 “Lenguajes en Intersección: Culto y Popular en la configuración del Campo Musical”, *Huellas*, N° 2, Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 55-66.
- TAGG, PHILIP
 1982 “Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice”, *Popular Music*, Cambridge: Cambridge University Press. N° 2, pp. 37-67.
- TORRES, RODRIGO
 1980 *Perfil de la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Céneca.
- ULANOVSKY, CARLOS Y OTROS
 1995 *Días de radio. Historia de la radio argentina*. Buenos Aires: Planeta.
- VEGA, CARLOS
 1938 “Breve estudio preliminar”, *Cancionero Cuyano. Canciones y danzas tradicionales* (Alberto Rodríguez Autor). Mendoza: Numen.
- 1981 *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- VILA, PABLO
 1982 “Música popular y auge del folklore en la década del ‘60”, *Crear en la cultura nacional*. Buenos Aires, año II N° 10, sept-oct, pp. 24-27.

Bibliografía sobre Mendoza

- CASTELLINO, MARTA ELENA
2001-2002 “Armando Tejada Gómez: sentido americanista y social de la poesía”, *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. N° 7-8. Mendoza: Centro de Estudios de Literatura de Mendoza Argentina/Facultad de Filosofía y Letras, pp. 35-51.
- CASTRO, ANA E.
1996 *El Parque General San Martín, sus primeros cincuenta años*. Mendoza: Junta de Estudios Históricos de Mendoza.
- CUETO, ADOLFO OMAR Y OTROS
1991 *La ciudad de Mendoza. Su historia a través de cinco temas*. Buenos Aires: Fundación Banco de Boston.
- CUETO, ADOLFO O., ANÍBAL M. ROMANO Y PABLO SACCHERO
s./a. *Historia de Mendoza*. 28 fascículos. Mendoza: Los Andes.
- DRAGHI LUCERO, JUAN
1997 *Cancionero Popular Cuyano*, segunda edición. Mendoza: Ediciones del canto rodado.
- FLUIXÁ, ERNESTO
1960 *siglo de música en Mendoza*. Mendoza: D'Accurzio.
- GARCÍA, MARÍA INÉS
1999 “Nuevo Cancionero argentino. La renovación de la canción popular en la figura de uno de sus fundadores: Tito Francia”, *Música en América Latina. Actas del II Congreso latinoamericano IASPM* (Rodrigo Torres ed.), Santiago de Chile: FONDART, pp. 357-364.
- 2002 “Músicos de radio: Tito Francia y la práctica de los músicos estables en las emisoras radiales”. *Actas del IV Congreso Latinoamericano IASPM, México 2002*. <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/indice.html>.
- 2003 “Música y radio en Mendoza, Argentina: la práctica musical de Tito Francia”, *Latin American Music Review* (Gérard Béhague ed.). Austin: University of Texas Press, Vol. 24, N° 2, otoño/invierno, pp.252-269.
- 2004 “Los sonidos de la sociedad: presencias del imaginario social mendocino en la recepción de Tito Francia”. *Actas del V Congreso Latinoamericano IASPM, Río de Janeiro 2004*. <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/indice.html>.
- 2005 “‘La vida vuelve’. Préstamos y articulaciones en la obra musical de Tito Francia”. *Actas del VI Congreso Latinoamericano IASPM, Buenos Aires 2005*. (En preparación).

- MARTÍNEZ, PEDRO SANTOS
1979 *Historia de Mendoza*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- MONTES DE OCA, ALDO
1993 *La radio mendocina*. Mendoza: Primera Fila, colección “Hechos y personajes de Mendoza del siglo XX”, N° 9.
- MORENO, ISMAEL
1936 *El Cancionero Mendocino. Álbum de canciones para canto y piano*. s/d.
- OLIVENCIA DE LACOURT, ANA MARÍA
1993 *La creación musical en Mendoza. 1940-1990*. Mendoza: Facultad de Artes (Universidad Nacional de Cuyo).
- OLIVENCIA DE LACOURT, ANA MARÍA Y ENRIQUETA LOYOLA DE GOMENSORO
1995 *Memoria Histórica de la Escuela de Música, UNCuyo. 1940 – 1994*. (Inédito)
- OTERO DE SCOLARO, ANA MARÍA
2001 *Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. 50 años de música*. Mendoza: Tintar.
- OTERO, HIGINIO
1970 *Música y músicos de Mendoza. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- PONTE, JORGE RICARDO
1987 *Mendoza, aquella ciudad de barro. Historia de una ciudad andina desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Mendoza: Municipalidad de la Ciudad de Mendoza.
- ROIG, ARTURO ANDRÉS
1965 *La literatura y el periodismo mendocinos entre los años 1915 – 1940, a través de las páginas del diario “Los Andes”*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
1966 *Breve historia intelectual de Mendoza*. Mendoza: Ediciones del Terruño.
- RODRÍGUEZ, ALBERTO
1938 *Cancionero Cuyano (Canciones y Danzas tradicionales)*. Mendoza: Numen.
- SACCHI DE CERIOTTO, MARÍA ANTONIETA
2000 “Mendoza”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Director: Emilio Casares Rodicio). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol. 7, pp. 434-441.

- SÁNCHEZ, OCTAVIO
2004 *La Cueca cuyana contemporánea. Identidades sonora y sociocultural.* Mendoza, Tesis de la Maestría en Arte Latinoamericano. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, inédita.
- SCALVINI, JORGE M.
1965 *Historia de Mendoza.* Mendoza: Spadoni.
- SEGURA, JORGE
1970 “Entidades tradicionalistas folklóricas de vigencia actual en Mendoza – 1967”, *Música y músicos de Mendoza. Desde sus orígenes hasta nuestros días* (Otero, Higinio autor). Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, pp. 177-179.
- STILLGER, PATRICIA
1992 “*Nuevo Cancionero*”. Mendoza: Primera Fila, colección “Hechos y personajes de Mendoza del siglo XX”, Nº 8.
- SIN FIRMA
s/a *40º Aniversario de Radio Libertador.* Mendoza: Imprenta Oficial.
- VILLALBA, ANA FREIDENBERG DE Y FERNANDO LORENZO
1995 *Diccionario Enciclopédico de las Artes en Mendoza. Siglo XX (1900-1993) Tomo I. Letras.* Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- ANTÓN, SUSANA Y CARMEN GUTIÉRREZ
s/a *Diccionario Enciclopédico de las Artes en Mendoza. Siglo XX (1900-1993). Música y Danza.* Mendoza: inédito.

Artículos de diarios

- CÁCERES, ANDRÉS
2002 “‘A mí me homenajea el pueblo todos los días’. La última entrevista con Armando Tejada Gómez”, *Diario Los Andes, sección Cultura*, Mendoza, 27 de octubre, 2002, p. 1 y 2.
- SEVILLA, FABIÁN
2002 “Aquellos viejos tangos mendocinos”, *Diario Uno*, Mendoza, 22 de octubre, 2002, p. 6.
- 2003 “Pistas techadas, grandes orquestas y damas gratis”, *Diario Uno*, Mendoza, 26 de febrero, 2003, p. 6.

- TORCETTA, GREGORIO
2000 “Los últimos príncipes del compás. Los Mancifesta: medio siglo con el tango” *Diario Los Andes, sección Espectáculos*, Mendoza, 16 de enero, 2000, p.1.
- TORCETTA, GREGORIO
2000 “Las historias del ‘Tordo’ y su danza”, *Diario Los Andes, sección Espectáculos*, Mendoza, 19 de marzo, 2000, p.1.
- SIN FIRMA
2002 “Radio Nacional homenajea a la cultura mendocina”, *Diario Los Andes, sección Cultura*, Mendoza, 3 de marzo, 2002, p. 5.
- SIN FIRMA
1999 “Recordando a Armando Tejada Gómez”, *Diario Los Andes, sección Cultura*, Mendoza, 18 de abril, 1999, p. 7.
- SIN FIRMA
2002 “A diez años de su muerte, la cultura reivindicó a Armando Tejada Gómez”, *Diario Los Andes*, 4 de noviembre, 2002, p. 11.

Otras fuentes

1982. *Cien años de vida mendocina. Centenario Diario Los Andes. 1882 – 1982*. Mendoza, Diario Los Andes, Hermanos Calle.

Diario Los Andes. Años 1947 a 1950

Sitios web:

www.mercedessosa.com.ar

www.tejadagomez.com.ar

TEJADA GÓMEZ, ARMANDO

“Canto, pasión y lucha del Nuevo Cancionero Argentino”. Ponencia al Foro Internacional de la Nueva Canción, México, 25 de marzo de 1982. En: www.tejadagomez.com.ar/obra/otros.

CÓRDOBA, LUIS

“10 años después, en Buenos Aires...” Entrevista a Armando Tejada Gómez. Nota Revista Foklore, julio de 1972, pp. 40 y 41. En: www.tejadagomez.com.ar/obra/reportajes.

Personas entrevistadas:

AGUIRRE, IBIS
ARIAS, ANÍBAL
BÉRTIZ, SANTIAGO
COLOMBO, MARIO
DURÁN, MILKA
FALÚ, EDUARDO
FALÚ, JUAN
FARÍAS GÓMEZ, CHANGO
FRANCIA, TITO
GABARRÓ, FEDERICO
GUZMÁN, CARMEN (ENTREVISTA REALIZADA POR SILVINA LUZ MANSILLA)
JUÁREZ, SERVANDO
MARZIALI, JORGE
MUSCARÁ, TÍNDARO
PIZARRO, VÍCTOR
RICOLFE, RODOLFO
SOSA , JORGE
SOSA, POCHO
VIÑAS, JORGE
ZANESSI, ARRIGO

Anexo I

Manifiesto del Nuevo Cancionero

La búsqueda de una música nacional de contenido popular, ha sido y es uno de los más caros objetivos del pueblo argentino.

Sus artistas, desde los albores de una expresión popular propia han intentado, con distinta suerte, incorporar la diversidad de géneros y manifestaciones de que disponían a su sensibilidad con el propósito de cantar al país todo.

Ya Carlos Gardel, en los inicios de los modernos medios de difusión, incursionó como autor e intérprete tanto en el género nativo, donde empezó su relevancia, como en el género típico ciudadano, que encontró en el tango su forma más completa de expresión. Otros géneros, populares entonces, como el vals, la polka, etc., no resultaron tan eficientes para traducir el modo de ser y sentir de las amplias capas populares del país creciente.

En la búsqueda de su expresión, el artista popular adoptó y recreó los ritmos y melodías que, por su contenido y su forma, se adaptan más totalmente al gusto y los sentimientos del pueblo.

Esa interrelación entre el artista creador y el pueblo destinatario de sus obras, dio nacimiento al tango que, penetrado de la circunstancia viva de las masas, sería desde entonces la canción popular por definición, dada la preeminencia que en lo cultural, político, social y económico tendría, también desde entonces, Buenos Aires sobre el resto del país. La deformación geosociológica que este hecho político provocó en todos los órdenes de la vida del país, debía alcanzar también a la música nacional de inspiración popular.

Se relega al interior, hombre, paisaje y circunstancia histórica, y el país acentúa su fachada portuaria, unilateral, y por lo tanto, muchas veces epidérmica. Porque durante muchas décadas el país fue eso: un rostro sin alma, aunque el tango, con su palpitante crónica dolorosa (Contursi, Flores, De Caro, Los Caló, Discépolo, Manzi y tantos otros fácilmente identificados) reclamará desde sus noches insomnes por el cercenamiento del espíritu nacional y por la amputación feroz del país total.

Es que el tango, merced a su buena suerte, ya había caído del ángel popular a las manos de los mercaderes y era divisa fuerte para la exportación turística. Fue entonces cuando lo condenaron a repetirse a sí mismo, hasta estereotipar un país de tarjeta postal, farolito mediante, ajeno a la sangre y el destino de su gente.

Entonces, se perpetró la división artificial y asfixiante entre el cancionero popular ciudadano y el cancionero popular nativo de raíz folclórica. Oscuros intereses han alimentado, hasta la hostilidad, esta división que se hace más acentuada en nuestros días, llevando a autores, intérpretes y público a un antagonismo estéril, creando un falso dilema y escamoteando la cuestión principal que ahora está planteada con más fuerza que nunca; la búsqueda de una música nacional de raíz popular, que exprese al país en su totalidad humana y regional. No por vía de un género único, que sería absurdo, sino por la concurrencia de sus variadas manifestaciones, mientras más formas de expresión tenga un arte, más rica será la sensibilidad del pueblo al que va dirigido.

No hay pues, para el hombre argentino, un dilema entre tango y folclore, música ciudadana o música regional, tipismo o nativismo. El dilema real del hombre argentino es, en este plano de sus intereses, o desarrollo vital de su propia expresión popular y nacional en la diversidad de sus formas y géneros, o estancamientos infecundo ante la invasión de las formas decadentes y descompuestas de los híbridos foráneos. Hay país para todo el cancionero. Sólo falta integrar un cancionero para todo el país.

Una toma de conciencia: el auge de la música nativa

En estos momentos, Buenos Aires y el país todo, asisten a un poderoso resurgimiento de la música popular nativa, que ha motivado la inquietud por interpretar este fenómeno. Hay quienes se inclinan por considerar este resurgimiento como una moda, a la manera de tantas que suelen asolar a la gran capital cosmopolita, puerto de todos los puertos. Pero un ceñido análisis de nuestra realidad, no puede menos que alejarnos de ese supuesto. Nosotros afirmamos que este resurgimiento de la música popular nativa, no es un hecho circunstancial, sino una toma de conciencia del pueblo argentino.

En lo que respecta a Buenos Aires, apuntamos este hecho: debido al auge industrial que se inicia a raíz de la Segunda Guerra Mundial, la capital, recibió el aporte masivo de inmensos contingentes humanos del interior del país. Ellos traían junto a la esperanza de una vida mejor en la gran ciudad, sus raídas guitarras y la magia de sus paisajes natales. A la postre, serían el mercado que exigiría cada día más música nacional nativa y que terminarían por imponer al hombre y la mujer porteños, un gusto y una pasión inquietante por este inmenso y abismal país continente. Todo el país comenzó a verse a sí mismo en el cancionero, sospechando que a sus espaldas, un mundo cautivante y desconocido se había puesto en movimiento.

El auge de la música folclórica es un signo de la madurez que el argentino ha logrado en el conocimiento del país real. Son los primeros síntomas masivos de una actitud cultural diferente; ni desprecio ni olvido. El país existe. El pueblo del interior ha realizado ya la tercera fundación de Buenos Aires, esta vez desde adentro. La conciencia de ese ser en el país es irreversible y sus implicancias más profundas de las que el cancionero nativo es sólo su forma más visible, informarán y conformarán en adelante su destino histórico. Pero este descubrimiento de la tierra, esta valoración cultural nueva que intentamos desentrañar, debe ser ampliada y profundizada, so pena de que se pierda en el tráfigo de los intereses creados y paralizantes. Si para muchos este hecho resulta una distracción o un espectáculo en ir más allá de sus apetencias inmediatas, el artista creador con vocación nacional y raigambre popular, debe burlar esta trampa

Que no le escamoteen ni al artista ni a su pueblo, esta toma de conciencia, es lo que se propone el **Nuevo Cancionero**.

Raíces del Nuevo Cancionero

Hasta el advenimiento de Buenaventura Luna y Atahualpa Yupanqui, el cancionero nativo se mantuvo en la etapa de formas estrictamente tradicionalistas y recopilativas. Se vertía el tema tal cual había sido hallado: en su versión primaria con pocos y esporádicos aportes creadores que, casi sin excepción, se esforzaban por respetar el canon tradicional.

De este celo por las formas originarias y puras, sobrevendrán luego los vicios que quieren hacer del cancionero popular nativo, un solemne cadáver.

En su tiempo, cuando lo principal era la difusión de la canción nativa, este estilo y este concepto, tuvo una innegable justificación y esa labor de tantos abnegados cultores y difusores de la canción vernácula, nos merece un alto respeto. Entonces, el cancionero carecía de un sitio hondo y visible en la sensibilidad de amplios sectores del país; era natural y lógica la insistencia en mostrarlo tal cual era o había sido su origen. Pero fue la fijación en ese estado lo que degeneró en un folclorismo de tarjeta postal cuyos remanentes aún padecemos, sin vida ni vigencia para el hombre que construía el país y modificaba día a día su realidad.

Es con Buenaventura Luna, en lo literario y con Atahualpa Yupanqui, en lo literario musical, con quienes se inicia un empuje renovador que amplía su contenido sin resentir la raíz autóctona. A ese hallazgo se sumará luego el aporte de músicos, poetas e intérpretes de las nuevas generaciones que, urgidos por desarrollar esa yeta de la sensibilidad popular, han protagonizado el resurgimiento actual.

Tanto Luna, como Yupanqui, surgen de las dos regiones más ricas en expresiones musicales: el Norte y Cuyo. Estos, sin ser los únicos, son los más representativos precursores por la calidad y la extensión de sus obras y en su vocación de expresar renovadamente la canción popular nativa señala su origen el **Nuevo Cancionero**.

¿Qué es el Nuevo Cancionero?

El **Nuevo Cancionero** es un movimiento literario-musical, dentro del ámbito de la música popular argentina. No nace por o como oposición a ninguna manifestación artística popular, sino como consecuencia del desarrollo estético y cultural del pueblo y es su intención defender y profundizar ese desarrollo. Intentará asimilar todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular y es su propósito defender la plena libertad de expresión y de creación de los artistas argentinos. Aspira a renovar, en forma y contenido, nuestra música, para adecuarla al ser y el sentir del país de hoy.

El **Nuevo Cancionero** no desdeña las expresiones tradicionales o de fuente folclórica de la música popular nativa, por el contrario, se inspira en ellas y crea a partir de su contenido, pero no para hurtar del tesoro del pueblo, sino para devolver a ese patrimonio, el tributo creador de las nuevas generaciones.

¿Qué se propone el Nuevo Cancionero?

El **Nuevo Cancionero** se propone buscar en la riqueza creadora de los autores e intérpretes argentinos, la integración de la música popular en la diversidad de las expresiones regionales del país.

Quiere aplicar la conciencia nacional del pueblo, mediante nuevas y mejores obras que lo expresen.

Busca y promueve la participación de la música típica popular y popular nativa en las demás artes populares: el cine, la danza, el teatro, etc., en una misma inquietud creadora que contenga el pueblo, su circunstancia histórica y su paisaje. En este sentido, adhiere a la inquietud del Nuevo Cine, como también a todo intento de renovación que intente testimoniar y expresar por el arte nuestra apasionante realidad sin concesiones ni deformaciones.

Rechaza a todo regionalismo cerrado y busca expresar al país todo en la amplia gama de sus formas musicales.

Se propone depurar de convencionalismos y tabúes tradicionalistas a ultranza, el patrimonio musical tanto de origen folclórico como típico popular.

Alentará la necesidad de crear permanentemente formas y procedimientos interpretativos, así como obras de genuina identidad con el país de hoy, que enriquezcan la sensibilidad y la cultura de nuestro pueblo.

Desechará, rechazará y denunciará al público, mediante el análisis esclarecido en cada caso, toda producción burda y subalterna que, con finalidad mercantil, intente encarecer tanto la inteligencia como la moral de nuestro pueblo.

El **Nuevo Cancionero** acoge en sus principios a todos los artistas identificados con sus anhelos de valorar, profundizar, crear y desarrollar el arte popular y en ese sentido buscará la comunicación, el diálogo y el intercambio con todos los artistas y movimientos similares del resto de América.

Apoyará y estimulará el espíritu crítico en peñas, y organizaciones culturales dedicadas a la difusión de nuestro acervo, para que el culto por lo nuestro deje de ser una mera distracción y se canalice en una comprensión seria y respetuosa de nuestro pasado y nuestro presente, mediante el estudio y el diálogo formativo de nuestras juventudes.

El **Nuevo Cancionero** luchará por convertir la presente adhesión del pueblo argentino hacia su canto nacional, en un valor cultural inalienable.

Afirma que el arte, como la vida, debe estar en permanente transformación y por eso, busca integrar el cancionero popular al desarrollo creador del pueblo todo para acompañarlo en su destino, expresando sus sueños, sus alegrías, sus luchas y sus esperanzas.

TITO FRANCIA – OSCAR MATUS – ARMANDO TEJADA GOMEZ –
MERCEDES SOSA - VICTOR GABRIEL NIETO – MARTIN OCHOA –
DAVID CABALLERO – HORACIO TUSOLI - PERLA BARTA - CHANGO LEAL –
GRACIELA LUCERO – CLIDE VILLEGAS EMILIO CROSETTI – EDUARDO ARAGÓN.

A las abreviaturas usadas en el catálogo de Federico Guzmán se han agregado las siguientes:

Aa	archivo del autor
arm	armonio
cb	contrabajo
co niñ	coro de niños
gtón	guitarrón
fem	femenina
org	órgano
Orq cám	orquesta de cámara
vla	viola

Catálogo

Obras de juventud

(Obras menores, sin opus)

[O-1] *Vals número uno (Mi menor)*

Mendoza, abril de 1941, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* no figura el medio.

[O-2] *Vals número dos (Do # menor y mayor)*

Mendoza, 1942, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* no figura el medio.

[O-3] *Melodía (Re mayor)*

Mendoza, 1942, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* no figura el medio, figura una indicación de “1^o” entre paréntesis.

[O-4] *Melodía (Do mayor)*

Mendoza, 1942, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* no figura el medio.

[O-5] *Ave María (Mi mayor)*

Mendoza, mayo de 1942, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

[O-6] *Lento (Tristezas)*

Mendoza, 1943, org, arm o pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

[O-7] *Trozos para piano*

Mendoza, 1943, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

[O-8] *Bagatela* (Re mayor)
Mendoza, 1943, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

[O-9] *Adagio* (Si menor)
Mendoza, 1943, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

[O-10] *Andante* (La menor)
Mendoza, 1944, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

[O-11] *Andante* (Do mayor)
Mendoza, 1944, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* figura una indicación de 1^o entre paréntesis.

[O-12] *Vals melódico* (Mi mayor)
Mendoza, 1944, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

[O-13] *Melodía* (Mi mayor)
Mendoza, 1944, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

[O-14] *Melodía* (Mi menor)
Mendoza, 1944, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

[O-15] *Sueño de abril*
Mendoza, 1944, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

Obras inconclusas

1. *Allegro*
Mendoza, 1945, pf., *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

2. *Presto*
Mendoza, 1945, pf., *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

3. *Concierto para piano y orquesta* (Do menor)
Mendoza, 1946, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

4. *Sonata* (Si menor) *Allegro e deciso*
Mendoza, 1948, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* no figura el medio.

5. *Scherzo* (Si menor) *Rubato*
Mendoza, ca. 1960, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* no figura el medio.

Obras con opus

- [O-16] *Romanza para piano* (Re b mayor), Op. 1
Mendoza, 1946, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.
- [O-17] *Romanza para piano* (Mi b mayor), Op. 2
Mendoza, 1946, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.
- [O-18] *Romanza para piano* (“La nave”) (Re b Mayor), Op. 3
Mendoza, 1946, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.
- [O-19] *Quimera* (Sol menor), Op. 4
Mendoza, 1946, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.
- [O-20] *Andante* (Do mayor), Op. 5
Mendoza, 1946, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.
- [O-21] *Nada más que una rosa*, Op. 6
Mendoza, 1947, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* figura la indicación de “canción”.
- [O-22] *Primer concierto para piano y orquesta* (Do # menor), Op. 7
Mendoza, 1948, pf, Orq, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* indica “Rapsódico, un movimiento”.
- [O-23] *Melodía* (Re mayor), Op. 8
Mendoza, 1948, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.
- [O-24] *Andante* (Do mayor), Op. 9
Mendoza, 1949, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.
- [O-25] *Melodía* (Re mayor), Op. 10
Mendoza, 1949, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.
- [O-26] *Allegro* (Mi mayor), Op. 11
Mendoza, 1949, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* no figura medio.
- [O-27] *Andante* (Do mayor), Op. 12
Mendoza, 1949, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* no figura medio.
- [O-28] *Plenilunio* (danza ritual), Op. 13
Mendoza, 1949, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* no figura medio.
- [O-29] *Melodía* (Re mayor), Op. 14
Mendoza, 1949, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* no figura medio.
- [O-30] *Cuarteto para cuerdas*, Op. 15
Mendoza, 1950, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* no aclara si es el cuarteto de cuerdas tradicional, indica “tres movimientos”.
- [O-31] *Primer concierto para guitarra y orquesta* (Re mayor), Op. 16

Mendoza, 1954, gui, Orq., *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

[O-32] *La montaña embrujada*, (cuatro partes) poema sinfónico, Op. 17

Mendoza, 1961, Orq, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* no aclara la constitución de la orquesta, indica que tiene cuatro partes.

[O-33] *Génesis*, poema sinfónico, Op. 18

Mendoza, 1967, Orq, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* no aclara la constitución de la orquesta; registrada en SADAIC.

[O-34] *Poema sinfónico del vino (Fermentación lenta, Fermentación tumultuosa, Lagar y Embotellamiento)*, Op. 19

Mendoza, 1967, Orq, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* registrada en SADAIC;no aclara constitución de la orquesta.

[O-35] *Quinteto* para cuerdas y guitarra solista, Op. 20

Mendoza, 1973, [gui, vn 1 y 2, vla y vc, 1. Moderato e rubato-Allegretto-Allegro, 2.Andante ma non troppo, 3. Allegro-Tempo giusto], *Ed:* Ms, *Pres:*Aa.

[O-36] *Segundo concierto* para guitarra y orquesta (Mi menor), Op. 21

Mendoza, 1976, [gui, Orq: 2fl, 2ob, 2 cl, 2fg, 4cor, 2 tpt, tbn, tim, cdas, 1. Moderato e rubato-Moderato assai-Allegro, 2. Andante, 3. Allegro agitato - Allegretto - Allegro agitato], *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

[O-37] *Romanza número uno* (Mi mayor), Op. 22

Mendoza, 1977, gui, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

[O-38] *Romanza número dos* (La mayor), Op. 23

Mendoza, 1977, gui, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

[O-39] *Romanza número tres* (Mi mayor), Op. 24

Mendoza, 1978, gui, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

[O-40] *Romanza número cuatro* (La mayor), Op. 25

Mendoza, 1979, gui, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

[O-41] *Estudio número uno, Imagen* (La menor), Op. 26

Mendoza, 1980, gui, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

[O-42] *Estudio número dos, Homenaje a Bach* (Sol menor), Op. 27

Mendoza, 1981, gui, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* no está aclarado el medio pero se deduce que es para gui por asociación con los estudios número uno y tres.

[O-43] *Estudio número tres*, para mano izquierda sola, Op. 28

Mendoza, 1981, gui, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

[O-44] *Ocaso (Suite El Hombre)*, Op. 29

Mendoza, 1981, gui, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

- [O-45] *Aires de Vidala*, Op. 30
Mendoza, 1982, gui, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.
- [O-46] *Marcha de la patria grande*, Op. 31
Mendoza, 1982, co, Orq, *Text:* Luis F. Villalba, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* en los registros de SADAIC figura una *Vendimia de la patria [grande]*; se cree que puede tratarse de la misma obra.
- [O-47] *Marcha de los pueblos hermanos*, Op. 32
Mendoza, 1983, co, Orq; *Text:* Luis F. Villalba, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* en la partitura que se consiguió figura: “subtítulo: Marcha de la Patria Grande”.
- [O-48] *Malambo*, Op. 33
Mendoza, 1983. Orq, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.
- [O-49] *Ballet de los canillitas*, Op. 34
Mendoza, 1983, Orq cám, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.
- [O-50] *Cantata 17 de Octubre*, Op. 35
Mendoza, 1983, cor, Orq, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* no figura autor del texto, figuran dos fechas: 1983 y 1984.
- [O-51] *Primera Sinfonía*, Op. 36
Mendoza, 1984, Orq, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.
- [O-52] *Variaciones sobre malambo sureño*, Op. 37
Mendoza, 1984, Orq, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.
- [O-53] *Combate de San Lorenzo*, poema sinfónico, Op. 38
Mendoza, 1984, Orq, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.
- [O-54] *Segundo concierto para piano y orquesta*, Op. 39
Mendoza, 1985, pf, Orq, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.
- [O-55] *Concierto para violín y orquesta*, Op. 40
Mendoza, 1986, vn, Orq, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa. [1º Mov.: Allegro moderato-cadencia-lento, 2º Mov.: Andante ma non troppo-moderato-allegretto- tempo primo, 3º Mov.: Presto é agitato.]
- [O-56] *Volverán los días*, Op. 41
Mendoza, 1986, comx, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* no figura autor del texto.
- [O-57] *La última navidad*, canción, Op. 42
Mendoza, 1986, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

[O-58] *Melodía* (La b Mayor), Op. 43
Mendoza, 1986, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

[O-59] *Semblanzas, Suite Argentina*, Op. 44
Mendoza, 1988, 7 gui, gtón, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

[O-60] *Primera sonata para piano*, Op. 45
Mendoza, 1989, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Fon:* grabación particular, *Obs:* registrada en SADAIC.

[O-61] *Ruralia, Suite Argentina*, Op. 46
Mendoza, 1991, Orq, 1. El campo (Preludio), 2. Árboles, 3. Huella, 4. Triste, 5. Las Mudanzas (malambo), *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Estr:* 24 de mayo, 1991, Mendoza, Argentina, por Orq sinfónica de la provincia de Mendoza, dir: Ch. Stuijt, *Fon:* grabación particular del estreno, *Obs:* no coincide la fecha de la partitura, 1981, con la fecha del catálogo escrito por el autor; registrada en SADAIC solamente el último movimiento como “Malambo de las mudanzas”.

[O-62] *Segunda sinfonía*, Op. 47
Mendoza, 1991, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* se infiere que es la Sinfonía *Hiroshima*, para Orq, coro de niños y jóvenes, *Estr:* 17 de mayo de 1996, Mendoza, Argentina, por Orq Filarmónica Provincial, dir: Sergio Ruestch, Coro de Niños y Jóvenes de la Universidad Nacional de Cuyo, “San Francisco Javier”, dirigido por Marcelo Coltro, y el Coro de Amicana, dirigido por Mónica Pacheco, *Fon:* grabación particular del estreno.

[O-63] *Preludio y Canción*, Op. 48
Mendoza, 1992, Orq cdas: [vn 1 y 2, vla 1 y 2, vc 1 y 2 y cb], *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* “dedicada a Humberto Carfi, gran concertista de violín, incomparable profesor y maravillosa persona”.

Obras populares

[O-64] *Tango en La menor*
Mendoza, 1943, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* sin texto.

[O-65] *Tango en Mi mayor*
Mendoza, 1943, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* sin texto.

[O-66] *Camino del amor*, tango
Mendoza, 1945, *Text:* Tito Francia, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

[O-67] *Turái*, zamba
Mendoza, 1947, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* sin texto.

[O-68] *Era un sueño*, tango
Mendoza, 1947, *Text:* Tito Francia, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.

[O-69] *Como la lluvia*, canción

Mendoza, 1947, *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Sinfonía, 1961, *Fon*: ver Anexo IV, dos grabaciones, *Obs*: registrada en SADAIC; el catálogo del autor la señala como canción, la edición como slow.

[O-70] *La yuyera*, zamba
Mendoza, 1947, *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa.

[O-71] *En la noche azul*, beguin
Mendoza, 1947, *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: registrada en SADAIC.

[O-72] *Para mi pueblo*, cueca
Mendoza, 1947, *Text*: Hilario Cuadros, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Fon*: ver Anexo IV, *Obs*: registrada en SADAIC.

[O-73] *Fiesta Cuyana*, cueca
Mendoza, 1947, *Text*: S. Bértiz y A. Ochoa, *Ed*: Julio Korn, 1949, *Obs*: registrada en SADAIC; la partitura señala la autoría compartida de la música entre Tito Francia y Aurelio Ochoa y la letra por Santiago “Berti”, mientras que el catálogo del autor señala a A. Ochoa como coautor del texto.

[O-74] *Tómese un jarro de vino*, cueca
Mendoza, 1947, *Text*: Homero Cardona(?), *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: utilizada en el film “El cartero” con Tito Luisiardo.

[O-75] *Lita*, canción
Mendoza, 1947, *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa.

[O-76] *Lejano concierto*, canción
Mendoza, 1947, *Text*: Tito Francia, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: registrada en SADAIC.

[O-77] *El arbolito*, canción
Mendoza, 1947, *Text*: anónimo, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa.

[O-78] *Tango en Do mayor*
Mendoza, 1949, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: sin texto.

[O-79] *Nada somos*, bolero
Mendoza, 1949, *Text*: Tito Francia, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: registrada en SADAIC.

[O-80] *Vieja flor*, bolero
Mendoza, 1949, *Text*: Tito Francia, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: registrada en SADAIC.

[O-81] *Sin sabor*, tango
Mendoza, 1949, *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa.

[O-82] *Llanto*, tango
Mendoza, 1950, *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa.

- [O-83] *Todo*, bolero
Mendoza, 1950, *Text*: Tito Francia, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: registrada en SADAIC.
- [O-84] *Buenas noches*, canción
Mendoza, 1951, *Text*: Tito Francia, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa.
- [O-85] *Tus pocos años*, bolero
Mendoza, 1951, *Text*: Tito Francia, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: registrada en SADAIC.
- [O-86] *Por lejos que estés*, bolero
Mendoza, 1951, *Text*: Tito Francia, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: registrada en SADAIC.
- [O-87] *Marilina*, balada
Mendoza, 1952, *Text*: Tito Francia, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: registrada en SADAIC, donde figura grabada.
- [O-88] *Balandro*, balada
Mendoza, 1953, *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa.
- [O-89] *Estoy sin amor*, bolero
Mendoza, 1953, *Text*: Tito Francia, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: registrada en SADAIC.
- [O-90] *La vuelta*, vals
Mendoza, 1954, *Text*: Tito Francia, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: registrada en SADAIC, donde figura que está grabada.
- [O-91] *Oye mi canción*, canción
Mendoza, 1954, *Text*: Tito Francia, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: registrada en SADAIC.
- [O-92] *Ya es otoño*, tango
Mendoza, 1954, *Text*: Tito Francia, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa.
- [O-93] *Mañana*, bolero
Mendoza, 1955, *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa.
- [O-94] *Siento que el mundo crece*, zamba
Mendoza, 1956, *Text*: Eduardo Adrián, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa.
- [O-95] *Así te siento zamba*, zamba
Mendoza, 1957, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: sin texto.
- [O-96] *Campanitas*, zamba
Mendoza, 1958, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: sin texto.
- [O-97] *Aquel viejo callejón*, tango
Mendoza, 1959, *Text*: Tito Francia, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: registrada en SADAIC.

- [O-98] *Tristísima*, samba lento
Mendoza, 1959, *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa.
- [O-99] *Malambo*
Mendoza, 1960, 4 VV y acomp., *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: no aclara el medio del acompañamiento, registrada en SADAIC y figura que está grabada.
- [O-100] *Alpa misky*, canción indígena
Mendoza, 1961, 4VV, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: no indica el autor del texto.
- [O-101] *Melodía* (Fa mayor)
Mendoza, 1961 (19-10-1961), *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: no figura medio ni existencia o no de texto.
- [O-102] *Carnavalito*
Mendoza, 1961, *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: registrada en SADAIC.
- [O-103] *Mi pobre amor*, tango
Mendoza, 1962, *Text*: M. Bravo Molson, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa.
- [O-104] *El mundo en la esquina*, tango
Mendoza, 1963, *Text*: Tito Francia, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa.
- [O-105] *Otra vez Navidad*, canción
Mendoza, 1964, *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa.
- [O-106] *Zamba azul*, zamba
Mendoza, 1965, *Text*: Armando Tejada Gómez, *Ed*: Pigal, 1963, *Fon*: ver Anexo IV, *Obs*: registrada en SADAIC; no hay acuerdo entre la fecha dada por el autor y la fecha de copyright de Pigal; la partitura que poseemos está impresa en los talleres gráficos de Editorial Lagos el 29/9/89. Según catálogo del autor, esta canción obtuvo el segundo premio en el Primer Festival ODOL de la Canción, según la partitura impresa fue seleccionada en el Primer Festival ODOL de la Canción.
- [O-107] *Regreso a la tonada*, tonada
Mendoza, 1965, *Text*: Armando Tejada Gómez, *Ed*: Lagos, 1971, *Fon*: ver Anexo IV, *Obs*: registrada en SADAIC.
- [O-108] *Tonada de los frutos*, tonada
Mendoza, 1965, *Text*: Luis A. Villalba, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Fon*: ver Anexo IV, *Obs*: registrada en SADAIC.
- [O-109] *Tonada de la siembra*
Mendoza, 1965, *Text*: Luis A. Villalba, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Fon*: ver Anexo IV, *Obs*: registrada en SADAIC.
- [O-110] *Yo soy el hombre*, vidala

Mendoza, 1965, *Text*: Luis A. Villalba, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Fon*: ver Anexo IV, *Obs*: registrada en SADAIC.

[O-111] *Zamba de los adioses*, zamba

Mendoza, 1966, *Text*: Armando Tejada Gómez, *Ed*: Julio Korn, 1964, *Fon*: ver Anexo IV, *Obs*: registrada en SADAIC; no hay acuerdo entre la fecha dada por el autor y la fecha de copyright de Julio Korn.

[O-112] *La madre tierra*, chacarera oratorio

Mendoza, 1966, *Text*: Luis A. Villalba, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa.

[O-113] *Un cigarrillo y yo*, tango

Mendoza, 1966, *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Julio Korn, 1968, *Fon*: ver Anexo IV, *Obs*: registrada en SADAIC.

[O-114] *Romance de la ribera*, litoraleña

Mendoza, 1967, *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Tierra Linda, 1965 (distribuidas por Ed. Julio Korn), *Fon*: ver Anexo IV, *Obs*: registrada en SADAIC; no hay acuerdo entre la fecha dada por el autor y la fecha de copyright de Tierra Linda; la partitura consigna que se grabó en R.C.A. Víctor por Eduardo Rodrigo.

[O-115] *Zamba de los dos*, zamba

Mendoza, 1968, *Text*: Hamlet Lima Quintana, *Ed*: Lagos, 1973, *Fon*: 1 grabación.

[O-116] *Tango del solo*, tango

Mendoza, 1968, *Text*: Armando Tejada Gómez, *Ed*: Lagos, 1973, *Fon*: ver Anexo IV, *Obs*: registrada en SADAIC.

[O-117] *La vida vuelve*, balada

Mendoza, 1969, *Text*: Armando Tejada Gómez, *Ed*: Lagos, 1973, *Obs*: registrada en SADAIC; el autor la señala como balada, la partitura impresa como canción.

[O-118] *Simple del cantor*, zamba

Mendoza, 1970, *Text*: Armando Tejada Gómez, *Ed*: Lagos, 1971, *Obs*: registrada en SADAIC; en la partitura figura la dedicatoria "Al poeta Julio Quintanilla, que solía amanecer en el olvido".

[O-119] *Ese de gris*, tango

Mendoza, 1970, *Text*: Armando Tejada Gómez, *Ed*: Lagos, 1973, *Obs*: registrada en SADAIC.

[O-120] *Los niños son la luz*, canción

Mendoza, 1978, *Text*: Julio Azzaroni, V fem, co niñ, Orq, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Fon*: 1 grabación particular.

[O-121] *Tango del inmigrante*, tango

Mendoza, 1977, *Text*: M. Bravo Molson, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa.

[O-122] *De rescate*, tango

Mendoza, 1980, *Text*: Tito Francia, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa.

[O-123] *De otro sabor*, tango

Mendoza, 1984, *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: registrada en SADAIC.

[O-124] *Muzzarella*, tango

Mendoza, 1991, *Text*: A. Ortiz, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: consta que estaría en imprenta.

[O-125] *Tonada del Nuevo Cancionero*, tonada

Mendoza, 1991, *Text*: Armando Tejada Gómez, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa.

[O-126] *Cueca del pan casero*, cueca

Mendoza, 1991, *Text*: Armando Tejada Gómez, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: consta que estaría en imprenta.

[O-127] *De vuelta*, zamba

Mendoza, 1991, *Text*: Armando Tejada Gómez, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: consta que estaría en imprenta.

[O-128] *El arco iris es maravilloso*, canción

Mendoza, 1991, *Text*: Tito Francia, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: consta que estaría en imprenta.

[O-129] *Marcha del turismo*

Mendoza, 1991, *Text*: Julio Azzaroni, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: consta que estaría en imprenta.

Otras obras

1. Obras que no aparecen en el catalogo confeccionado por el autor y que se posee la partitura (manuscrita o editada).

Cuando se ha tenido fecha, de composición o edición, las obras se han puesto por orden cronológico.

[O-130] *Nunca jamás*, canción

Mendoza, s/f, *Text*: Tito Francia, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: en el manuscrito no figura el texto.

[O-131] *Nuestro cielo destruido*, tango

Mendoza, s/f, *Text*: Alberto Rocas, *Ed*: Edismar, 1957.

[O-132] *Poema de barrio*, tango

Mendoza, s/f, *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Ediciones Musicales Ferrer, 1958, *Obs*: registrada en SADAIC.

[O-133] *Apasionada*, zamba

Mendoza, s/f, *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Sinfonía, 1961, *Obs*: registrada en SADAIC.

[O-134] *La del vino nuevo*, cueca

Mendoza, s/f, *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Fermata, 1963, *Obs*: registrada en SADAIC; obtuvo el primer premio del concurso de “La canción del vino”. En la base de datos de SADAIC, el editor figura como Moisés Brenner Smolarchik.

[O-135] *Dulce morenita*, fox-trot

Mendoza, s/f, *Text*: César Lafata, Tito Francia, Mario N. Cosentino, *Ed*: Julio Korn, 1964, *Obs*: registrada en SADAIC; la partitura no aclara los autores del texto o de la música; consigna que es un fox grabado en discofonía por Pepe Carioca. En el registro de SADAIC todos los autores figuran como autores y compositores, es decir, autores de la letra y la música. También figura Warner Chappell Music Argentina como editora.

[O-136] *Este mundo mío*, balada

Mendoza, s/f, *Text*: Raúl del Pino, *Ed*: Ed. Argentina de Música Internacional (EDAMI), 1973, *Obs*: registrada en SADAIC donde figura Félix Julio Guerra como autor del texto y Peermusic Argentina como editora.

[O-137] *Trovador del Rocío*, tonada cuyana

Mendoza, s/f, *Text*: Armando Tejada Gómez, *Ed*: Lagos, 1982, *Fon*: ver Anexo IV, *Obs*: registrada en SADAIC; dedicada a la memoria de don Hilario Cuadros.

[O-138] *Poema sinfónico del trabajo esclavizado*

Mendoza, s/f, *Orq*: fltín, 2fl, 2ob, 2cl, CI, 2fg, 4cor, 4tpt, 3tbn, tub, tim, acc, cdas, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: sin indicación de número de opus.

[O-139] *Tonada cuyana*

Mendoza, s/f, *Orq*: 2fl, 2ob, CI, 5gui, cdas, 2Vmasc y comix, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Obs*: en la partitura no figura el texto ni su autor; sin indicación de número de opus..

2. Obras que no aparecen en el catalogo confeccionado por el autor y están registradas en SADAIC.

[O-140] *Tango otoñal*, tango.

Mendoza, s/f, *Autores*: Fioravante Francia, Rosario Pedro Luis Lo Forte y Pedro Tomás Francia Anino, *Ed*: inédita, *Obs*: registrada en SADAIC donde no aclara autor del texto y de la música.

[O-141] *Tonada de los mil recuerdos*, tonada

Mendoza, s/f, *Text*: Emiliano Jardón Ortega, *Ed*: inédita, *Obs*: registrada en SADAIC

[O-142] *No por mucho madrugar*, s/d.

Mendoza, s/f, *Autores*: Fioravante Francia, Fernando Hartl y Pedro Tomás Francia Anino, *Ed*: inédita, *Obs*: registrada en SADAIC donde no aclara autor del texto y de la música.

[O-143] *Niña de arena*, tonada

Mendoza, s/f, *Text*: Víctor Humberto Pizarro, *Ed*: inédita, *Fon*: ver Anexo IV, *Obs*: registrada en SADAIC.

[O-144] *Alma gris*, milonga.

Mendoza, s/f, *Autores*: Emilio David Crosetti, Fioravante Francia, Laura Alicia Amelia Kroeger y no socio [de SADAIC], *Ed*: inédita, *Obs*: registrada en SADAIC donde no aclara autores del texto y de la música.

[O-145] *Alejandrita*, s/d.

Mendoza, s/f, *Autores*: Fioravante Francia, Fernando Hartl y Pedro Tomás Francia Anino, *Ed*: inédita, *Obs*: registrada en SADAIC donde no aclara autor del texto y de la música.

[O-146] *A mi viejo Buenos Aires*, tango

Mendoza, s/f, *Autores*: Fioravante Francia y Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: inédita, *Obs*: registrada en SADAIC donde no aclara autor del texto y de la música; se puede inferir que Francia es autor de la música y Tusoli del texto.

[O-147] *Carnavalito*, s/d

Mendoza, s/f, *Autores*: Fioravante Francia y Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: inédita, *Obs*: registrada en SADAIC donde no aclara autor del texto y de la música; se puede inferir que Francia es autor de la música y Tusoli del texto.

[O-148] *Canción en el crepúsculo*, zamba

Mendoza, s/f, *Text*: Hugo A. Pérez De Sanctis, *Ed*: inédita, *Obs*: registrada en SADAIC.

[O-149] *Ché Buzón*, tango

Mendoza, s/f, *Text*: Mario Raúl Anganuzzi, *Ed*: inédita, *Obs*: registrada en SADAIC.

[O-150] *Cha cha cha español*, s/d

Mendoza, s/f, *Autores*: Fioravante Francia, Rosario Pedro Luis Lo Forte y Pedro Tomás Francia Anino, *Ed*: inédita, *Obs*: registrada en SADAIC donde no aclara autor del texto y de la música.

[O-151] *Legionario*, milonga

Mendoza, s/f, *Autores*: Fioravante Francia, Rosario Pedro Luis Lo Forte y Pedro Tomás Francia Anino, *Ed*: inédita, *Obs*: registrada en SADAIC no aclara autor del texto y de la música.

[O-152] *Para bien o para mal*, s/d

Mendoza, s/f, *Autores*: Fioravante Francia, Fernando Hartl y Pedro Tomás Francia Anino, *Ed*: inédita, *Obs*: registrada en SADAIC donde no aclara autor del texto y de la música.

[O-153] *Presagio de adiós*, s/d

Anexo II

Catálogo de obras

Notas preliminares.

Este catálogo de la producción musical de Tito Francia ha sido elaborado en base a un listado de obras realizado por el mismo autor en oportunidad del trabajo realizado para el Diccionario de Música Española e Hispanoamericana. Este listado diferencia las obras de música docta de las populares. Dentro de las primeras señala: obras de juventud, sin número de opus, obras inconclusas y luego obras con opus. En nuestro catálogo se han incluido todas.

El catálogo tiene un ordenamiento cronológico, desde las primeras obras hasta obras de 1992. Se ha respetado el orden exacto en que las puso el compositor y sus títulos; a continuación se han colocado obras que se han encontrado y no estaban en su listado. Como el mismo tiene datos insuficientes, hay información del catálogo que debe luego ser confirmada o completada. Por ejemplo:

- En cuanto al lugar de composición se ha puesto siempre Mendoza, pero es un dato inferido.
- En el caso de obras no editadas, se ha indicado que están preservadas en el archivo del autor, información que se conoce a nivel general.

Se han tomado algunas decisiones respecto de:

- Indicaciones de movimientos: éstas han sido puestas después de los medios.
- Se ha indicado la tonalidad (cuando figuraba) entre paréntesis, dentro del título de la obra.
- Se ha puesto el género después del título.
- En el caso de las composiciones de música popular no se ha indicado el medio, si bien el autor las plantea casi siempre -en el caso de las editadas o no- para voz y piano.
- Se ha completado alguna información a través de las partituras que se han conseguido, ya sea manuscritas o editadas. En el primer caso, se ha podido obtener, por ejemplo, el formato instrumental (se coloca entre corchetes); en el segundo, los datos de edición y algunas dedicatorias.

Mendoza, s/f, *Autores*: Emilio David Crosetti, Fioravante Francia, Laura Alicia Amelia Kroeger y no socio [de SADAIC], *Ed*: inédita, *Obs*: registrada en SADAIC donde no aclara autores del texto y de la música.

[O-154] *Ponme las alas*, s/d

Mendoza, s/f, *Autores*: Emilio David Crosetti, Fioravante Francia, Laura Alicia Amelia Kroeger y no socio [de SADAIC], *Ed*: inédita, *Obs*: registrada en SADAIC donde no aclara autores del texto y de la música.

[O-155] *Serafín*, s/d

Mendoza, s/f, *Autores*: Fioravante Francia, Fernando Hartl y Pedro Tomás Francia Anino, *Ed*: inédita, *Obs*: registrada en SADAIC donde no aclara autor del texto y de la música.

Anexo III

Lista de obras consultadas

Nota:

Este listado se ha organizado, en la medida que se tienen los datos, por orden cronológico. En el caso de las obras populares, a veces se tiene fecha de composición y de edición; otras veces solo una de estas fechas. Todas las obras están puestas con la información que tienen en el catálogo.

Música clásica:

1. [O-16] *Romanza* para piano (Re b mayor), Op. 1, Mendoza, 1946, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.
2. [O-18] *Romanza* para piano (*La nave*) (Re b Mayor), Op. 3; Mendoza, 1946, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa¹.
3. [O-17] *Romanza* para piano (Mi b mayor), Op. 2, Mendoza, 1946, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.
4. [O-21] *Nada más que una rosa*, Op. 6, Mendoza, 1947, pf, *Ed,* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* figura la indicación de “canción”.
5. [O-35] *Quinteto* para cuerdas y guitarra solista, Op. 20, Mendoza, 1973, gui, vn 1 y 2, vla y vc, 1. Moderato e rubato-Allegreto-Allegro, 2.Andante ma non tropo, 3. Allegro-Tempo giusto, *Ed:* Ms, *Pres:*Aa.
6. [O-36] *Segundo concierto* para guitarra y orquesta (Mi menor), Op. 21, Mendoza, 1976, gui, Orq: 2fl, 2ob, 2 cl, 2fg, 4cor, 2 tpt, tbn, tim, cdas, 1. Moderato e rubato- Moderato assai-Allegro, 2. Andante, 3. Allegro agitato-Allegretto-Allegro agitato, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.
7. [O-47] *Marcha de los pueblos hermanos*, Op.32, Mendoza, 1983, co, Orq; *Text:* Luis F. Villalba, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa. (en la partitura que se consiguió figura: “subtítulo: Marcha de la Patria Grande”).

¹ Se tiene una de estas piezas en Re b M, presumiéndose que se trata de la primera pues no figura título.

8. [O-48] *Malambo*, Op. 33, Mendoza, 1983. Orq, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.
9. [O-55] *Concierto para violín y orquesta*, Op. 40, Mendoza, 1986, vn, Orq, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa. 1º Mov.: Allegro moderato-cadencia-lento, 2º Mov.: Andante ma non troppo-moderato-allegretto- tempo primo, 3º Mov.: Presto é agitato.
10. [O-59] *Semblanzas, Suite Argentina*, Op. 44, Mendoza, 1988, 7gui, gtón, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa.
11. [O-60] *Primera sonata para piano*, Op. 45, Mendoza, 1989, pf, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Fon:* grabación particular.
12. [O-61] *Ruralia, Suite Argentina*, Op. 46, Mendoza, 1991, Orq, 1. El campo (Preludio), 2. Árboles, 3. Huella, 4. Triste, 5. Las Mudanzas (malambo), *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Estr:* 24 de mayo, 1991, Mendoza, Argentina, por Orq sinfónica de la provincia de Mendoza, dir: Ch. Stuijt, *Fon:* grabación particular en el estreno, *Obs:* no coincide la fecha de la partitura con la fecha del catálogo escrito por el autor.
13. [O-63] *Preludio y canción*, Op. 48, Mendoza, 1992, Orq cdas: vn 1 y 2, vla 1 y 2, vc 1 y 2 y cb, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* “dedicada a Humberto Carfi, gran concertista de violín, incomparable profesor y maravillosa persona”.
14. [O-138] *Poema sinfónico del trabajo esclavizado*, Mendoza, s/f, Orq: fltín, 2fl, 2ob, 2cl, CI, 2fg, 4cor, 4tpt, 3tbn, tub, tim, acc, cdas, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa., *Obs:* sin indicación de número de opus.
15. [O-139] *Tonada cuyana*, Mendoza, s/f, Orq: 2fl, 2ob, CI, 5gui, cdas, 2V masc y comix, *Ed:* Ms, *Pres:* Aa, *Obs:* en la partitura no figura el texto ni su autor; sin indicación de número de opus.

Música popular

16. [O-69] *Como la lluvia*, Mendoza, 1947, *Text:* Pedro Horacio Tusoli, *Ed:* Sinfonía, 1961, *Fon:* ver Anexo IV, *Obs:* el catálogo del autor la señala como canción, la edición como slow.
17. [O-73] *Fiesta Cuyana*, cueca, Mendoza, 1947, *Text:* Santiago Bértiz, *Ed:* Julio Korn, 1949, *Obs:* la partitura señala la autoría compartida de la música entre Tito Francia y Aurelio Ochoa, mientras que el catálogo del autor señala a A. Ochoa como coautor del texto.
18. [O-131] *Nuestro cielo destruido*, tango, Mendoza, s/f, *Text:* Alberto Rocas, *Ed:* Edismar, 1957.

19. [O-132] *Poema de barrio*, tango, Mendoza, s/f, *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Ediciones Musicales Ferrer, 1958.
20. [O-133] *Apasionada*, zamba, Mendoza, s/f, *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Sinfonía, 1961.
21. [O-134] *La del vino nuevo*, cueca, Mendoza, s/f, *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Fermata, 1963, *Obs*: obtuvo el primer premio del concurso de “La canción del vino”.
22. [O-135] *Dulce morenita*, fox-trot, Mendoza, s/f, *Text*: César Lafata, Tito Francia, Mario N. Cosentino, *Ed*: Julio Korn, 1964, *Obs*: la partitura no aclara los autores del texto o de la música; consigna que es un fox grabado en discofonía por Pepe Carioca. En el registro de SADAIC todos los autores figuran como autores y compositores, es decir, autores de la letra y la música. También figura Warner Chappell Music Argentina como editora.
23. [O-111] *Zamba de los adioses*, zamba, Mendoza, 1966, *Text*: Armando Tejada Gómez, *Ed*: Julio Korn, 1964, *Fon*: 2 grabaciones, *Obs*: no hay acuerdo entre la fecha dada por el autor y la fecha de copyright de Julio Korn.
24. [O-106] *Zamba azul*, zamba, Mendoza, 1965, *Text*: Armando Tejada Gómez, *Ed*: Pigal, 1963, *Fon*: ver Anexo IV, *Obs*: no hay acuerdo entre la fecha dada por el autor y la fecha de edición de la partitura. Esta canción fue finalista en el Festival “Odol” de la Canción.
25. [O-107] *Regreso a la tonada*, tonada, Mendoza, 1965, *Text*: Armando Tejada Gómez, *Ed*: Lagos, 1971, *Fon*: ver Anexo IV.
26. [O-114] *Romance de la ribera*, litoraleña, Mendoza, 1967, *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Tierra Linda, 1965 (distribuidas por Ed. Julio Korn), *Fon*: ver Anexo IV, *Obs*: no hay acuerdo entre la fecha dada por el autor y la fecha de copyright de Tierra Linda; la partitura consigna que se grabó en R.C.A. Víctor por Eduardo Rodrigo.
27. [O-113] *Un cigarrillo y yo*, tango, Mendoza, 1966, *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Julio Korn, 1968, *Fon*: ver Anexo IV.
28. [O-116] *Tango del solo*, tango, Mendoza, 1968, *Text*: Armando Tejada Gómez, *Ed*: Lagos, 1973, *Fon*: ver Anexo IV.
29. [O-115] *Zamba de los dos*, zamba, Mendoza, 1968, *Text*: Hamlet Lima Quintana, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Fon*: ver Anexo IV.
30. [O-117] *La vida vuelve*, canción, Mendoza, 1969, *Text*: Armando Tejada Gómez, *Ed*: Lagos, 1973, *Obs*: el autor la señala como balada.
31. [O-119] *Ese de gris*, tango, Mendoza, 1970, *Text*: Armando Tejada Gómez, *Ed*: Lagos, 1973.
32. [O-118] *Simple del cantor*, zamba, Mendoza, 1970, *Text*: Armando Tejada Gómez, *Ed*: Ms.

33. [O-136] *Este mundo mío*, balada, Mendoza, s/f, *Text*: Raúl del Pino, *Ed*: Argentina de Música Internacional (EDAMI), 1973.
34. [O-120] *Los niños son la luz*, canción, Mendoza, 1978, *Text*: Julio Azzaroni, V fem, co niñ, Orq, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa, *Fon*: grabación particular.
35. [O-137] *Trovador del Rocío*, tonada cuyana, Mendoza, s/f, *Text*: Armando Tejada Gómez, *Ed*: Lagos, 1982, *Fon*: ver Anexo IV, *Obs*: dedicada a la memoria de don Hilario Cuadros.
36. [O-123] *De otro sabor*, tango, Mendoza, 1984, *Text*: Pedro Horacio Tusoli, *Ed*: Ms, *Pres*: Aa.

Anexo IV

Discografía de Tito Francia¹

Lista N° 1 (Datos brindados por Tito Francia)

¹ El número entre corchetes indica el número de la obra en el catálogo (Anexo II).

<i>Apasionada</i> [O-133]	Jorge Sobral
<i>Como la lluvia</i> [O-69]	Indios Tabajaras
<i>Como la lluvia</i> [O-69]	Requinto González
<i>Como la lluvia</i> [O-69]	Rosamel Araya
<i>Las Mudanzas (Suite Ruralia)</i> [O-61]	Tito Francia
<i>Las Mudanzas (Suite Ruralia)</i> [O-61]	Tres para el folklore
<i>Los niños son la luz</i> [O-120]	Marisa Ortiz
<i>Para mi pueblo</i> [O-72]	Hilario Cuadros
<i>Regreso a la tonada</i> [O-107]	Mercedes Sosa
<i>Regreso a la tonada</i> [O-107]	Los Tucu-Tucu
<i>Regreso a la tonada</i> [O-107]	Jairo
<i>Regreso a la tonada</i> [O-107]	Coral Dúo
<i>Romance de la ribera</i> [O-114]	Eduardo Rodrigo (grabado en RCA Víctor, según la partitura editada)
<i>Romance de la ribera</i> [O-114]	Coral Dúo
<i>Tango del solo</i> [O-116]	Jorge Sobral
<i>Tonada de los frutos</i> [O-108]	Carmen Guzmán con orquesta sinfónica
<i>Tonada de la siembra</i> [O-109]	Tito Francia con orquesta sinfónica
<i>Trovador del rocío</i> [O-137]	Los cuatro de Cuyo
<i>Trovador del rocío</i> [O-137]	Pocho Sosa
<i>Un cigarrillo y yo</i> [O-113]	Edmundo Rivero
<i>Un cigarrillo y yo</i> [O-113]	Jorge Vidal
<i>Zamba azul</i> [O-106]	Mercedes Sosa
<i>Zamba azul</i> [O-106]	Carmen Guzmán
<i>Zamba azul</i> [O-106]	Las Voces Blancas
<i>Zamba azul</i> [O-106]	Castelar y su piano
<i>Zamba azul</i> [O-106]	Pichín Córdoba y su piano.
<i>Zamba de los adioses</i> [O-111]	Caro Herrada
<i>Zamba de los adioses</i> [O-111]	Carmen Guzmán
<i>Zamba de los dos</i> [O-115]	Coral Dúo

Lista N° 2. REGISTROS ANTIGUOS

<i>Romance de la ribera</i> [O-114]	SONY	90406	MC	20 Grandes éxitos Vol. 2	1997 (10/7)	Los del Suquía
<i>Romance de la ribera</i> [O-114]	SONY	90597	MC	Nuestras 30 mejores canciones	2000 (27/1)	Los del Suquía
<i>Como la lluvia</i> [O-69]	EMI	14186	MC yLP			
<i>Como la lluvia</i> [O-69]	EMI	24186	MC			
<i>Un cigarrillo y yo</i> [O-113]	EMI	4505	LP			
<i>Zamba azul</i> [O-106]	EMI	16230	MC			

Lista N° 3. REGISTROS MÁS ACTUALES

OBRA	CIA	PRODUCTO	SOPORTE	TÍTULO PRODUCTO	AÑO LANZ.	INTÉRPRETE
<i>Niña de arena</i> [O-143]	Música y Marketing	TK 38131	CD	Nuestra música nativa Vol. 13	2001	Tito Francia
<i>Regreso a la tonada</i> [O-107]	EPSA	16023	CD y MC	Pocho Sosa canta a Tejada Gómez	1998	Pocho Sosa
<i>Regreso a la tonada</i> [O-107]	DBN	51497	CD	Pájaros en el aire	1998	Laura Albarracín
<i>Regreso a la tonada</i> [O-107]	UNIVERSAL	1405012	CD y MC	Reader's Digest 5 Discos	2001	Mercedes Sosa
<i>Regreso a la tonada</i> [O-107]	UNIVERSAL	5330312	CD y MC	Escondido en mi país	1996	Mercedes Sosa
<i>Regreso a la tonada</i>	Nicolás Muller	CIMP001	CD	CIMAP Argentina	2005	Nicolás Muller

[O-107]				desde el piano		
<i>Regreso a la tonada</i> [O-107]	Rodolfo Viñas	2169	CD	Por un viento al alma	2004	Rodolfo Viñas
<i>Regreso a la tonada</i> [O-107]	Jonatan Moyano	2422	CD	Peregrinos del viento	2003	Signos
<i>Regreso a la tonada</i> [O-107]	Bernal Lloret	4856	CD	Cumpliendo un sueño	2005	José Furlán
<i>Regreso a la tonada</i> [O-107]	La Scala de San Telmo?	LSST 002	CD	De aquí en más	2001	M J Albaya
<i>Romance de la ribera</i> [O-114]	BMG	CD484691	CD y MC	20 grandes éxitos Vol. 2	1997	Los del Suquía
<i>Romance de la ribera</i> [O-114]	BMG	CD493567	CD y MC	Nuestras mejores 30 canciones	1999	Los del Suquía
<i>Romance de la ribera</i> [O-114]	BMG	CD493602	CD	Argentinos por el mundo	1999	Los del Suquía
<i>Trovador del rocío</i> [O-137]	EPSA	17077	CD y MC	Mi pueblo y mi voz	1996	Pocho Sosa
<i>Trovador del rocío</i> [O-137]	FONOCAL	318	CD	Gente de canto	2004	Gente de canto
<i>Trovador del rocío</i> [O-137]	ARCE FABIANA	4865	CD	Melodías al oído	2005	Fabiana Arce
<i>Trovador del rocío</i> [O-137]	SUSANA CASTRO	11869	CD	Susana Castro	2001	Susana Castro
<i>Trovador del rocío</i> [O-137]	B&M		CD	Armando Tejada Gómez	1999	Enrique Llopis
<i>Trovador del rocío</i> [O-137]	B&M		CD	¿Adonde vamos?	2003	Mónica Abraham
<i>Zamba azul</i> [O-106]	BMG	519102	CD y MC	Ropas modernas	1997	Los Sacha
<i>Zamba azul</i> [O-106]	EPSA	16023	CD y MC	Pocho Sosa canta a Tejada Gómez	1998	Pocho Sosa
<i>Zamba azul</i> [O-106]	EPSA	16047	CD y MC	Monedas del alma	1999	Las Voces Blancas

<i>Zamba azul</i> 106]	[O-	EPSA	17116	CD y MC	Encuentros y soledades	1998	Juan Falú
<i>Zamba azul</i> 106]	[O-	EPSA	245-02	CD y MC	Tiempo de guitarras	2003	Juanjo Domínguez Cuarteto
<i>Zamba azul</i> 106]	[O-	EPSA	519-02	CD	Quenaquena	2004	Raúl Olarte
<i>Zamba azul</i> 106]	[O-	UNIVERSAL	649522	CD y MC	Serie La Historia	2003	Las Voces Blancas
<i>Zamba azul</i> 106]	[O-	UNIVERSAL	5330382	CD y MC	Zamba Azul	1996	Las Voces Blancas
<i>Zamba azul</i> 106]	[O-	UNIVERSAL	5376602	CD y MC	Zambas	1997	Las Voces Blancas
<i>Zamba azul</i> 106]	[O-	UNIVERSAL	5103914	MC	Los originales	2001	Mercedes Sosa
<i>Zamba azul</i> 106]	[O-	MELOPEA	CDMSE5099	CD y MC	Folklore en piano Vol. 3	1997	Carlos García
<i>Zamba azul</i> 106]	[O-	TROVA	C107011	MC	Caleidoscopio acústico	1995	Gustavo Benavídes y la 22
<i>Zamba azul</i> 106]	[O-	COSAS NUESTRAS	15542	CD	Dúo Apacheta	2004	Dúo Apacheta
<i>Zamba azul</i> 106]	[O-	PABLO BERRUM	15107	CD	Danzas Argentinas Vol. 11	2004	Herencia Nativa
<i>Zamba azul</i> 106]	[O-	DI TELLA AUGUSTO	AURO001	CD	Concepto Clásicos Populares	2002	Di Tella Guiet
<i>Zamba azul</i> 106]	[O-	PASSERIEU JUAN JOSÉ	999	CD	Pequeñas alegrías	2001	Condomí-Mielgo
<i>Zamba azul</i> 106]	[O-	ED. PERFIL	OCF6	CD	Obras cumbres del Folklore Vol. 6	2001	Las Voces Blancas
<i>Zamba azul</i> [O-106]		B&M		CD	Otoño azul	2004	Pilín Massei

Anexo V

Fuentes Iconográficas



Tito Francia
Fuente: archivo del músico



Tito Francia en actuaciones en el Auditorio de Radio Aconcagua
Fuente: Archivo del músico



Tito Francia en Radio Libertador

Fuente: archivo del músico



Tito Francia y guitarristas

Fuente: archivo del músico



Fragmento de la portada del disco "Fiesta para cuerdas"
Fuente: Estudios Zanessi

FIESTA PARA CUERDAS

TITO FRANCA

con la colaboración especial de

SANTIAGO BERTIZ



DISCO ES CULTURA

©1973

Impreso y Confeccionado por: ALPHA S.A.I.C.



Fragmento de la contraportada del disco "Fiesta para cuerdas"
Fuente: Estudios Zanessi



Tito Francia y Andrés "Polaco" Krisac
Fuente: archivo del músico



Vista del Auditorio de Radio Aconcagua
Fuente: archivo del músico



Tito Francia al piano
Fuente: archivo del músico



Arriba de izq. a der.: Armando Tejada Gomez, Tito Francia, Víctor Nieto y Juan Carlos Seder.
Abajo de izq. a der.: Oscar Matus, Mercedes Sosa y Pedro Horacio Tusoli.
Fuente: Diario *Los Andes*, 11/02/63, p. 9, c. 4 y 5.



Tito Francia y su guitarra
Fuente: archivo del músico

Anexo VI

CD con ejemplos musicales

Ejemplos musicales:

1. *Sonata op. 45**. Moderato-Vivace, 2. Adagio triste, 3. Allegro agitato.
Piano.: Albertina Crescitelli
2. *Ruralia, Suite Argentina*, Op: 46*
1. *El campo* (Preludio), 2. *Árboles*, 3. *Huella*, 4. *Triste*, 5. *Las Mudanzas* (malambo)
Orquesta Filarmónica de la Provincia de Mendoza. Guitarra solista: Tito Francia
3. *El vuelo del moscardón* (Rimsky Korsakov)** En: “Fiesta para cuerdas”
4. *Las mudanzas* (Tito Francia)** En: “Fiesta para cuerdas”
5. *Vals n° 7 op. 64 N° 2* (Chopin)** En: “Fiesta para cuerdas”
Guitarra: Tito Francia. Guitarrón: Santiago Bértiz
6. *Zamba azul****(Tito Francia/A. Tejada Gómez). Canto y guitarra: Tito Francia
7. *Regreso a la tonada** (Tito Francia/A. Tejada Gómez). Canto: Mercedes Sosa
8. *Trovador del rocío*** (Tito Francia/A. Tejada Gómez). Canto: Pocho Sosa. Guitarra:
Tito Francia
9. *La pancha Alfaro*** Cuarteto contemporáneo
10. *Cueca del vino nuevo*** Cuarteto contemporáneo
11. *Zamba azul**** Cuarteto contemporáneo
12. *Los mareados*** Francia-Krisak
13. *El choclo*** Francia-Krisak
* Tito Francia como compositor
**Tito Francia como intérprete
***Tito Francia como compositor e intérprete