

Albini, María Claudia

El Matrero de Felipe Boero, una ópera nacional de proyección universal

Séptima Semana de la Música y la Musicología : Jornadas interdisciplinarias de investigación : La ópera : palabra y música

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Albini, María Claudia. El Matrero de Felipe Boero, una ópera nacional de proyección universal [en línea]. Ponencia de la VII Semana de la Música y la Musicología : Jornadas interdisciplinarias de investigación : La ópera : palabra y música organizada por el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, 20-22 de octubre, 2010. <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/matrero-proyeccion-universal.pdf>>.

(Se recomienda indicar fecha de consulta al finalizar la cita. Ej: [Consulta: 22 de octubre 2010]).

EL MATRERO DE FELIPE BOERO, UNA ÓPERA NACIONAL DE PROYECCIÓN UNIVERSAL

ENSAYO

MARÍA CLAUDIA ALBINI (IUNA-UBA) - EDGARDO CIANCIAROSO (IUNA)

Resumen

Las primeras camadas de autores nacionales formados en la estética del Romanticismo nacionalista formaron parte de un programa estimulado por el Estado, que becaba a músicos notables para estudiar en Europa. Entre ellos, se destacó el maestro Felipe Boero, quien en 1912 ganó una beca para cursar estudios en el Conservatorio de París. Su obra *El Matrero*, ópera de claro tinte nacional, escrita en 1925 y estrenada el 12 de julio de 1929 en el Teatro Colón de Buenos Aires, dirigida por Héctor Panizza, se constituyó en un hito en la historia de la música académica argentina.

Felipe Boero fue pionero en utilizar libretos en castellano, abriendo la puerta a un importante desarrollo literario del género en español. Basada sobre la obra gauchesca homónima del uruguayo Yamandú Rodríguez, *El Matrero* transmite, con sencillez y sinceridad, el espíritu de la música académica argentina a través del complejo lenguaje operístico postromántico, valorizando el patrimonio cultural rural. Así, la rica poesía gauchesca, fusionada con la inspirada y sencilla belleza de sus melodías, telúricas y universales al mismo tiempo, y reforzada con espléndidas estilizaciones de danzas nativas, como la media caña, hacen de esta ópera una de las obras más exquisitas del acervo cultural musical argentino.

Palabras clave: Romanticismo - nacionalismo - Boero - Yamandú Rodríguez - *El matrero*.

Abstract

The first national composers that were cultivated under the Romantic aesthetics took part of a programme, stimulated by the Government that awarded scholarships to outstanding musicians, by means of which they could go and study in the best academies in Europe. Among them, Felipe Boero won a scholarship to take a course of studies in the Conservatoire de Paris. His distinctly nationalistic opera, *El Matrero*, composed in 1925 and first presented on July, 12th, 1929, under the conduction of Hector Panizza, constitutes a milestone in the history of the academic music in Argentina.

Felipe Boero was a pioneer in the using of librettos in Spanish, starting an important literary development of this genre in Spanish. Based on the homonymous gaicho-style work by the Uruguayan writer Yamandú Rodríguez, *El Matrero* transmits, humbly and sincerely, the essence of the Argentinian academic music by means of the complex post-romantic operistic language, attaching great value to the rural cultural heritage. Thus, the rich gaicho poetry, the inspired, simple beauty of the telluric and of the universal melodies, and the splendid stylizations of native dances like the *media caña*, make of this opera one of the best exponents of the Argentinian musical heritage.

Key words: Romanticism - Nacionalism - Boero - Yamandú Rodríguez - *El matrero*

* * *

Introducción

La ópera, el ballet y la música instrumental tuvieron gran difusión en Buenos Aires desde los tiempos del Virreinato, pero es recién a partir de la segunda mitad del siglo XIX que se puede hablar de una música verdaderamente argentina. Este proceso

estimulado por el Estado, que otorgaba becas a músicos destacados para estudiar en Europa, vio nacer las primeras generaciones de compositores formados en la estética del Romanticismo nacionalista. Hargreaves, Williams, Aguirre, Buchardo, Arturo y Pablo Beruti produjeron las primeras obras inspiradas en ritmos y giros melódicos tomados de la música nativa. A principios del siglo XX Manuel Gómez Carrillo realizó los primeros trabajos científicos de recopilación de melodías autóctonas, que dio a conocer en Buenos Aires.

La ópera ocupó el primer lugar entre los géneros favoritos del público y los compositores, prueba de ello es la cantidad de teatros que se construyeron en ese momento: Teatro Colón, de la Ópera, El Nacional, Politeama, de la Victoria, Argentino de la Plata, Colón de Rosario. Durante mucho tiempo funcionaron simultáneamente en Buenos Aires cuatro teatros de ópera. En 1906 se erigió el Coliseo Argentino y en 1908 el se inauguró el actual Teatro Colón. En esos tiempos la ciudad se convirtió en puerto obligado para los más importantes cantantes y directores de orquesta.

Muchos de los compositores nacidos entre 1860 y 1900 estudiaron en los principales conservatorios europeos: París, Leipzig, Madrid, Roma. Allí conocieron las *Escuelas Nacionales* europeas y trasladaron esos ideales al Río de la Plata, donde encontraron campo fértil para desarrollarse. Primero en piezas para piano y canciones y luego en obras de mayor envergadura, estos jóvenes compositores comenzaron a utilizar en sus obras materiales musicales tomados de la música nativa. Esta eclosión del nacionalismo musical encontró una de sus momentos culminantes en 1929 con el estreno de *El Matrero* de Felipe Boero, inspirada en el drama gauchesco homónimo de Yamandú Rodríguez. Obra maestra de sólida factura académica que con sencillez y sinceridad, como apunta De la Guardia, logra transmitir el espíritu de la música rural argentina a través del complejo lenguaje operístico postromántico y se convierte en el arquetipo de la ópera argentina.

Datos biográficos de Felipe Boero

Buenos Aires 1884- 1958. Estudió con Pablo Beruti y en 1912 ganó el Premio Europa que le permitió viajar a París, en cuyo Conservatorio estudió con Paul Vidal. En la capital francesa comenzó a componer su ópera *Tucumán*. De regreso a la Argentina fundó, junto con otros compositores, la Sociedad Nacional de Música, destinada a

difundir la obra de autores argentinos. En 1918, en el Teatro Colón, se estrenó *Tucumán*, pionera de las óperas argentinas cantadas en castellano.

Ejerció la docencia. En 1934 tuvo a su cargo la creación de coros de escuelas para adultos. En 1938 fue Miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Su obra comprende música sinfónica, de cámara y una importante colección de canciones.

Yamandú Rodríguez

El tema campero y el lenguaje de los paisanos tuvo en la obra del montevideano Yamandú Rodríguez (1891-1957) un refugio militante. Su obra floreció en la primera mitad del siglo XX, entre la década del diez y la del cuarenta, en sintonía con la tónica realista y la temática rural dominante en las letras uruguayas hasta mitad del siglo XX. Comenzó escribiendo en periódicos y revistas poemas criollos. Las décimas “Raza gaucha” obtuvieron el primer premio en un concurso convocado por el diario *La Razón*. Luego, con el poemario *Aires de campo*, inauguró su carrera literaria impresa. Pero su éxito como escritor lo alcanzó en la dramaturgia. En 1919 *El matrero* tendió el puente con la escena de Buenos Aires inspirando a Felipe Boero para componer sobre ella una ópera, y al director Orestes Caviglia para llevarla al cine.

* * *

El gaucho

*"Dio su vida a la patria, que ignoraba,
y así perdiendo, fue perdiendo todo."*

El Gaucho, Jorge Luis Borges

El gaucho constituye un tipo social surgido de la economía ganadera, nacido del mestizaje entre el español y el indio, cuyo origen se remonta al período colonial en el que se van delineando los caracteres del hombre “criollo”. Etimológicamente, la palabra *gaucho* deriva de “huacho”, término quechua que significa huérfano o según otros autores del chilenismo “huaso” o quizás “guaderío”, que quiere decir persona sin ocupación fija, vagabundo.

El gaucho compone un tema vasto que recorre nuestra literatura y nuestra historia, desde una caracterización tradicional hasta la de Macedonio Fernández, para quien el personaje en cuestión no sería más que "*un invento de los poetas para entretener a los caballos de las estancias*". En la actualidad, el gaucho es sinónimo de identidad nacional, el símbolo de la argentinidad, representado como un hombre montado a caballo, con sus vestimentas immaculadas, que usa el facón para hacer un buen asado y es capaz de transmitirnos toda su sabiduría acompañado por la guitarra. Además de esto, el gaucho es un hombre sacrificado que trabaja en el campo desde la salida del sol hasta su puesta. Pero no siempre ha sido así. No siempre el gaucho ha gozado de tan noble reputación, ni ha sido enaltecido como símbolo de los valores patrios.

La imagen del gaucho y su relación con la sociedad estuvo indisolublemente asociada a la utilización política que hicieron de ella las clases dominantes. El prestigio o la mala fama de delincuente le fueron asignadas con una innegable utilidad política. La relación entre estos hombres y el Estado ha sido tirante y fluctuante desde sus orígenes. Se trata, una vez más, de una construcción discursiva del término gaucho, y de un empleo político de esa formación discursiva.

La historia del país se ha encargado, por otra parte, de desdibujar su figura: la palabra gaucho está incluida en dos comunicados del Libertador José de San Martín cuando se refiere a las fuerzas bajo su mando, pero también aparece en la Gaceta oficial, que los alude como "patriotas campesinos", atestiguando desde los inicios de la vida nacional independiente la resistencia de las élites gobernantes para admitir un vocablo de connotaciones bárbaras.

Durante la época de la independencia el gaucho incorporó los ideales de libertad y se puso al servicio de la causa. Los *Diálogos patrióticos* y *Cielitos* del padre Bartolomé Hidalgo dan testimonio de ello. La primera utilización del gaucho gira entonces sobre los términos *patriota* o *desertor*. El gaucho es patriota y acepta luchar por la independencia o es un desertor ajeno al llamado de la historia que vive fugitivo de las autoridades. Desde el punto de vista de la colonia, que mantenía las leyes de vagos y malvivientes que regían en la metrópoli, el gaucho era un delincuente: no se sometía, no tenía domicilio fijo, desconocía la propiedad privada, llevaba una vida ajena a toda autoridad. El hecho es que en 1883 Vicente Fidel López en su *Historia de la República Argentina* (Tomo III, p. 124) adujo que "*no existe ya: es hoy para nosotros una leyenda de ahora setenta años*".

Con el fin de las guerras revolucionarias el gaucho no percibe un ascenso social y regresa a su antigua actividad. El gaucho matrero vive del ganado cimarrón que vive libre en los campos. La segunda utilización del gaucho se basa sobre los términos **legal-ilegal, trabajador-ladrón, sometido-fugitivo**. Al organizarse el Estado Nacional, el desierto, casa del gaucho, comienza a ver trenes, alambrados, autoridades. El alambrado impide que el ganado habite libremente la pampa y el gaucho deberá recurrir al robo para alimentarse; las autoridades nacionales intentan imponer un orden legal positivo, ajeno al del gaucho, que ya posee sus propias leyes. Por esta razón los gauchos son perseguidos como delincuentes y puestos en prisión, ya que aún se mantienen las leyes de vagos y está prohibido transitar sin un documento que acredite que el sujeto es un trabajador estable, o son enviados a luchar en el ejército de frontera contra los indios y luego en la Guerra de la Triple Alianza. En este sentido, se contraponen el derecho tradicional, de transmisión oral, propio del gaucho; y el derecho positivo, escrito, estatal, por el otro.

Por lo expuesto, se pueden vislumbrar dos miradas antagónicas acerca del gaucho, que se expresan claramente por un lado en el *Facundo*, de Sarmiento, y por otro en la obra de José Hernández.

Sarmiento, con una intencionalidad política manifiesta y bajo el apuro de denunciar al régimen rosista que lo había expulsado y de difundir sus ideas, escribe el *Facundo* en 1845, en un contexto en el que "la barbarie" se había apoderado de las ciudades, principalmente de la que a él más le preocupaba: la próspera Buenos Aires. Los caudillos, erigidos sobre una base social de apoyo conformada por el gaucho, habían ganado la guerra civil desatada contra los unitarios, quienes se vieron obligados a exiliarse, junto con otras tantas "mentes brillantes" a las que el régimen rosista agredía sistemáticamente con su política "bárbara". Sin estos hombres "ilustrados", la Argentina quedaba privada de la posibilidad de experimentar el florecimiento intelectual del que habían gozado las grandes naciones civilizadas de Europa o Estados Unidos.

Sarmiento contemplaba impotente desde el exilio cómo todo se derrumbaba bajo el régimen de los caudillos, que se unían bajo el mando absoluto de la figura de Rosas y estaban sumiendo a la Argentina en la barbarie, imponiendo un régimen dictatorial que suprimía las libertades y los derechos esenciales del hombre libre.

El gaucho que va a dibujar la pluma de Sarmiento va a estar influenciado por todo este contexto. El gaucho, que cultivó de pequeño modales rudos, se hizo valiente a fuerza de sobrevivir en un medio hostil, a la vez que se hizo fuerte y,

fundamentalmente, bruto. Vivió al margen de la ley, matrero, perseguido. Sin embargo, para Josefina Ludmer ***“la delincuencia del gaucho no es, pues, sino el efecto de discrepancia entre los dos ordenamientos jurídicos”***. Para determinados sectores va a ser un gran problema, ya que era la principal base social de apoyo de los caudillos, como Facundo Quiroga, Estanislao López o Artigas. Sarmiento se propone rastrear las causas históricas, sociales y culturales que impiden a la Argentina entrar en la senda del progreso. Es ahí donde entra en escena el gaucho y la pampa, como realidades problemáticas a las que Sarmiento intentará darle una solución.

Su ámbito de encuentro eran las pulperías, donde se emborrachaba, jugaba, y terminaba en gresca con otros paisanos: era el momento en donde el cuchillo y la muerte definían la contienda. Para Sarmiento el gaucho ni siquiera tiene las aptitudes que se requieren para formar un ejército profesional, disciplinado, con cadena de mando-obediencia, con disciplina para adiestrarse en el arte de la guerra. Por eso es hábil sólo para formar las montoneras, que son como malones que atacan de modo desordenado, basando toda su estrategia en las fuerzas de caballería. El gaucho, tal como lo ve Sarmiento cuando escribe *Facundo*, sería inútil para el tipo de proyecto político y social que él está pensando. Un proyecto en el que para salir de la barbarie – los caudillos, Rosas, el modo de vida del gaucho argentino- hay que importar la civilización, que se caracteriza por estar en sus antípodas, con el cual ambos términos se transforman en dos realidades incompatibles.

Por otro lado, las páginas del Martín Fierro, que fue escrito en otro momento histórico (se publica la primera parte de la obra en 1872), nos presentan otro tipo de gaucho. Una cosa es pensar en el gaucho como el mestizo, descendiente inmediato de la cruce entre el indio y el español, que recorría libremente la llanura pampeana en busca del *cimarrón*, y otra cosa es pensarlo como el peón que a fuerza de la extensión de la estancia ganadera tuvo que "sedentarizar" su vida, para entrar en el tipo de mercado de trabajo que el modelo de acumulación que se estaba pergeñando necesitaba para consolidarse.

El primer tipo de gaucho fue el que se encontraba en una llanura que no le ofrecía más obstáculos que las fieras con las que se podía topar en el camino, o el encuentro violento con algún malón de indios que pudiese resultarle hostil. Este gaucho podía andar libremente por campos en los que el alambrado todavía no había delimitado los lugares prohibidos y las autoridades no estaban en su búsqueda. Ese gaucho vivía de su habilidad para sustraer de la naturaleza su sustento diario, se caracterizaba por su

destreza como jinete, su habilidad para cazar el ganado salvaje o hacer artesanías de cuero.

El otro gaucho –al que va a hacer alusión la obra de Hernández- ya convertido en peón de estancia, como *Don Liborio*, va a encontrarse con obstáculos que delimitarán el espacio por el cual puede moverse -el alambrado le va a marcar la propiedad inviolable, dentro de la cual ya no puede circular- y lo exhortarán a cumplir una función útil para la sociedad y para la clase terrateniente, que por ese entonces se estaba consolidando: este gaucho va a tener que trabajar para un patrón, en relación de dependencia, para lo cual tendrá que procurarse un lugar fijo de residencia. Tanto la clase terrateniente en formación, como las autoridades políticas, comenzaron a re-significar la existencia del gaucho: éste pasó a ser visto como parte de un sector social al que había que domesticar, fijándolo a un lugar de trabajo, y exhortándolo a que forje una disciplina laboral.

Aquellos que no pudieron, o no quisieron, adaptarse a las nuevas pautas de vida y siguieron recorriendo los campos sin rumbo fijo, sin morada definitiva, o sin el papel firmado por el juez de paz o "el patrón de estancia" que certificara que estaba comprometido en una actividad laboral, pasaron a ser objeto de persecución. Las autoridades los vieron como sospechosos –podían robar ganado, o ser criminales fugitivos- y cuando los capturaban solían enviarlos a "la frontera", es decir a los límites territoriales que dividían las zonas que ya habían sido conquistadas de aquellas que todavía estaban en manos del indio. El *Martín Fierro* constituye un intento de comprender y resaltar la situación del gaucho sumido en esta tensión.

Género Gauchesco:

El gaucho rioplatense constituye una figura sobre la que se escribe, para quien se escribe o desde quien se escribe no sólo literatura sino también historia, sociología y cultura. Sin embargo, hay un cuerpo bastante bien delimitado alrededor suyo, un cuerpo discursivo que puede permitir una comprensión parcial, fragmentaria sobre ese texto del gaucho rioplatense. Esto es lo que Josefina Ludmer prefiere llamar "género gauchesco" y que también se denomina "poesía gauchesca", "literatura gauchesca", o, simplemente, "gauchesca".

No cabe duda de que en la actualidad no hay del gaucho más que discursos, más que textos; pero, a la vez, este análisis quiere jugar con la noción de que el gaucho fue, ha sido y

es un texto, una construcción, cuya voz y cuyo cuerpo fueron usados, al decir de Josefina Ludmer, “*para edificar una identidad cultural propiamente rioplatense*”. El gaucho histórico que existió en “*la pampa cuando ésta carecía de los alambres que subdividen la propiedad de la tierra y de aquellos que hechos telégrafo aventajan al viento en las noticias.*”, como tan poéticamente lo dice Ricardo Rodríguez Molas en su *Historia social del gaucho*, quedó fuera de la poesía llamada gauchesca.

Bartolomé Hidalgo se refiere a él como “*el gaucho pobre,*” fruto de las luchas contra los españoles y las desilusiones de las guerras de la revolución. Luego aparecerán el *gaucho político*, que juzga la situación de las luchas civiles; *el gaucho payador*, quien, con la guitarra como instrumento se ubica como el cantor-payador de la poesía gauchesca; el *gaucho amigo*, para quien la amistad es una de las virtudes más preciadas; el *gaucho divertido*, para quien la diversión es un solaz en su cruda vida: aliado de la bebida, la ginebra, que ayuda, muchas veces, a olvidar sus penas; el *gaucho peleador*, habituado a la pelea en la lucha a muerte contra el indio, utilizando el cuchillo y las boleadoras como armas principales; *el gaucho desamorado*, cuya *china*, que ocupa un lugar secundario en la poesía gauchesca, queda en el rancho mientras el hombre se aleja para cumplir su destino de gaucho matrero. Y finalmente, *el gaucho matrero*, vago y sin trabajo, que deambula por zonas fronterizas.

El género gauchesco, de acuerdo con Josefina Ludmer, surge como uso letrado de la voz del gaucho que corre paralelo al uso del cuerpo del gaucho por el ejército y para las guerras: “*El gaucho puede "cantar" o "hablar" para todos, en verso, porque lucha en los ejércitos de la patria: su derecho a la voz se asienta en las armas.*” El tiempo de la gauchesca es tiempo de guerras en la región del Río de la Plata: desde principios del siglo XIX con las luchas por la independencia de España hasta la consolidación del estado en 1880.

Ludmer dice que no se puede pensar la patria al margen de su género literario específico: la gauchesca. Pero en esencia, se trata de ver la forma en que la patria está presente en la literatura porque también se trata de ver cómo una literatura va definiendo una patria. Esa literatura, entretanto, es el más asiduo de los géneros argentinos: el género gauchesco, que trata el tema específico de la patria: el uso de la voz del gaucho señalando su cuerpo recuperado por las armas de la civilización legal.

Vocabulario Gauchesco:

“*Qué triste la vida del gaucho: siempre hablando en verso*”, dijo una vez, con humor, Macedonio Fernández. Hay que tener en cuenta que la literatura gauchesca no ha sido escrita por gauchos, sino por gente culta que elaboró un lenguaje que tuvo muy poco de espontáneo. En cuanto a la oralidad de los gauchos reales, como no escribían obras literarias ni existían los registros fonográficos sólo puede decirse que se trataba de un habla rústica heredada de los primeros colonizadores, salpicada de arcaísmos, neologismos y voces indígenas americanas.

“Un vocabulario gauchesco –afirma Gobello- no nos hace falta para entender a los gauchos, porque ya no los hay, ni a los paisanos, que saben hacerse entender de cualquier modo, pero sí para entender y disfrutar una porción óptima, y a veces excelsa, de la literatura argentina.”

El habitante de la campaña bonaerense empleaba dialectismos y arcaísmos españoles, y también ciertas voces tomadas de las lenguas vernáculas: el quechua, el guaraní y el mapuche. Esto constituiría el habla gaucha, de la que no hay testimonios fidedignos. Evidentemente alguna vez hubo un habla gaucha, pero los testimonios que nos da la literatura gauchesca son los de una recreación de ella y, por lo tanto, según Gobello, “*correspondería entonces no decir gaucho, sino gauchesco*”, ya que el sufijo –*esco/-esca* denota pertenencia o relación. Indudablemente, el gauchesco existió y existe como vocabulario; pero como lenguaje, el gauchesco es una creación literaria. Los “inventores” del lenguaje gauchesco no fueron gauchos, sino gente letrada, principalmente dueños de una cultura muy vasta.

Tres “letrados” poetas cuyos textos trazan y visten el cuerpo de la gauchesca fueron Bartolomé Hidalgo (1788-1822), Hilario Ascasubi (1807-1875) y José Hernández (1834-1886). Bartolomé Hidalgo, originario de la Banda Oriental (hoy Uruguay), es reconocido como fundador de la gauchesca. “*He was the first to present concrete images of the River Plate gaucho in literature, as well as the first to use that image for frankly political purposes*”, dice Nicolas Shumway. Hidalgo construye al gaucho patriota.

Hilario Ascasubi, argentino, pertenece a un segundo momento en la gauchesca: cuando, ya lograda la independencia de España, los rioplatenses, divididos en facciones, disputan entre ellos el poder político. La labor del escritor consiste en “manipular” a su público para inclinarlo a favor de una posición o de otra. Ya no hay un único gaucho patriota y americano, como en Hidalgo, sino gauchos enemigos entre sí que luchan por dar a su líder o caudillo el poder político.

El poema de Hernández es contemporáneo de la consolidación del estado argentino. Hidalgo, Ascasubi y Hernández proponen, cada uno en su momento, los tres en "la voz del gaucho", lo que significa ser sujeto o cuerpo gaucho, según palabras de Josefina Ludmer.

Hidalgo y Ascasubi tuvieron trato con los gauchos, y a través de algunas voces empleadas por éstos, más otras de su propio patrimonio cultural, crearon lo que se llama el lenguaje gauchesco. El habla gaucha era, sin duda, espontánea, como lo es la de la gente sencilla: el lenguaje gauchesco es, en cambio, elaborado. El primero contiene muchos vicios de dicción, que los escritores cultos han tratado de reflejar: el gaucho vulgar del desierto aprendió su idioma hablando, es decir, fonéticamente, sin la palabra escrita. El gaucho repitió lo que oyó de sus mayores y, como sucede con todas las voces orales, su hablar sufrió múltiples transformaciones. Aprendió el castellano saturado de vocablos anticuados, y lo modificó con vicios del habla, que le imprimieron una pintoresca característica regional.

Particularidades fonéticas del habla gaucha

- Aspiración de la "h" : *juyendo* por *huyendo*, III,3, Ponzuela; *juido* por *huido*, III,6, Ponzuela.
- Paso de la f a h aspirada: *jue* por *fue*, III,3, Ponzuela; *juesen* por *fuesen*, III,3, Pedro
- Velarización de b y v delante de -ue: *güey* por *buey*, Zampayo, II,1; *güeno* por *bueno*, Pedro, II,1.
- Elisión de los sonidos, especialmente de la *d* y de la *b*: *usté* por *usted*, Pedro, II,1; *usté*, III,1, Ponzuela.
- Aféresis o elisión del sonido inicial de la palabra (Polinario en lugar de Apolinario)
- Síncopa que transforma en -ao la terminación -ado: *atorao* por *atorado* (torpe), I,1, Jacinta; *aquerenciao*, *alambrao*, III,1, Liborio; *enseñao*, III, 1, Ponzuela.
- Falta de sonidos intermedios (dotor; acetar)
- Apócope que silencia sonidos finales (pirami por pirámide; parali por parálisis)
- Trastoque del orden de los sonidos: *asujetén* por *ajústense*, I,1, Zampayo; *redepenete*, por *de repente*, I,1, Liberato.
- Omisión vocálica en el artículo *el* por *l'*, cuando la palabra siguiente comienza con vocal: *pa'l mate* por *para el mate*: I,1, Liberato; *l'agua*, III,1, Ponzuela.

- Adición de *s* al final de verbo: *oistes?*, I,1,Zampayo.
- Cambio del diptongo *oe* por *ue*: *puesía* por poesía, Liborio, II, 4.
- Cambio de *e* por *i*: *trotió* por troteó, Zoilo, I, 5.

Particularidades verbales del habla gaucha

- Conjugación de los verbos: *via*, por voy a...,I,1,Zampayo.
- Adición de la *d* antes de verbo comenzado en vocal: *dentra* por entra,I,1,Liborio; *dir* por ir,III,1,Pontezuela.
- Adición del prefijo *arre* o *re* antes de verbo: *arrempujen* por empujen, I,1, Pirincho; *refugando* por yéndose, III,1, Pontezuela.
- Reemplazo de la letra *o* por el diptongo *ue*: *nuembre* por nombre (III,3, Pontezuela)
- Reemplazo de la letra *e* por el diptongo *ie* : *priendan* por prendan,III,5, Liborio a la peonada.
- Cambio de acento: *ensillenlós* por ensillenlos, Liborio, II,6.

Otras particularidades del habla gaucha

- Velarización del diptongo –*üe*: *güelve*, I,1,Liberato; *güelva*, III,1,Pontezuela; *güeso*, I,1,Braulio.
- Transformación de la *e* en *i*, o la inversa: *mesmo*, III,1,Liborio; III,1,Pontezuela.
- Apócope *pa*, *e*: *lleno e barro pa vos*, III,1, Pontezuela; *pa'* que ansina no descansa el muerto, I,1,Liberato.
- Modismos: *menéen esas tabas*: chacharear conversar en exceso/bailar: I,1, Liborio.
- Palabras típicas del género: *ansina* por así:I,1,Liberato; *sabandija* por persona pícara y taimada:I,1,Liborio; *tuitos*, por todos:I,1,Liborio; *chucho*, por escalofrío, miedo, I,1, Liborio; *pucho*, por colilla, I,1,Zampayo; *tengo la mosca en el buche*, por tengo el dinero en la bolsa, I,1,Pirincho; *pollo con virgüela*, por mozo con viruela, I,1,Panchita; *desjarreto*: corto el jarrete al animal para que no pueda huir o dar patadas, III,4,Liborio a Pedro; *aura* por ahora, III,3, Liborio; *tata* por padre, III,4,Pontezuela a Liborio; *máula* por cobarde, III,5, Pontezuela.

- Transformación de la *e* en *a*: *ráite* por *reíte*, I,1, Panchita.

* * *

EL MATRERO

Argumento

La acción transcurre en un puesto de estancia del litoral argentino. El *Matrero* ronda la comarca y causa temor entre los paisanos. En medio de la fiesta que se celebra en el rancho de Don Liborio, el puestero, llega un desconocido pidiendo hospitalidad. Se trata de Pedro Cruz, quien se presenta como payador, pero no es otro que *El Matrero*, quien bajo esta apariencia llegó hasta allí buscando el amor de Pontezuela, hija de Don Liborio. Pedro pide ayuda al padre para lograr el amor de la joven. Le cuenta que ha decidido cambiar de vida, dejará la guitarra y tomará el arado. Liborio habla con su hija pero ella, acostumbrada a la dura vida del campo, se declara independiente y libre para elegir amores. Pedro intenta convencerla, pero ella lo rechaza. A la joven no le interesa su cambio de vida ni sus intenciones de convertirse en labrador. Su corazón pertenece a otro hombre muy diferente y al que todos temen: *El Matrero*. Desolado, Cruz se aleja y comprende que ya nunca podrá tener el amor de la muchacha.

Don Liborio alienta a los peones para ir en busca del *Matrero*. Pedro, ya sin esperanzas, se interna en el pajonal y se deja herir de muerte. Así, desangrado y malherido, llega hasta Pontezuela, le revela su verdadera identidad y muere en sus brazos.

Análisis de *El Matrero*

La ópera está dividida en tres actos. Al igual que en la “opera comique” alterna partes habladas con partes cantadas.

Voces

La distribución de voces entre los personajes protagónicos es:

- Pedro Cruz, El Matrero: Tenor
- Pontezuela: Mezzosoprano

▪ Don Liborio: Barítono

A lo largo de la ópera se suceden escenas de conjunto, coros y danzas folclóricas, que aportan colorido local a la acción, en las que interviene una gran cantidad de personajes secundarios. A medida que el drama avanza y especialmente en el tercer acto, la acción queda casi exclusivamente en manos de los protagonistas. Los personajes principales, Pedro, Pontezuela y Liborio tienen asignadas varias partes solistas, no como arias aisladas, sino como ariosos que aparecen alternando con los recitativos.

El lenguaje musical de Boero podría caracterizarse como postromántico, con influencias del impresionismo francés y una escritura vocal muy cercana al lirismo de la escuela italiana de finales del siglo XIX. Boero utiliza motivos conductores y otorga a los protagonistas una melodía característica. En *El Matrero* el autor alterna música de carácter nacional con melodías universales. En general los materiales musicales, de los que Boero realiza elaboraciones, son autóctonos de la región pampeana. Hay alguna cita, como en el caso de la *Media Caña*, pero también en este caso el autor realiza una elaboración del material temático original.

La orquestación requiere una formación tradicional con celesta y un grupo de guitarras.

Primer Acto

Boero omite la tradicional obertura y en la primera escena introduce inmediatamente al espectador en el ambiente de los paisanos que se reúnen a tomar mate y descansar al finalizar su jornada de trabajo. Luego de una breve introducción orquestal de siete compases se escucha un ritmo de malambo. Este ritmo acompaña las primeras intervenciones habladas de Zampayo, Liberato, Liborio y Jacinta, que comentan sobre las andanzas del *Matrero*, mientras algunos paisanos juegan a la taba y otros bailan.

Esta colorida escena da paso a la *Media Caña* cantada por el coro, famosísimo fragmento que Boero cita casi textualmente (Nº10). Un breve pasaje cromático y modulante prepara el tema que anuncia la llegada de Pontezuela. Ésta se presenta recia y valiente, los paisanos se admiran de su coraje al adentrarse en el pajonal cuando todos creían que rondaba por allí *el Matrero*. En este momento, y al pronunciar ese nombre, se oye por primera vez la melodía que lo caracteriza (Nº 22). Este tema muy simple y que

se mueve en el corto ámbito de una tercera, es presentado por primera vez en si mayor y recorrerá toda la ópera hasta la escena final. Boero describe a su héroe y logra construir, con un mínimo de recursos, una melodía sencilla, efectiva y a la vez sentida, que el oyente puede reconocer rápidamente.

Esta mención de *el Matrero* da pie al relato de Don Liborio (Nº24), página de noble inspiración lírica con reminiscencias del verismo italiano. Seguidamente las cuerdas, a la manera del rasgueo de una guitarra, anuncian la llegada de Pedro Cruz, *El Matrero*, quien canta desde el interior una serenata dedicada a Pontezuela (Nº32). La Serenata del Matrero, que fue grabada por Tito Schipa, se ha convertido no sólo en uno de los momentos culminantes de esta ópera sino que es una de las páginas más famosas de la lírica argentina. Criolla y universal al mismo tiempo, combina la línea del “bel canto” italiano con el elemento cadencial propio de las especies folclóricas pampeanas.

Don Liborio invita al forastero, quien dice que llega buscando “manea, agua y sueño”. Con la entrada de Pedro se escucha el motivo que lo caracteriza, a cargo de las cuerdas y de las maderas (Nº37). *El Matrero* se presenta como payador y a continuación entona un bello arioso dirigido a Pontezuela. La escena culmina en un trío al que se unen Pontezuela y Don Liborio.

Este idílico momento, que finaliza en un acorde de Mi 7º de Dominante, es interrumpido con un descenso a Mi b 7º de dominante que anuncia la llegada de Zoilo (Nº45), quien cree ver en el caballo del recién llegado el overo del *Matrero*. La alarma entre el paisanaje es general, pero Don Liborio los tranquiliza y todos se retiran. El acto finaliza con la evocación de la serenata del *Matrero* a cargo de la orquesta.

Segundo Acto

Es el atardecer, en un breve preludio orquestal Boero describe la hora de la siesta imitando con las maderas el canto de los pájaros. Conversan Liborio y Zampayo. Se escuchan guitarras internas (Nº1bis) y un coro masculino que canta un Gato, reelaboración del autor sobre la base de este ritmo folclórico. Se suma Pedro a esta escena y discuten sobre cómo será el *Matrero*, a quien todos llaman *Lucero*. Este pasaje, que transcurre entre varios cambios de tonalidad, se interrumpe con la llegada de Pontezuela, a quien Pedro confiesa ser un hombre tranquilo, como un remanso. La orquesta evoca el motivo de la serenata (Nº12). A esto Pontezuela responde que prefiere al arroyo que es chúcaro y describe en un breve arioso su personalidad dura y tosca

(N°13). La muchacha se despide, ella prefiere la soledad; allí se siente libre y a gusto. Un sencillo tema en sextas y terceras apoya las palabras de la joven y se convertirá en una especie de “leit motiv”(N°15).

Pontezuela se retira y quedan solos Pedro y Liborio (N°19). El joven le confiesa al anciano el amor que siente por su hija (N°22). Liborio le dice que sólo podrá tenerla cuando deje la guitarra y tome el arado (N°26). En la escena siguiente llegan los peones anunciando que irán en busca del gaucho *Matrero*, Don Liborio se les une (N°28). Al cruzarse con Pedro el viejo le pregunta si echará una mano. El cantor dice que no, porque ahora va a hacer una horquilla con la garganta de su guitarra. Esta escena da lugar a un breve dúo entre tenor y barítono que cierra el segundo acto.

Al analizar estos dúos, muy sutilmente inspirados en giros y cadencias pampeanas, resulta extraño el comentario de Ernesto de la Guardia y otros críticos de la época que consideraron al segundo acto como el menos interesante de los tres.

Tercer Acto

Un elaborado comentario orquestal de carácter impresionista describe la hora del atardecer. El oboe acompañado por el arpa, la celesta y los primeros violines da paso inmediatamente al tema principal del *Matrero* a cargo de los segundos violines y las violas. La voz de un paisano en interno y un coro masculino entonan una canción en lengua guaraní. Mientras pasan los arrieros y las tropillas se escucha en interno una danza de clara inspiración litoraleña (N°10).

Seguidamente, un dúo entre Pontezuela y Liborio (N°15). El padre le ofrece al cantor como novio, ella lo rechaza y se escucha el motivo de Pontezuela que había aparecido en el segundo acto. Discuten, Liborio trata de convencerla, pero la muchacha dice que tiene derecho a elegir amores (N°21).

La llegada de Pedro da lugar a un dúo con Pontezuela (N°25). El cantor pregunta si tiene posibilidades de ser amado, le cuenta cómo imagina su nueva vida: “mi cordaje lo partí, pa’alambrar un trebolar...” (N°26). Sobre la base de una melodía de carácter universal Boero recurre una vez más a los giros cadenciales propios de la música pampeana y otorga acentos telúricos al canto de Pedro. Pontezuela responde airadamente y desalienta al joven diciéndole que ella ama en secreto: el objeto de su amor es el temido *Matrero* (N°35). En una página de expansivo vocalismo, Pontezuela

traza la semblanza de su amado ideal, a quien considera superior a cualquier chacarero o cantor (Nº37).

Pedro, desesperado, comprende su error. Llega Liborio y anuncia a su hija que junto a los peones dará muerte al *Matrero* (Nº41). La joven, como enloquecida, lo alienta para que así sea y dice al padre “cuanto más lo acorralen, más lo quiero”. En este fragmento Boero exige a la mezzo cantar desde las notas más agudas de su registro hasta las más graves, otorgando una dosis de gran dramatismo a esta escena (Nº43).

Un breve episodio orquestal cromático y modulante describe el momento en que todo el paisanaje va en busca del *Matrero* (Nº48). Se escuchan disparos, una serie de acordes descendentes desemboca en la tonalidad de si mayor y comienza la Plegaria de Pontezuela (Nº51). Este fragmento es acompañado con una muy elaborada textura contrapuntística a cargo de las cuerdas en sordina, las maderas y el arpa. Sobre un trémolo de las cuerdas se escucha el tema del *Matrero* a cargo de las trompas con sordina; llega Pedro moribundo (Nº53). Boero hace hablar a sus protagonistas mientras la orquesta deja escuchar además del motivo principal, una frase de la primera aria de Pedro y el tema característico de Pontezuela. El *Matrero* muere, durante todo esta escena y hasta el final de la ópera se escucha, con la misma instrumentación y en *ppp*, el motivo del *Matrero* en la mayor, tonalidad en la que había sido presentado por primera vez.

Conclusión

La música académica argentina, nacida en pleno auge del movimiento nacionalista romántico, reconoce al menos dos vertientes: por un lado la música culta de tradición europea en la que se formaron todos los compositores locales y por el otro las canciones y giros melódicos nativos, principalmente los pampeanos, cuyanos y norteros. *Cielitos*, *Tristes*, *Cifras* y *Gatos*, es decir, los aires y danzas propias del gaucho, inspiraron a los primeros compositores sus obras de carácter nacionalista.

Una vez más el mítico habitante de la Pampa, glorificado y vilipendiado, ambiguo y cada vez más difusa presencia, entregaba algo de sí para forjar la Patria. En el pasado entregó su cuerpo por la Independencia y su voz para la literatura, como señala Josefina Ludmer. Más tarde sus canciones y danzas dieron forma y sustancia a las primeras creaciones musicales.

Tanto el público como los compositores del siglo XIX tuvieron especial predilección por la ópera. En Buenos Aires llegaron a funcionar hasta cuatro teatros simultáneamente, con predominio del repertorio italiano. Posiblemente por esta fuerte influencia las primeras óperas argentinas tuvieron libretos en italiano, costumbre que se prolongó hasta comienzos del XX.

Felipe Boero, uno de los primeros compositores que utilizó el castellano, había compuesto hacia 1925 cinco óperas. En esa época conoció el drama de Yamandú Rodríguez e inmediatamente sintió la necesidad de ponerle música.

La estrecha fusión entre texto y música ha hecho de *El Matrero* una obra de arte honesta y de hondo contenido popular, como señaló Juan Pedro Franze durante una conferencia pronunciada en 1969. Boero logra un lenguaje musical directo y “sin artificios, sin que se noten aristas o transiciones forzadas”, agrega Franze. En este sentido la Dra. Malena Kuss afirma que Boero incorporó con total naturalidad el elemento nativo, logrando algo así como un clasicismo criollo.

Por todas estas características es que, al haber logrado una síntesis del material musical folclórico argentino, tan simple y directo, dentro de una forma tan compleja y si se quiere artificial como es la ópera, Boero creó un estilo y un lenguaje localista y al mismo tiempo universal.

Desde el momento mismo de su estreno *El Matrero* recibió el elogio unánime de críticos y público. En sucesivas representaciones durante la misma temporada del estreno, el diario La Razón del 8 de noviembre de 1929 consignó “...*En la velada de ayer en el Colón, volvieron a agotarse las localidades. Y esa sala sin un claro, volvió a escuchar con viva simpatía la ópera El Matrero*”.

En la programación del Teatro Colón figuró en dieciocho temporadas con un total aproximado de setenta representaciones, cifra que la coloca a la altura de las más famosas obras del repertorio tradicional. En 1972, “*Lucia di Lammermoor*” de Donizetti, por ejemplo, había alcanzado en el mismo teatro un total de ochenta y seis representaciones. En el interior se ofreció en reiteradas temporadas en las ciudades de Bahía Blanca, Tucumán, Mendoza, Rosario, Paraná, Bragado, Gualeguaychú y Mar del Plata entre otras, siempre con el favor del público.

En la conferencia antes mencionada, el maestro Franze señaló además que Boero, con visión profética, mostró un camino y un cambio en la música nacional que aún no ha logrado herederos. Esta idea, sumada a la de Kuss, convierte a *El Matrero* en una obra clásica de la literatura operística argentina.

El concepto de clásico entendido aquí como modelo y fuente de inspiración remite inevitablemente a los amantes de la ópera a la famosa frase de Verdi “*torniamo all’antico...*” y, efectivamente, este volverse a lo antiguo y a lo clásico, es decir, a la serena sencillez de *El Matrero*, será un progreso.

* * *

BIBLIOGRAFÍA:

AMBROSETTI, Juan B.

1963 *Los Argentinos y su Folklore*; Buenos Aires; Centurión.

ARIZAGA, Rodolfo

1971 *Enciclopedia de la Música Argentina*; Buenos Aires; Fondo Nacional de la Artes.

BOERO DE IZETA, Carlota

1978 *Felipe Boero*; Buenos Aires; Ediciones Culturales Argentinas.

BORELLO, Rodolfo et al.

1977 *Trayectoria de la poesía gauchesca*; Buenos Aires; Plus Ultra.

BORGES, Jorge Luis

1950 *Aspectos de la literatura gauchesca*; Montevideo; Número.

BORGES, Jorge Luis (cont.)

1950 "La poesía gauchesca", en *Discusión*; Buenos Aires; Emecé.

COLUCCIO, Félix

1994 *Diccionario folklórico argentino*; Plus Ultra.

GARCÍA ACEVEDO, Mario

1961 *La Música Argentina*; Buenos Aires; Ediciones Culturales Argentinas.

GARCÍA MORILLO, Roberto

1984 *Estudios sobre música argentina*; Buenos Aires; Ediciones Culturales Argentinas.

GESUALDO, Vicente

1988 *La música argentina*; Buenos Aires; Editorial Stella.

- GOBELLO, José
2003 *Diccionario gauchesco*; Ediciones de Autor; Buenos Aires.
- LUDMER, Josefina
1988 *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*; Buenos Aires; Sudamericana.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel
1958 *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*; Buenos Aires-México; Fondo de Cultura Económica; (2a ed.); 2 vols.
- RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo
1968 *Historia social del gaucho*; Buenos Aires; Marú.
- RAMA, Angel
1982 *Transculturación narrativa en América Latina*; México; Siglo XXI.
- VALENTI FERRO, Enzo
1997 *Historia de la ópera argentina*; Buenos Aires; Ediciones de Arte
- GAGLIANONE.
1983 *Las Voces Teatro Colón 1908-1982*; Buenos Aires; Ediciones de Arte Gaglianone.
- VEGA, Carlos
1956 *Origen de las danzas folklóricas*; Buenos Aires; Ricordi Americana.

* * *

María Claudia Albini. Profesora Nacional Superior de Inglés (INSP “Joaquín V. González”); Profesora Nacional de Música (especialidad piano)(Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”); Profesora Nacional Superior de Música (especialidad clave-medalla de oro-Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”); Licenciada en Educación (Universidad Nacional de Quilmes).

Profesora de Lecto-comprensión en Inglés, Departamento de Lenguas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires; Profesora de Fonética Inglesa-Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo”-IUNA; Coordinadora de Eventos Académicos-Secretaría de Extensión- Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo”-IUNA; Profesora de Literatura Inglesa-Nivel Medio; Directora del Departamento de Inglés-Instituto Euskal Etchea-Capital. Miembro del Banco de Evaluadores de Universidades Nacionales; Miembro de la Comisión Directiva de ARTESOL; Asesora del Instituto de Investigaciones “Carmen García Muñoz”, Dpto de Artes Musicales y Sonoras-IUNA. Expositora en numerosos Congresos y Convenciones.

Edgardo Vicente Cianciaroso. Licenciado en Artes Musicales, especialidad Piano (Instituto Universitario Nacional del Arte, 2004); Profesor Nacional de Música, especialidad Piano (Conservatorio Nacional de Música, 1982); Profesor Nacional de Música, especialidad Canto (Conservatorio Nacional de Música, 60 % materias aprobadas). Becas obtenidas: Curso de Música de Cámara, Camping Musical Bariloche (1985); Curso de Música de Cámara, Camping Musical Bariloche (1986); Curso de perfeccionamiento en Música Española, Universidad de Santiago de Compostela, España (1996); Profesor Adjunto en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón, 1988-1990; Profesor de Piano, Armonía y Apreciación Musical, Centro Polivalente de Arte de San Isidro; Profesor de Piano, Escuela de Música J.P. Esnaola; Jefe de Trabajos Prácticos, Dpto de Artes Musicales y Sonoras-IUNA; Profesor de Apreciación Musical, Secretaría de Extensión Cultural, Dpto de Artes Musicales y Sonoras. IUNA. Expositor en numerosos Congresos y Convenciones.

* * *