INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)

PIANO PARAGUAYO: TESTIMONIO DE MÚSICOS EN EXILIO

ELISA MERCEDES LEZCANO VERÓN

Foz do Iguazú

2019

INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)

PIANO PARAGUAYO: TESTIMONIO DE MÚSICOS EM EXILIO

ELISA MERCEDES LEZCANO VERÓN

Disertación presentada al programa de Pos-Graduación Interdisciplinar en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Federal de Integración Latino-Americana, como requisito parcial para la obtención del título de Máster en Estudios Latino- Americanos.

Orientadora: Prof. Dra. Analía Chernavsky

Foz do Iguazú

2019

ELISA MERCEDES LEZCANO VERÓN

PIANO PARAGUAYO: TESTIMONIO DE MÚSICOS EN EXILIO

Disertación presentada al programa de Pos-Graduación Interdisciplinar en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Federal de Integración Latino-Americana, como requisito parcial para la obtención del título de Máster en Estudios Latino- Americanos.

BANCA EXAMINADORA

_____

Orientadora: Profa. Dra. Analía Chernavsky
UNILA

_____

Prof. Dr. Alexandre Felipe Fiuza
UNIOESTE

_____

Prof. Dra. María Beatriz Cyrino
UNILA

Foz de Iguazú, 28 de marzo de 2019.

L686 Lezcano Verón, Elisa Mercedes
Piano paraguayo: testimonio de músicos en exilio / Elisa Mercedes Lezcano Verón. – Foz do Iguaçu-PR, 2019.
156 f.

Orientador: Analía Chernavsky.

Dissertação (Mestrado) – Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. Foz do Iguaçu-PR, 2019.

1. Música - Paraguai. 2. Ditadura - Paraguai. 3. Censura I. Chernavsky, Analía. II. Universidade Federal da Integração Latino-Americana. III. Título.

CDU 78(893):321.64

Ficha catalográfica elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação da BIUNILA

AGRADECIMENTOS

A mi queridísima orientadora Analía Chernavsky, una persona muy sabia e inteligente, muy humana y amable, una verdadera maestra. Gracias por compartir siempre conmigo tus conocimientos de manera tan generosa.

A los profesores Alexandre Fiuza y Bia Cyrino quienes aceptaron tan amablemente conformar parte de mi banca, y por sus orientaciones.

A mi familia por ser mi sostén en este lindo trayecto de aprendizaje, en especial a mi mamá Zulma Verón, quién estuvo a mi lado apoyándome desde el inicio.

A mi esposo, Iván Franco, por su inmensa ayuda e interés en mi trabajo de investigación. Y por estar conmigo en todo momento desde el inicio de la post-graduación.

A mi amigo, Pedro Martínez, por sus tan apreciables consejos, y por haberme hablado sobre el hermoso álbum Piano Paraguayo, que se convirtió en mi objeto de estudio desde la graduación.

A mis amigos, Eugenio Gauto y Melanie Kristel Lagos, quienes a pesar de la distancia siempre estuvieron prestos para escucharme y ayudarme en todo lo que se refiere a mi investigación de maestría.

A mi suegro, Reinaldo Franco, por sus orientaciones y ayuda con las traducciones de las canciones.

A Aníbal Cardozo Ocampo, quién tan amablemente destinó un tiempo para responder mis dudas sobre su padre Mauricio Cardozo Ocampo y sobre Piano Paraguayo.

A la UNILA, por permitirme vivir esta experiencia tan maravillosa, la de aprender. Gracias por darme la oportunidad de estudiar e investigar sobre la música y cultura paraguaya.

A todos los docentes del programa de post-grado de la Maestría Interdisciplinaria en Estudios Latino-Americanos de la UNILA.

Al programa Demanda Social Unila, por solventar mi trabajo de investigación durante estos dos años de estudio, sin este apoyo, no lo hubiera logrado.

Y por último, gracias a la ciudad de Foz de Iguazú- Brasil, por haber sido como una segunda casa para mí a lo largo de estos años.

RESUMEN

Esta disertación tiene como objeto el estudio de los efectos de la persecución política en la obra de los artistas representados en el álbum musical *Piano Paraguayo,* de Óscar Cardozo Ocampo. Dicho álbum está conformado por quince relecturas de obras de artistas paraguayos, interpretadas en piano solo. Para este análisis fueron selectas cuatro obras: *Tres melodías de José Asunción Flores*, *Homenaje a Teodoro Mongelós*, *Pueblo Ybycuí* y *Renacer.* Buscamos identificar a través del estudio histórico-social, del análisis musical, y del análisis del discurso poético, las marcas producidas por el exilio y el desarraigo, sufridos durante las dictaduras de Higinio Morínigo (1940-1948) y Alfredo Stroessner (1954-1989), en el proceso creativo artístico de José Asunción Flores, Teodoro Mongelós, Mauricio Cardozo Ocampo y Óscar Cardozo. Del mismo modo, también se busca analizar la repercusión que tuvo este hecho en la difusión de la música paraguaya en los países en los cuales se radicaron los artistas exiliados.

Palabras clave: Música paraguaya; Exilio; Stroessner, Arte; Dictadura.

RESUMO

Esta dissertação tem por objeto o estudo dos efeitos da perseguição política no trabalho dos artistas representados no álbum musical *Piano Paraguayo*, de Óscar Cardozo Ocampo. O referido álbum é formado por quinze releituras de obras de artistas paraguaios, interpretadas em piano solo. Para essa análise, foram selecionados quatro trabalhos: *Três melodias de José Asunción Flores*, *Homenagem a Teodoro Mongelós*, *Pueblo Ybycuí* e *Renacer*. Procuramos identificar através do estudo sócio-histórico, da análise musical, e análise do discurso poético, marcas produzidas pelo exílio e desenraizamento, sofridos durante as ditaduras de Higinio Morínigo (1940-1948) e Alfredo Stroessner (1954-1989), no processo artístico criativo de José Asunción Flores, Teodoro Mongelós, Mauricio Cardozo Ocampo e Óscar Cardozo. Da mesma forma, procura-se também analisar a repercussão que esse fato teve na difusão da música paraguaia nos países em que os artistas exilados se instalaram.

Palavras-chave: Música paraguaia; Exilio; Stroessner; Arte; Ditadura.

ABSTRACT

This dissertation has as its object the study of the effects of political persecution in the work of the artists represented in the musical album Piano Paraguayo, by Óscar Cardozo Ocampo. Said album is conformed by fifteen reinterpretations of works of Paraguayan artists, interpreted in solo piano. For this analysis, four works were selected: *Three melodies by José Asunción Flores*, *Homage to Teodoro Mongelós*, *Pueblo Ybycuí* and *Renacer*. We seek to identify, through social-historical study, musical analysis, and analysis of poetic discourse, the marks produced by exile and uprooting, suffered during the dictatorships of Higinio Morínigo (1940-1948) and Alfredo Stroessner (1954-1989), in the creative artistic process of José Asunción Flores, Teodoro Mongelós, Mauricio Cardozo Ocampo and Óscar Cardozo. In the same way, also seeks to analyze the repercussion that this fact had in the diffusion of Paraguayan music in the countries in which the exiled artists settled.

Keywords: Paraguayan music; Exile; Stroessner; Art; Dictatorship.

LISTA DE ILUSTRACIONES

Figura 1 – ……..29
Figura 2 – ……..30
Figura 3 – ……..39
Figura 4 – ……..39
Figura 5 – ……..50
Figura 6 – ……..51
Figura 7 – ……..51
Figura 8 – ……..52
Figura 9 – ……..77
Figura 10 –……78
Figura 11 – ……79
Figura 12 – ……80
Figura 13 – ……90
Figura 14 – ……91
Figura 15 – ……92
Figura 16 – ……93
Figura 17 – ……98
Figura 18 – ……...99
Figura 19 – ……...99
Figura 20 – ……100
Figura 21 – ……108
Figura 22 – ……109
Figura 23 – ……..109
Figura 24 –……...110
Figura 25 – ……..110
Figura 26 – ……..127
Figura 27 – ……..128
Figura 28 – ……..128
Figura 29 – ……..129
Figura 30 – ……..130
Figura 31 – ……..134
Figura 32 – ……..135
Figura 33 – ……..136
Figura 34 –……137

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 11

CAPÍTULO 1: JOSÉ ASUNCIÓN FLORES: ANGA ÑEMBYASY RECHAGA ´U.....24

1.1 PARAGUAY DOLIENTE: KA´ATY 27

1.1.1 La polka paraguaya y la atribución del género musical paraguayo “Guarania” a Flores. 32

1.1.2 *El guaraní y el nacionalismo de los años 30* 33

1.2 DOLOR PARAGUAYO: PURAHÉI PAHA 36

1.2.1 Paraguay Bilingüe. 41

1.2.2 *Contexto de producción de las obras de Flores* 43

1.3 FLORES DIFUSOR DE LA MÚSICA PARAGUAYA, SU LEGADO, SU TESTIMONIO POR MEDIO DE PYHARÉ PYTÉ 46

1.3.1 Testimonio de exilio 52

1.3.2 *Paraguay Imaginado* 54

1.4 JOSÉ ASUNCIÓN FLORES Y ÓSCAR CARDOZO OCAMPO: ¿HIBRIDISMO MUSICAL?…….... .58

CAPÍTULO 2: TEODORO MONGELÓS: POESÍA, MÚSICA Y EXILIO.....64

2.1 HA PILINCHO: EXPERIENCIA DE EXILIO…….67

2.2 EL NACIONALISMO PARAGUAYO Y SU VISIÓN DE LA MUJER…….. ..82

2.2.1 La representatividad de la mujer en el cancionero popular paraguayo……...86

2.3 EL POEMA MUSICALIZADO: MUSIQUEADA JAZMÍN GUYPE…….. 100

2.4 HOMENAJE A TEODORO MONGELÓS , LA OBRA EN CONJUNTO……111

CAPÍTULO 3: EL LEGADO DE LOS CARDOZO OCAMPO: ENTRE ARGENTINA Y PARAGUAY……. 114

3.1 PUEBLO YBYCUÍ……..118

3.2 RENACER, DE ÓSCAR CARDOZO OCAMPO…….. 130

CONSIDERACIONES FINALES……. 139

REFERENCIAS..... 142

APÉNDICES…… 150

APÉNDICE A - ENTREVISTA A ANÍBAL CARDOZO OCAMPO……..... 151

INTRODUCCIÓN

Esta pesquisa propone un estudio sobre el álbum musical *Piano Paraguayo* del compositor Óscar Cardozo Ocampo. Partiendo de dicho material, que contiene relecturas y arreglos de un conjunto significativo de compositores e intérpretes de la música paraguaya del siglo XX, se buscó investigar específicamente los efectos del exilio en la música de varios artistas, integrantes del álbum, quienes fueron exiliados y perseguidos durante el período de dictadura de los presidentes Higinio Morínigo (1940-1948) y Alfredo Stroessner (1954-1989) en el Paraguay. Para cumplir con este objetivo se realizó un análisis de la obra en conjunto, musical y socio-histórico de *Piano Paraguayo*.

Este álbum llegó a mi conocimiento en el año 2014 por medio de Pedro Martínez, colega músico e investigador paraguayo. Me interesó desde un principio como el autor recopila varias obras de autores paraguayos que son reconocidos por el público como importantes compositores. Los ordena y reinterpreta utilizando sonoridades de géneros musicales foráneos como el tango y el jazz, además de recursos técnicos y estilísticos del romanticismo, sin perder la sonoridad de la música paraguaya. Mi primer interés hacia ese material fue de carácter musical. Sin embargo, posteriormente comprendí que puede ofrecernos informaciones múltiples y de distintas naturalezas.

Dicho álbum fue utilizado como objeto de investigación para mi trabajo de conclusión de curso en la graduación, en que se abordó a partir de mi formación primera, la de pianista. Se realizó un análisis de forma, identificación de recursos estilísticos y se comparó con la estructura de la versión original de 4 obras de las 15 que posee el álbum. Observamos la utilización de recursos musicales de varios géneros, principalmente del jazz, ya que predomina el empleo de armonías provenientes de dicho género. A todo esto se sumó el intento por identificar cómo Óscar Cardozo conseguía mantener la sonoridad de la música paraguaya mismo empleando elementos foráneos. Es importante mencionar que en las 4 músicas analizadas el compositor reprodujo en el piano sonoridades que remiten a

instrumentos como el arpa paraguaya y la guitarra, los cuales son considerados por varios autores como instrumentos característicos del Paraguay. [1]

Al concluir la graduación seguí interesada en este álbum. En un segundo momento atenté para la selección de compositores que Óscar Cardozo realizó, y percibí que la mayoría de los músicos que incorporan dicho material se vieron afectados por el exilio político[2], siendo partícipes de las luchas y protestas contra la dictadura, y utilizaron su arte para expresar sus vivencias y pensamientos.

En un principio, llamó mi atención que uno de los compositores presentes en el álbum fuera Mauricio Cardozo Ocampo. Este se radicó a la capital argentina en donde nació su primer hijo Óscar Cardozo, autor de *Piano Paraguayo*, quien se vio rodeado desde su infancia por artistas paraguayos renombrados, como José Asunción Flores, Félix Pérez Cardozo, entre otros músicos afectados también por el exilio político.

Encontramos trabajos académicos sobre el exilio de músicos de latino-américa[3]. Sin embargo, considero importante mencionar que no se han encontrado pesquisas académicas sobre la música paraguaya que tengan como objeto, más precisamente, el impacto o efectos que el exilio y la persecución política produjeron durante el período de dictadura en la vida y obra de los artistas. Además, no existen muchas investigaciones acerca de si dicho acontecimiento influyó en el intercambio

[1] Según Diego Sánchez Haase: "El arpa paraguaya: es el instrumento más representativo de la música paraguaya (…) La guitarra: instrumento traído por los conquistadores, se ha convertido en uno de los instrumentos más popular de las campiñas. Se la utiliza como instrumento de acompañamiento de los conjuntos musicales (…) "(SÁNCHEZ: 2002, 364-365). Según Alfredo Colman: "Como instrumento adoptado y adaptado en la práctica de la música tradicional y popular del Paraguay, el arpa diatónica paraguaya ha asumido desde la mitad del siglo veinte el rol de ícono o símbolo nacional ´no oficial` de la paraguayidad… la guitarra… parte esencial de las expresiones populares asociadas a la paraguayidad". (COLMÁN: 2007, 126- 138).

[2] Con excepción de los compositores y músicos Agustín Pio Barrios y Maneco Galeano.

[3] Algunas de las publicaciones del autor Alexandre Felipe Fiuza, en donde trabaja de la temática de músicos latinoamericanos en exilio: DUARTE, Geni Rosa ; FIUZA, Alexandre Felipe. Músicos latino-americanos no exílio: música, deslocamentos e participação política. In: II Jornadas de trabajo Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX, 2014, Montevideo. Actas de las II Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX. Montevideo: Universidad de la República, 2014. p. 01-13. FIUZA, Alexandre Felipe; Ernesto Lázaro Bohoslavsky . El exílio de los músicos en el Cono Sur: el Tango Rojo de Piru Gabetta. In: Primeras Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX. Agendas, problemas y Perspectivas conceptuales., 2012, La Plata. Actas de las Primeras Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX. Agendas, problemas y Perspectivas conceptuales. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2012. p. 1-17.

cultural y difusión de la música paraguaya y el idioma guaraní a otros artistas de vecinos países.

El exilio político, a lo largo del siglo XX, como explica Silvana Flores analizando la historia del cine latinoamericano, afectó de manera considerable las artes latinoamericanas y las transformó e introdujo en una representación de identidad nacional con abordaje estético y político. Una de las consecuencias del exilio es que lo propio sea representado mismo estando uno desterritorializado. “El exilio se define como un sujeto desdoblado en el espacio y en el tiempo: físicamente presente en una geografía ajena, y signado por la nostalgia de lo perdido” (FLORES: 2012,7).

Tal es el caso de los músicos chilenos Víctor Jara y Jorge Peña Hen que se vieron afectados por la persecución e incluso muerte durante la dictadura. “Muertes, separaciones forzadas, cortes de estudios, alejamiento forzado del país, precaria sobrevivencia en otras latitudes (…)” (CASTILLO: 2003,109). Aún sobre el caso chileno:

> (…) músicos, compositores, musicólogos, grupos musicales, estudiantes de música. Algunos pudieron regresar. Otros debieron quedarse en el país que se transformó en una segunda patria. El exilio del músico significó inicialmente el quiebre de su actividad en Chile, el su medio. Luego, la necesidad de acercarse y tratar de integrarse al medio musical del país donde le tocó llegar, lo que implicaba también introducirse al conocimiento de la historia de la música y más ampliamente de la cultura de esa sociedad. (CASTILLO: 2003, 109-110)

En Argentina muchos artistas también se vieron obligados a dejar su país a causa de las dictaduras. Uno de los tantos afectados fue el cantante argentino Piru Gabetta, quién se radicó en Francia en 1976. “No elegí irme, puesto que partí con una tarea: generar denuncia y solidaridad contra la última dictadura militar con mis herramientas, el canto y la música” (GABETTA apud FIUZA; BOHOSLAVSKY: 2012, 7).

Entendemos que reflexiones sobre el exilio, migraciones y persecuciones políticas ayudan a comprender la propia creación artística producida por estas generaciones de músicos. Del mismo modo hacemos hincapié en que aún no se encontraron estudios que trabajen más profundamente con el exilio y persecución política de músicos paraguayos.

Piano Paraguayo

Piano Paraguayo contiene un CD de piano solo grabado en vivo por Óscar Cardozo Ocampo (1942-2001), pianista, director y compositor de nacionalidad argentina-paraguaya. El disco fue grabado en Paraguay en el Centro Paraguayo-Japonés de Asunción el 12 de junio de 2001 y posee una duración aproximada de 60 minutos. Este material cuenta también con un álbum de transcripciones de la grabación que consisten en arreglos de 15 obras adaptadas para piano, pertenecientes a diversos autores y compositores paraguayos quienes representan un grado de influencia e importancia dentro del repertorio musical paraguayo.

Óscar es el pilar fundamental de *Piano Paraguayo. S*in embargo considero sumamente importante resaltar que el disco y las notas realizadas por Óscar son del año 2001, y el álbum se plasmó en el 2013. Sus creadores fueron familiares de Óscar y de los músicos presentes en el álbum, con notas de parientes que dieron sus opiniones sobre dicho material.

Según Aníbal Cardozo, la idea de escribir y publicar en partituras las músicas ejecutadas por Óscar, surgió luego de varios pedidos de artistas como Marta Geymar y Valentina Díaz-Frenot, quienes afirmaban la importancia de que la música paraguaya contara con partituras.

Las transcripciones fueron realizadas por el hijo de Oscar, Guillermo Cardozo Ocampo, en Argentina. La edición y notas por su hermano Aníbal Cardozo Ocampo. Fue publicado con el patrocinio de Fundación Tierranuestra, apoyado por el Banco Itaú y el Fondo Nacional de Cultura y Artes.

Aníbal Cardozo afirma que en las transcripciones, Guillermo se esmeró para no perder la “expresividad interpretativa” de Oscar Cardozo. (CARDOZO: 2013, 4) y habla sobre la elección de las obras reinterpretadas en dicho álbum diciendo:

> La selección de músicas que él había estructurado como progresión impecable de jerarquías, contrastes y equilibrios, en donde cada obra y cada compositor ocupaba el lugar adecuado, y jalonado con sus breves pero muy significativos comentarios, - como citas al margen-, requería alguna información adicional que el espacio habitual de un CD no da cabida. (CARDOZO: 2012, 4).

Según el mismo Aníbal, se realizó una importante investigación sobre cuáles datos se podrían incorporar antes de las partituras de cada música, tarea en que se hicieron partícipes algunos familiares y cercanos correspondientes a cada autor y compositor, proporcionando datos relevantes, como, por ejemplo: a quién se dedicaba la obra, en memoria de quién se compuso, el lugar donde se escribió, etc. Considero que estos datos son sumamente importantes, ya que a partir de ellos surgió el interés por estudiar más profundamente a los autores, percibiendo que varios de los mencionados, crearon sus obras desde el exilio y durante el período de dictadura. Además, son incluidas las letras de las canciones originales que Óscar adaptó para piano solo, escritas en los idiomas español y guaraní y la mistura de ellas, jopara[4].

El álbum inicia con la "Danza paraguaya", obra del compositor Agustín Pío Barrios (1885-1944), compuesta entre los años 1910 y 1918[5]. Según Luis Szarán, "(…) estudiosos de la vida de Agustín Barrios coinciden plenamente acerca de la transcendencia y proyección universal de su obra, ubicando al compositor como más destacado y representativo creador de música para guitarra en América (…) (SZARÁN: 2011, 164-165).

En la producción de Barrios sobresalen obras apoyadas en aires nacionales de diversos países latinoamericanos como las zambas, tangos, choros, habaneras, ritmos del folclore paraguayo y otros.

Un segundo nombre del álbum es el de José Asunción Flores (1904-1972), músico y compositor paraguayo al que se le atribuye la creación de la guarania. Luis Szarán (1999, 203), en su Diccionario de la música en el Paraguay[6], expresa que "La obra de José Asunción Flores es una de las más fructíferas en la historia de la música del Paraguay. Desde sus inicios creando una nueva forma musical que en la

[4] Traducción al español: Mistura, mezcla. Según Wolf Lustig (sin fecha, 1) el "jopara" es más una "mezcla de lenguas" que un "lenguaje mezclado". "(…) lenguaje entremezclado de español y guaraní en el cual gran parte de los paraguayos se comunican día a día. Se ha caracterizado como la *tercera lengua* del Paraguay (…) aunque en sentido estricto escapa a la condición de una *lengua.* (…). El jopara se nos presenta como una zona de interferencia de borrosos límites, difícil de captar y de describir (…)".
[5] Agustín Barrios Mangoré: Compositor y guitarrista paraguayo nacido el 5 mayo de 1885. SZARÁN, Luis. Diccionario de la Música en el Paraguay. Asunción, 1999, pág. 84. EID, Félix Ceneviva. Música e Identidade na América Latina: O caso de Agustín Barrios "Mangoré". São Paulo, 2012, pág. 31.
[6] Considero importante resaltar que el estudio académico sobre la música paraguaya aún presenta un déficit considerable. Por lo que tomamos al músico e investigador Luis Szarán como referencia significativa, ya que es uno de los que más ha realizado publicaciones sobre músicos y música paraguaya.

actualidad goza de extraordinaria difusión internacional"[7]. En el álbum se presentan sus obras "Pyhare Pyte" [8], "Purahéi Paha", "Ka´aty", "Ahendú nde Sapukái", "Mburika´o" y "Cholí". Según Aníbal Cardozo, dicho compositor poseía una personalidad inmutable y se encontraba ligado a ideales socio-políticos, motivo que lo llevó al exilio y que le impidió volver a su tierra natal, vivo. Aún de acuerdo con este autor "En toda la creación de José Asunción Flores, gran parte de ella concebida en el exilio, se vislumbra el amor al Paraguay y a su gente humilde, pero también la convicción de que la música, tanto como el activismo político, debían asumir el compromiso de un mundo mejor". (CARDOZO: 2013, 13)

Por otro lado, las obras "Añoranza", "Pueblo Ybycuí", "Che Morenami"[9], "Ndaipokuaai ko ne pore´y" y "Guavirá Poty", esta última con letra del músico y compositor Emiliano R. Fernández (1896-1949), son de Mauricio Cardozo Ocampo (1907-1982), músico, arreglador, compositor e investigador, padre del autor del álbum Piano Paraguayo.[10]

Herminio Giménez,[11] músico, compositor y director de orquesta, nacido en 1905 en la ciudad de Caballero – Paraguay, también forma parte de esta selección de autores de música paraguaya con la obra "Che trompo arasá"[12]. Otro nombre es Demetrio Ortíz (1916-1975) con su obra "Mis noches sin ti", con letra de la cantante argentina María Teresa Márquez (1918-2000). Aníbal Cardozo coloca en la descripción de la obra las palabras de Ortiz extraídas de su libro *Autobiografía: Una guitarra, un hombre*. En este libro, Ortíz expresa que compuso la música en la ciudad de Concepción en 1943 pero fue terminada con la letra escrita en la provincia de Entre Ríos- Argentina en 1947, en memoria de su madre. (CARDOZO: 2013, 27).

Otra obra interpretada por Óscar y cuya transcripción está presente en el álbum es "Meditación", del compositor y director de orquesta Francisco "Nenín"

---

[7] HIGA, Evandro. Polca Paraguaia, Guarânia e Chamame. Estudos sobre três gêneros musicais en Campo Grande – MS. Campo Grande, 2010. pág. 153. CARDOZO OCAMPO, Mauricio. Mis bodas de oro con el folclore paraguayo. (Memorias de un Pychäi). Asunción, 2001, pág. 359-362

[8] Cuya traducción del guaraní al español, corresponde, en orden a: Noche Profunda, Canto Final, Yerbal, Escucho tu grito.

[9] Cuya traducción del guaraní al español, corresponde, en orden a: Mi morenita, No sé vivir sin tu presencia, Flor del Guavirá.

[10] Mauricio Cardozo Ocampo. Consultar bibliografía: SZARÁN, Luis. Diccionario de la música en el Paraguay. Asunción, 1999, pág. 130- 132. CARDOZO OCAMPO, Mauricio. Mis bodas de oro con el folclore paraguayo. (Memorias de un Pychäi). Asunción, 2001, pág. 409- 412

[11] SZARÁN, Luis. Diccionario de la música en el Paraguay. Asunción, 1999, pág. 223- 225.

[12] Traducción al español: Mi trompo de Guayabo.

Alvarenga, (Itá, 1903 / Buenos Aires, 1957) y letra escrita por Mauricio Cardozo Ocampo[13]. Carlos Alvarenga, hijo de Francisco, hace referencia a algunas situaciones vivenciadas por su padre a causa de la persecución política. Aníbal Cardozo expresa que "Francisco Alvarenga, fue un músico paraguayo (…) que como tantos otros compatriotas, se vio obligado a abandonar a su querido Paraguay." (CARDOZO: 2013, 93).

El autor del álbum Piano Paraguayo también realiza un "Homenaje a Teodoro Mongelos" (1914-1966), músico, compositor y poeta, a quien lo considera como "el poeta de los humildes". En ésta ocasión, Cardozo denomina a la obra como *Homenaje a Teodoro Mongelos*, que cuenta con una recopilación de las músicas "Ha Pilincho"[14], "Nde resa Kuarahy´äme", "Che Mbo´eharepe" y "Musiqueada Jazmín Guype".

Félix Pérez Cardozo[15] (1908-1952), arpista y compositor paraguayo es otro que forma parte del conjunto selecto de artistas incluidos en el álbum con su obra "Ángela Rosa". Mauricio Cardozo dice a su respecto: "el desaparecido arpista Félix Pérez Cardozo… verdadero pionero en este instrumento… sembró toda una escuela en la ejecución del arpa y además agregó cuatro bordonas… elevando a treinta y seis" (CARDOZO: 2001, 317).

Maneco Galeano (1945-1980), cantautor paraguayo y periodista deportivo, involucrado en los primeros grupos de música relacionados con la corriente del Nuevo Cancionero Paraguayo también está representado con "Despertar", una de sus obras más emblemáticas. "El estilo de Maneco Galeano en el aspecto musical se caracteriza por la sencillez de sus melodías y sus originales giros armónicos… un extraordinario compromiso con las causas populares y el espíritu de hermandad latinoamericana".

---

[13] SZARÁN, Luis. Diccionario de la música en el Paraguay. Asunción, 1999, pág. 46-47.

[14] Cuya traducción del guaraní al español, corresponde, en orden a: Oh Pilincho, A la sombra de tus ojos, La que me enseñó, Serenata bajo el jazminero.

[15] Según Alfredo Colman (2007, 128) hablando sobre Félix Pérez Cardozo y Luis Bordón expresa: "Estos dos arpistas y compositores paraguayos se han constituido en figuras claves en el papel que el arpa paraguaya desempeña hoy en día por medio de sus experimentos con el instrumento y sus actividades musicales desarrolladas principalmente en el exterior. Coincidiendo con la posición del compositor paraguayo Oscar Nelson Safuán (n.1953), podremos notar que en la historia del arpa paraguaya hay un "antes y después de Félix Pérez Cardozo" y un "antes y después de Luis Bordón" (…) Antes de Pérez Cardozo, el arpa había sido un instrumento exclusivamente utilizado por figuras bohemias itinerantes- los arperos- que interpretaban música popular en los pueblos del interior y junto a las calesitas a cambio de monedas o sustento. (…) La virtuosidad y técnica del arpista, las innovaciones que introdujo en la fabricación y ejecución del instrumento, y sus composiciones y arreglos vocales e instrumentales (…) motivaron a otros cultores del arpa en el Paraguay a tomar como ejemplo la carrera de Pérez Cardozo, considerado a partir de entonces como uno de los pilares principales en la interpretación del instrumento y en el desarrollo de la música tradicional paraguaya."

Conforme Szarán las letras de Maneco exponen ironía sobre los políticos y sectores privilegiados del país, pero por otro lado también demuestra su firme compromiso con los sectores populares (SZARÁN: 1999, 212).

En una entrevista para el diario “La Nación”, el músico y pianista Giovanni Primerano se refiere a Óscar Cardozo Ocampo y a su obra *Piano Paraguayo* diciendo: “(…) lo que hace Óscar con la música, se libera de todos esos prejuicios, de lo que dicen los folcloristas ´esto se hace así`. Siempre de una manera libre, muy creativa presenta cada tema. Y a su vez hay una constante en todo. Hay un lenguaje en todo desde sus inicios. En sí hay un legado, ese lenguaje, y al mismo tiempo es una forma de aprender mucho de música”[16]. Según Luis Szarán, Óscar es “hijo de asfalto”, perteneciente a una generación que cuenta con importantes estudios académicos, ya no sólo de “tierra adentro”, refiriéndose a los músicos empíricos[17].

El álbum *Piano Paraguayo* finaliza con la obra “Renacer”, única música del propio Óscar Cardozo (1942-2001) encontrada en dicho álbum. Esta obra contiene la letra escrita por la cantante y pianista argentina Lilia Lavazza. Aníbal Cardozo expresa que “Renacer, nació desde el impulso de la pura música[18]; pero, según Óscar, requería de palabras. Entonces le pidió a Lilia Lavazza, cantante y pianista de Buenos Aires, que uniera la poesía de las palabras a la vena poética de su inspirada música.” (CARDOZO: 2013, 97).

Todas las músicas reelaboradas por Óscar eran, en su origen, canciones o composiciones para orquesta. Aunque dichas obras cuenten con letra en su versión original, Óscar las abordó desde su transformación a música instrumental, específicamente para piano solo. Es notoria la importancia que cumplen las letras de los originales dentro del álbum instrumental, ya que la familia de Óscar se tomó el trabajo de incluirlas dentro del material. Encuentro interesante el hecho de que en un álbum de arreglos instrumental se presenten también las letras de las canciones originales. Pienso que este hecho fue premeditado, tal vez por el respeto que sentía

[16] DIARIO “LA NACIÓN”. 15 años sin Cardozo Ocampo: Homenajean su gran legado. Disponible en: <*https://www.lanacion.com.py/2016/07/22/15-anos-sin-cardozo-ocampo-homenajean-su-gran-legado/*>. Acceso: 19 de junio de 2018

[17] SZARÁN, Luis. Óscar Cardozo Ocampo. La música callada, 2007. Disponible en: <*http://www.luisszaran.org/Articulos.php?articuloID=8&lang=es*> Acceso: 20 de junio de 2018.

[18] Según la teoría de Eduard Hanslick la música es pura ya que ella sólo posee notas y que no expresan nada más que sonidos. “(…) los propios sonidos son el lenguaje original intraducible. (…) una vez que el compositor es forzado a pensar en *sonidos,* se desprende ya de la falta de contenido de la música, pues cualquier contenido conceptual debería poder pensarse en *palabras”* (HANSLICK:1854, 112-113)

Óscar hacia los compositores de las canciones, y la familia se encargó de dejar claro ese sentimiento. Además, también me hace reflexionar en que la música está muy ligada a las poesías de las canciones y que Óscar no sólo realizó su interpretación pensando o basándose únicamente en lo musical sino también con referencias a las letras de dichas poesías.

Como ya habíamos mencionado anteriormente, el reclamo de algunos artistas sobre la necesidad de contar con las partituras de lo interpretado por Óscar, llevó a la familia a buscar los medios para transcribirlas y publicarlas.

> Guillermo Cardozo Ocampo, hijo primogénito de Oscar, músico y entusiasta del estudio de la música, fue el encargado de transcribir cada una de las obras. La consigna era que la transcripción conservara la expresividad interpretativa que Oscar había insuflado a su Piano Paraguayo. El arduo trabajo fue elaborado en la fresca lejanía de los cerros del Tandil, en la provincia de Buenos Aires y Guillermo, respetuoso del compromiso, explayó en ellas su afán y su máxima fidelidad. (CARDOZO: 2013, 4)

En la última página del álbum se encuentra el índice de partituras, que se transcribe a continuación:

1- Danza Paraguaya - Agustín Barrios.
2- Tres Melodías de José Asunción Flores. (Purahéi Pyté- Purahéi Paha- Ka´aty)
3- Che trompo arasá - Herminio Giménez; Eduardo Ortega Rayo.
4- Mis noches sin ti - Demetrio Ortíz; María Teresa Márquez.
5- Ahendú nde Sapukái - José Asunción Flores.
6- Añoranza - Mauricio Cardozo Ocampo.
7- Homenaje a Teodoro Mongelos - (Ha Pilincho; Nde resa kuarahy´äme; Che mbo´eharepe; Musiqueada jazmín guype).
8- Mburika´o - José Asunción Flores.
9- Ángela Rosa - Félix Pérez Cardozo.
10- Pueblo Ybycuí - Mauricio Cardozo Ocampo; Osvaldo S. Cordero.
11- Cholí- José Asunción Flores - Augusto Roa Bastos.
12- Despertar - Maneco Galeano.
13- Tres Purahéi de Mauricio Cardozo Ocampo- (Guavirá Poty; Che Morenami; Ndapokuaai ko ne pore´y).
14- Meditación - Francisco “Nenín” Alvarenga.

15- Renacer - Oscar Cardozo Ocampo; Lilia Lavazza.

Para organizar la presentación de los resultados de esta pesquisa, estructuramos la disertación en tres capítulos, los cuales están dispuestos a partir del análisis de cuatro músicas presentes en el álbum. Este formato fue pensado a partir de las temáticas de las obras, que sugieren problemáticas que escapan a la música, pidiendo, de cierta forma, la utilización de un abordaje socio-histórico y cultural más amplio.

A partir del enfoque de un exiliado político, el primer capítulo tematiza el dolor de los combatientes en la guerra, la injusticia y nostalgias vividas en ese contexto. Para eso, se toma a la obra de Óscar Cardozo Ocampo "Tres melodías de José Asunción Flores". Sostenemos que iniciar con ésta pieza es de real significación, ya que Flores es considerado por Mauricio Cardozo Ocampo y por otros autores como el creador de la guarania[19], de manera que permite dar una explicación un poco más profunda sobre los géneros musicales paraguayos. Asimismo, se tendrá en cuenta que las obras de Flores sufrieron varias transformaciones para su interpretación para públicos diferentes.

Como expresa Aníbal Cardozo, la mayoría de las obras de este compositor fueron escritas en su período de exilio. Con este análisis esperamos comprender un poco más sobre el posible efecto de ese acontecimiento en su vida y obra, así como la repercusión de su música e intenciones en relación a la difusión y propagación de la cultura musical del Paraguay.

El segundo capítulo, que tiene como plataforma la pieza musical "Homenaje a Teodoro Mongelos", donde se incluyen tres obras de dicho compositor (*Ha Pilincho, Nde resa kuarahy'âme* y *Che mbo'eharépe)*, permite acceder a diversas expresiones de la cultura paraguaya; entre ellas la exaltación a la mujer. Según Aníbal Cardozo, esta obra es:

[19] CARDOZO, Mauricio. Mis bodas de oro con el folclore paraguayo. (Memorias de un Pychâi). Asunción, 2001, p. 359-362.

> El homenaje que Oscar brinda a un poeta que supo iluminar profundidades esenciales del alma paraguaya, en sus más variadas manifestaciones: desde el elogio a la mujer amada, la evocación de la maestra en su homenaje, la nostalgia del desamor que se expresa en el canto de las aves o el espíritu de alegría que florece en la serenata debajo del jazminero. (CARDOZO: 2013, 47).

Reflexionamos sobre la importancia que ocupa la mujer dentro de las poesías y canciones paraguayas, en donde es entendida muchas veces como símbolo nacional posterior a la guerra de la Triple Alianza, responsable por el mantenimiento del pueblo y su cultura.

Retomando el tema de la experiencia del exilio, en el tercer y último capítulo analizamos las piezas “Pueblo Ybycuí” de Mauricio Cardozo Ocampo (padre) y “Renacer” de Óscar Cardozo Ocampo.

Nos pareció interesante la idea de unir estas dos obras en este capítulo para poder explayarnos sobre los efectos de esta experiencia a través de generaciones. Consideramos sumamente interesante ver cómo Mauricio, un folklorólogo paraguayo, siendo exiliado a otro país por causa de la dictadura, vive en un contexto donde sus hijos, entre ellos Óscar, son parte de una realidad social que afectó a miles de familias, que tuvieron que salir del país para resguardar sus vidas.

La historia de vida de Mauricio, su trabajo por la música paraguaya y el legado que dejó en este caso a Óscar es muy significativo para la música e historia del Paraguay. Músicos exiliados, una vida formada lejos del país de origen y su creación musical, todos estos aspectos, intervienen en la formación de cómo es álbum *Piano Paraguayo*, foco de esta disertación.

Aníbal Cardozo Ocampo, hermano de Óscar, sostiene que la obra Pueblo Ybycuí nació en las postrimerías de la Guerra del Chaco, “a raíz de la infausta noticia de la muerte de un hermano de mi padre en el frente de batalla.”

> “recuerdo que al ser cantadas a dúo por mi madre y mi padre, sin excepción, provocaban las lágrimas de muchos presentes. En ése momento se instalaba una triste alegría recordando al querido Paraguay, como rememorando la añoranza de aquel paraíso perdido”. (CARDOZO: 2013, 69)

Esta obra es simbólica en dicho álbum, ya que trata sobre un pueblo en específico en el interior del Paraguay. Como ya lo mencionábamos anteriormente, la historia de su génesis pasa por un conflicto bélico y la pérdida de un ser querido

estando en el exilio. En el mismo álbum se cuenta cómo se reunían para cantar esta música para unir y reunir a la familia.

Renacer es la única obra de Óscar Cardozo presente en el álbum Piano Paraguayo y con la cual finaliza. Óscar es un gran ejemplo sobre cómo el exilio político puede afectar el rumbo de una persona. Reflexionamos sobre su relevante aporte personal, su propia música, ya que puede manifestar todo su dominio técnico, expresado en la utilización de varios recursos armónicos, melódicos de diversos géneros musicales, así como de la letra de la canción. Pensándolo como mediador cultural, observamos que Óscar promovió la música paraguaya dentro de la esfera musical, teatral y orquestal en la Argentina, además de considerar la implicancia que tiene la construcción de una cierta identidad paraguaya a través de los aires nacionales en sus obras.

Esta investigación se ejecutó desde un enfoque interdisciplinar, empleando varias herramientas de diferentes disciplinas, como el análisis musical, de las letras/ poesías del álbum, sus temáticas, estructuras y la colocación del poema en música, la historia oral, etc. Es importante resaltar que la mayor dificultad que se presentó en este trabajo de investigación fue transcender el significado del material musical. Creemos que Óscar Cardozo tuvo en cuenta el contexto de las letras de cada canción para su reinterpretación por más que haya hecho un disco instrumental.

Según Leonardo Acosta, es sumamente relevante el estudio de la música latinoamericana en estrechez con la historia social, política y económica de América Latina, teniendo en cuenta sus guerras, luchas sociales, migraciones, etc, para que de ese modo se pueda comprender a la música no solamente como un “don del cielo”, como el mismo autor lo expresa (ACOSTA: 1982, 163), y como muchas veces la ha tomado la musicología tradicional.

Pensamos que es posible abordar a la música desde una perspectiva socio-histórica ya que ella en sí misma es comunicación, difusión de pensamientos, costumbres, tradiciones, posturas políticas, etc. Ya sea música instrumental o con letra, posee un gran potencial expresivo.

Por tal motivo, más allá de estudiar el aspecto musical, fue necesario recurrir a autores como Augusto Roa Bastos (1978), Víctor Flecha (2011), Florentín Gómez (2013), Silvana Flores (2012), Graziano Uchoa (2009), Evelin Welbach (2012), que

desenvuelven temas sobre memoria, exilio y mediación cultural, que ayudan a extraer lo máximo posible de información del objeto de estudio.

La investigación sobre los efectos producidos por el exilio político en artistas paraguayos y su obra, debe ir más allá de un estudio meramente bibliográfico, utilizando también entrevistas a familiares y cercanos de los artistas que se encuentran representados en el álbum *Piano Paraguayo*, así como también de paraguayos que vivieron en Buenos Aires en la época de dictadura en Paraguay, quienes con sus experiencias y recuerdos, enriquecen sobremanera esta investigación. En la indagación de los testimonios se buscó determinar con atención las cuestiones específicas tratadas en las entrevistas, utilizando algunos medios para poder llegar a los familiares y cercanos de los entrevistados, como en el caso de las redes sociales, contactos, etc (TOURTIER: 1991, 82). Finalmente, pudimos contactar y entrevistar al arquitecto y crítico musical Aníbal Cardozo Ocampo.

Para el análisis y clasificación de las letras de las canciones, se efectuó la traducción del idioma guaraní al español para luego organizarlas de acuerdo a las temáticas. Daremos atención al uso del guaraní en las letras presentes en *Piano Paraguayo*, especialmente comprendiéndolas como evocación de una identidad cultural del Paraguay.

Piano Paraguayo, de Óscar Cardozo Ocampo, es uno de los pocos materiales discográficos de música paraguaya para piano solo. Es un álbum sumamente importante dentro del acervo cultural paraguayo. Por ello, esperamos que esta investigación contribuya para dar a conocer aspectos sobre el Paraguay que hasta el momento no han salido a luz.

CAPÍTULO 1: JOSÉ ASUNCIÓN FLORES: ANGA ÑEMBYASY RECHAGA ´U[20].

Partimos de la obra “Tres melodías de José Asunción Flores”, que cuenta con una recopilación de tres de sus obras: *Pyharé Pyté* (Noche Profunda*), Purahéi Paha* (Canto Final) y *Ka´aty* (Yerbal). Según Aníbal Cardozo, a la primera obra mencionada se la entiende como una “guarania sinfónica” y en un principio contó con los versos de Mauricio Cardozo Ocampo. “(…) *Pyharé Pyte* fue estrenada en Buenos Aires en 1945, como poema sinfónico para orquesta, coro doble y solista, en homenaje a Ortíz Guerrero. Posteriormente, con la adaptación de los versos de Elvio Romero y cantada en ruso” (CARDOZO: 2013, 13).

Conforme a Aníbal Cardozo, dicha obra se encuentra dentro de la colección sinfónico-coral de música paraguaya, a la cual la llama como “obra cumbre” de Flores “(…) por la profundidad tenebrosa y misteriosa de su atmósfera y elevado dramatismo de su canto, hondamente humano (…)” (CARDOZO: 2013, 13). También cita que dicha obra es la creación de Víctor Montórfano y José Asunción Flores, ambos partícipes del combate en la Guerra del Chaco en Paraguay contra los bolivianos, la cual se produjo entre 1932 y 1935. El mismo expresa que:

> (…) En los momentos previos de afrontar el campo de batalla, surge el espíritu de los combatientes la angustia de saber que todo aquello va a quedar atrás y tal vez, para siempre. Como una nostalgia del futuro, la canción evoca la lejanía del terruño y de la mujer amada” (CARDOZO: 2013, 13)

Con respecto a la última obra, denominada *Ka´aty*, Aníbal expresa que en ella se plasman datos que “delatan la injusticia, los pesares y la ancestral nostalgia del campesino paraguayo”. Dicha pieza musical cuenta con letra del poeta Rigoberto Fontao Meza[21] . La grabación de la misma estuvo a cargo del director y arreglador Óscar Cardozo Ocampo en Buenos Aires en 1973, con el sello de una discográfica[22]

---

[20] Traducción del guaraní al español: Alma doliente y nostálgica. (Traducción del autor)

[21] Según Luis Szarán, el poeta Rigoberto Fontao Meza nació en la ciudad Villa San Pedro- Paraguay en el año 1900. Algunas de sus obras emblemáticas: Mutilados de guerra, Arribeño resay, Mba´epa nerohasë, El arriero (junto al compositor Félix Pérez Cardozo), Guerra tiempo peguare y otros. (SZARÁN: 1999, 208).

[22] Discografía “CARMUSIC S.A.I.C”. Disponible en: <*http://www.portalguarani.com/2596_carlos_pettengil/23396_grupo_vocal_dos_con_la_orquesta_dirigida_por_oscar_cardozo_ocampo.html*>. Acceso: 1 de julio de 2018

que tuvo un significativo impacto durante la dictadura de Alfredo Stroessner. (CARDOZO: 2013, 13). Según las palabras de Rafael Barret en el álbum Piano Paraguayo, *Ka´aty* es una "transcendente guarania que expresa en sentimientos nobles y profundos el 'dolor paraguayo'".

Conforme Óscar Cardozo Ocampo, la recopilación de estas obras que incorporan la relectura "Tres Melodías de José Asunción Flores" se hizo porque estas son tres obras que conmueven entrañablemente a todos los públicos, sus notas se deslizan naturalmente, como si estuvieran sonando desde siempre, eternas, simples y monumentales (CARDOZO: 2013, 13).

De cierta manera, dichas composiciones expresan en parte experiencias vividas por el propio José Asunción Flores. Este nació en la ciudad de Asunción-Paraguay en el año 1904, residía en el barrio la Chacarita de la capital, conocida por ser habitada por personas de muy escasos recursos. En el año 1915 ingresó a la guardia cárcel donde el director de la misma trasladó a Flores a la Banda de música de la Policía, lugar donde inició sus estudios musicales con profesores italianos. En el año 1924 le interesó la investigación sobre la escritura de la música paraguaya. Como consecuencia de tal interés surgió la creación de un nuevo género musical paraguayo, la "Guarania", en 1925 (PECCI: 2016, 29-30).

A lo largo de su vida Flores compuso una gran cantidad de obras en compañía de otros músicos y poetas. Sus creaciones obtuvieron un gran impacto a nivel nacional, siendo una de sus composiciones, la guarania "India", declarada canción nacional. Flores demostró su gran interés por los poemas sinfónicos, varias de sus composiciones sinfónicas fueron grabadas en Buenos Aires y Moscú. Poseía influencias musicales provenientes de compositores como Wagner y Beethoven. Varios artistas reconocidos, como Mauricio Cardozo Ocampo[23], Luis Szarán[24] entre otros, afirman que la guarania fue creada por Flores, a pesar de que el gobierno del presidente Alfredo Stroessner intentó de muchas formas conferir dicho crédito a

[23] Mauricio Cardozo Ocampo expresa en su libro Mis bodas de oro con el Folclore Paraguayo: "Hagamos un poco de historia sobre este nombre genérico (…), para esclarecer fehacientemente por ser, el que suscribe, testigo de este alumbramiento, que a la sazón pertenecía a una misma entidad musical que el creador de la Guarania, José Asunción Flores. A la vez, que no se tergiverse la verdad de este hecho, porque a la fecha ya comienzan a tejerse falsas leyendas." (CARDOZO: 2001, 359)

[24] Según Szarán, José Asunción Flores "creó una forma de canción lenta que llama Guarania, hoy día una de las expresiones más aceptadas como música popular de inspiración folclórica del Paraguay (…)" (SZARÁN: 1999, 202).

Manuel Ortíz Guerrero y no a Flores. “En represalia, la dictadura Stronista lanza una campaña difamatoria negando la autoría de Flores con respecto a la guarania, queriendo atribuírsela a Ortíz Guerrero” (PECCI: 2016, 34)

Pecci, biógrafo de Flores, afirma que la vida de este músico estuvo “(…) signada por sufrimientos y alegrías, por la ovación de recitales y conciertos pero también por prisiones y exilios (…)” (PECCI: 2016, 19). Flores, de acuerdo con sus concepciones políticas, se afilió y formó parte activa del partido comunista tanto en Paraguay como en Argentina. A consecuencia de ello, fue víctima de persecuciones, fue preso en varias ocasiones y se vio exiliado hasta el día de su muerte.

Para un mejor abordaje de las temáticas seguidas por “Tres melodías de José Asunción Flores” dividiremos este capítulo en tres apartados específicos; primeramente, utilizaremos la obra Ka´aty para poder contextualizar las consecuencias de la Guerra de la Triple Alianza en el Paraguay y la situación social en los años 20. En un segundo momento abordaremos la idea del “Dolor Paraguayo” con base en la obra *Purahéi Paha*, sus versos y música. Por último utilizaremos la obra *Pyharé Pyte* como muestra del trabajo de Flores como difusor de la música paraguaya, el legado que dejó y su testimonio plasmado en sus creaciones. El orden de las obras utilizadas radica en que las tres músicas fueron compuestas en años diferentes. Dichas obras fueron dispuestas en orden cronológica, respetando las diferentes épocas de composición. De esa manera pensamos que la exposición se hace más clara y que se podrán iluminar mejor ciertos aspectos de la historia social del Paraguay. Es importante recalcar que aunque la cronología corresponda a las obras de Flores, los arreglos analizados son de Óscar Cardozo Ocampo.

1.1 PARAGUAY DOLIENTE: KA´ATY

KA’ATY (Yerbal)

Amo mombyry cerromi kupépe
ka’aguy mbytépe che valle okañy
sapy’amirâicha ka’aty pe aju
apyta ko’âicha ku techaga'u

II

Tras de aquellos montes, arroyos
y cerros
yo imito doliente al urutaú
y mi lindo pueblo en largo
destierro
lleva la nostalgia del mbarakapu

III

Aniveangána che compañero
ore korasô reikytî’asy
ore aveiko orekuéra entero
ore symimi ha ore valle hovy

IV

Aniveangána che compañero
ore korasô reikytî’asy
aniveangana che compañero
ore korasô reikytî’asy

KA’ATY (Yerbal)

Atrás de aquel cerro allá en la distancia
en medio de un monte se esconde mi valle (Ka’aty)
solo por un rato vine a Ka´aty (monte)
y así, quedo con nostalgia.

II

Tras aquellos montes, arroyos y cerros
yo imito doliente al urutaú (pájaro lastimero)
y mi lindo pueblo en largo destierro
lleva la nostalgia del mbarakapu (sonar de guitarra)

III

Ya no más mi compañero

Nuestros corazones raspes con dolor

Nosotros también, en la totalidad

Tenemos mamá y un valle azul

IV

Ya no más mi compañero

Nuestros corazones raspes con dolor

Ya no más mi compañero

Nuestros corazones raspes con dolor

Versión de la autora

Al realizar la traducción de la letra de la canción, del idioma guaraní al español, se tomó el cuidado para mantener en lo posible la interpretación más cercana a la obra original. Haroldo de Campos expresa que el trabajo de traducción también es un procedimiento artístico, en el cual se realiza una tarea creativa (CAMPOS: 1997, 109-111).

Pecci afirma que esta obra fue compuesta en los años 1927, “inspirada en el drama de los mensú del alto Paraná”. Creación de Flores, con letra del compositor paraguayo Rigoberto Fontao Meza. Al analizar la letra de la canción, entendiendo más sobre el contexto en el que se basó, y al escuchar la música, es posible interpretar que los trechos musicales con más tensión e intensidad son las partes donde se habla del destierro y la nostalgia del sonar de la guitarra **(figura 1),** y especialmente en la última repetición del estribillo al final de la obra, donde expresa: “Ya no más, mi compañero, nosotros también tenemos una mamá y un valle azul”, y aún más porque utiliza dinámica de fortísimo y mantiene el bajo en la región grave, como para dar un poco más de dramatismo. Además, en la partitura especifica la utilización del pedal en el piano **(figura 2)**. Todo esto podría generar en el oyente una sensación de lamento. Es posible afirmar que es una versión en la cual de inicio a fin se consigue generar un sentido de tristeza y penar, bastante representativo de la poesía.

Figura 1

Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.17.

Figura 2

Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.18.

Con respecto al arreglo y reinterpretación musical de Óscar Cardozo Ocampo, éste consigue imprimir en su música el sentimiento de angustia y de nostalgia por la tierra, que en este caso sería específico de los trabajadores del Yerbal. Es atrayente cómo el contexto social puede estar plasmado en la poesía y música de esta canción, mismo siendo interpretada en piano solo.

Aníbal Cardozo habla en el álbum Piano Paraguayo sobre la "ancestral nostalgia del campesino" que manifiesta la letra del poeta Fontao Meza[25]. Dicha poesía compara el dolor de los campesinos con el grito de lamento que produce el urutaú, un pájaro que se encuentra en los bosques abiertos y que sólo aparece por las noches. La representación de dicha ave se utiliza con frecuencia en las poesías y leyendas paraguayas para expresar sentimientos de melancolía y lamento.

Según Andrés Colman, en una publicación para el diario paraguayo Última Hora, los mensú son trabajadores rurales de la empresa latifundista "La Industrial" hacia la región de Itakyry- Alto Paraná, sobre los cuales existen varias versiones que se refieren a ellos como personas víctimas de la esclavitud, aproximadamente entre 1870 y 1970, ya que se estima que la empresa la Industrial Paraguaya permaneció en dicha región por 99 años[26].

En su ensayo "Lo que son los yerbales", publicado en el periódico el "Diario" en 1908, Rafael Barret acusaba:

---

[25] Parodi, Teresa. Ka´aty. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RSn5Yz0AAf4>. Acceso en: 18 de noviembre de 2018. Consideramos a la versión de la cantante Teresa Parodi como la más allegada a la reinterpretación de Óscar Cardozo Ocampo, principalmente por la introducción que presenta la canción. Debido a que el pianista rescata dicho trecho y lo utiliza en su relectura. Además, cabe destacar la participación de Cardozo como arreglador en el disco *Pasiones* de Teresa Parodi, lanzado en 1992. Dicho material contiene a la obra Ka´aty como uno de sus temas musicales.

[26] DIARIO "ÚLTIMA HORA". El grito del "mensú" sigue vivo en el museo de Itakyry, 2008. Disponible en: *<https://www.ultimahora.com/el-grito-del-mensu-sigue-vivo-el-museo-itakyry-n103234.html>* Acceso: 21 de junio de 2018 a las 15:00 hs.

> Es preciso que sepa el mundo de una vez lo que pasa en los yerbales. Es preciso que cuando se quiera citar un ejemplo moderno de todo lo que puede concebir y ejecutar la codicia humana, no se hable solamente del Congo, sino también de Paraguay. El Paraguay se despuebla; se le castra y se le extermina en las 7 u 8.000 leguas entregadas a la Compañía Industrial Paraguaya, a la Matte Larangeira y a los arrendatarios y propietarios de los latifundios del Alto Paraná. La explotación de la yerba-mate descansa en la esclavitud, el tormento y el asesinato. (…) El Estado se apresuró a restablecer la esclavitud en el Paraguay después de la guerra (…) (BARRET: 1908).

Conforme el mismo autor, en dichos yerbales los propietarios eran prácticamente dueños de sus trabajadores, ya que tenían la "libertad" absoluta de disponer como le apetezca de sus obreros, debido a un abandono total por parte del Estado[27]. La mayoría de los campesinos trabajadores de los yerbales sucumbían muy jóvenes a causa de la excesiva cantidad de horas de trabajo pesado. Según Barret, ellos debían dedicarse a su labor entre 14 y 16 horas por día sin ningún día libre, y si los mismos intentaban escaparse de sus patrones, éstos los perseguían hasta encontrarlos y aún le aumentaban en su cuenta los gastos realizados para su captura. Los peones eran esclavizados, vivían endeudados y su salario no daba más que tan sólo para sobrevivir.

En la década de 1920 se recordaban los 50 años del fin de la Guerra de la Triple Alianza contra Argentina, Brasil y Uruguay (1865- 1870). Además, esos años vivieron una "cruenta guerra civil entre dos sectores del Partido Liberal", que termina en 1923 (PECCI: 2016, 29-30).

Es sumamente interesante resaltar que en dicha década el Paraguay apenas se estaba recuperando de la guerra de la Triple Alianza. Además, la apertura para nuevas empresas extranjeras y la exportación eran las principales fuentes para un posible progreso económico del país.

Según el economista y escritor Víctor Flecha, en esta época "(…) el Paraguay seguía siendo un país sumamente atrasado, con estructuras económicas y políticas sin grandes variantes desde el fin de la guerra". Flecha se refiere a las exportaciones en el Paraguay diciendo:

> A pesar de que el Paraguay era un país agroexportador, ni las variaciones de los precios de sus productos en el mercado mundial, ni los auges y depresiones de la economía internacional impactaban en forma directa a la

[27] BARRET, Rafael. Lo que son los yerbales de Rafael Barret, 1908. Disponible en: <*http://www.portalguarani.com/332_rafael_barrett/11299_lo_que_son_los_yerbales__ensayo_de_rafael_barrett.html*>. Acceso en: 20 de junio de 2018.

> sociedad paraguaya en su conjunto, sino pura y exclusivamente al sector emparentado con la economía externa, como eran los casos de los frigoríficos, la explotación yerbatera o taninera, (…) (FLECHA: 1988, 6).

La inestabilidad política era notable en esas primeras décadas del siglo XX. El presidente Eligio Ayala fue uno de los pocos en terminar su gobierno (1923-1928) sin sufrir un golpe de estado. Conforme Flecha, en el período presidencial de Ayala, sorprendentemente, no se declaró “Estado de Sitio”, una práctica utilizada con reiteración previa y posterior a su gobierno.

Fue durante la presidencia del mencionado jefe de Estado que la guarania de Flores fue apoyada y difundida, ya que el mismo Ayala fue un admirador de la música creada y desarrollada por dicho compositor. Antonio Pecci relata la situación en la que se habría estrenado la primera guarania de Flores, ejecutada por la banda de policía en un hotel reconocido de la ciudad capitalina. Allí se encontraba el entonces presidente de la república del Paraguay, quién quedó asombrado por la obra “Jejuí” (primera guarania) y pidió para que la tocasen de nuevo en otro evento. Gracias a lo ocurrido se dio a conocer el nombre de José Asunción Flores a una multitudinaria audiencia (PECCI: 2016, 56-57). A continuación, traeremos algunos datos sobre la guarania y géneros musicales a ella relacionados.

1.1.1 La polka paraguaya y la atribución del género musical “Guarania” a Flores.

José Asunción Flores fue un niño de escasos recursos, a quien su madre mandó a la guardia cárcel para poder tener alguna profesión y con esperanzas de que pudiera estudiar, oportunidad que permitió su ingresó a la banda de la policía de donde saldría siendo conocido como el creador de la *guarania*.

Según la historiografía de la música paraguaya este género surgió gracias al interés por mejorar y facilitar tanto la escritura como la lectura de la música paraguaya plasmada en partitura. Luis Szarán (1999, 391), por ejemplo, explica que la polca paraguaya es “danza y canción de movimiento rápido y acompasado”. Y que “Flores experimentó con la polca *Maerápa reikuase* de Rogelio Recalde, tocándola con movimientos lentos para facilitar su lectura. "(…) De este modo encontró un camino para nuevas formas de expresión” (SZARÁN: 1999, 239). La fecha de creación de la

guarania" se fijó en 1925, dándose a conocer a "Jejuí"[28] como la primera guarania. Antonio Pecci (2016, 55), cita al compositor diciendo que, "Jejuí es un río largo y sinuoso, cuyo hontanar se pierde en las sierras del Mbaracayú. Una región de incomparable belleza".

El músico y compositor Florentín Giménez, en su discurso nacionalista, alega que con la creación de la guarania "(…) se fue afirmando el valor de nuestro género musical, como si con ello recién naciera la verdadera consolidación de la autenticidad de nuestra música" (GIMÉNEZ: 1997, 30). Según el compositor y folklorólogo Mauricio Cardozo Ocampo, Flores encontró en la guarania "el acento más autóctono del Paraguay" (CARDOZO: 2001, 361). Luis Szarán, por su parte, más musical y menos poético, define a la guarania como una "canción popular urbana", sentimental y lenta (SZARÁN: 1999, 239- 240).

Aparentemente, la creación de la guarania tuvo un impacto significativo en la década de 1920, ya que la situación en la que se encontraba el país, la lenta recuperación luego de la guerra de la tripe alianza, las luchas civiles ocasionadas, y la inevitable beligerancia en el chaco paraguayo que se vislumbraba, provocaban en los paraguayos un movimiento de búsqueda de su identidad paraguaya. Y la creación de un nuevo ritmo al que consideraban que representaba más el sentimiento autóctono que los géneros populares ya conocidos, como la polca paraguaya y la galopa, aumentó ese deseo por recuperar lo propio del Paraguay, en las artes y costumbres.

1.1.2 El guaraní y el nacionalismo de 1930

Víctor Flecha hace mención sobre las artes y el nacionalismo de los años 1920 en el Paraguay:

> El arte, la literatura, la música que hasta hacía poco tiempo se sumergía en gastadas escuelas parnesianas y copiaban todo lo que "llegaba de París" de pronto buscaban la recreación de todo "lo nacional". Viejos aires folklóricos

[28] *Jejuí,* guarania compuesta para trío integrada por violín, piano y violonchelo. Mauricio Cardozo Ocampo, expresa que a consecuencia de que dicha obra no poseía letra, no obtuvo mucha difusión. (PECCI: 2016, 154).

> diseminados a lo ancho del país son recuperados. Surge la literatura en guaraní. Las revistillas con poesías, cuentos y artículos en ese idioma se imprimen por miles. De pronto la sociedad entera se sumerge en un magma nacionalista (…). (FLECHA: 1988, 20).

Luego de la “Guerra de la Triple alianza”, el Paraguay quedó devastado, momento en que los hombres y niños tuvieron que luchar y fueron las mujeres encargadas de reconstruir de nuevo el país. Nicolás Ramírez menciona que la población de habitantes antes de la guerra era, aproximadamente, de 1 millón, cantidad que se redujo considerablemente a solo 200 mil, con estimación de que serían cerca de la mitad mujeres, 30 mil hombres y 86 mil niños. En esta época, camino a un nuevo enfrentamiento en el Chaco paraguayo, no sorprende que se haya provocado en los paraguayos un fuerte despertar por lo “nacional”. (RAMÍREZ: 2013, 14).

Luis Szarán también menciona como en esa época se apremia la producción de música nacional, tomando como ejemplos los casos de Agustín Pío Barrios y José Asunción Flores:

> La creación musical en el Paraguay (…) nació súbitamente, en pleno siglo XX, (…). Pasadas las dos primeras décadas, del siglo XX, se produce una eclosión magistral que se inicia con Agustín Barrios (Mangoré), creador e intérprete quien parece surgir de la nada, José Asunción Flores, formado en el ámbito de la Banda de la Policía y otros, igualmente notables, todos juntos, al unísono y al mismo tiempo: Mauricio Cardozo Ocampo, Darío Gómez Serrato, Félix Fernández, Emilio Bigi, Carlos Lara Bareiro, Herminio Giménez y tantos otros más. (…) La conciencia, más o menos clara de un sentimiento nacional, arranca justamente con Barrios. (…) Se define y fortalece con Flores, cuyo liderazgo a su vez, logra despertar la conciencia y sensibilidad de sus contemporáneos. (SZARÁN: 2007).

En las reflexiones sobre elementos auténticos o identitarios y culturales de cada país, se descubren los elementos como las tradiciones, costumbres, maneras de expresarse, vestimenta, etc. En el caso del Paraguay, estas reflexiones giran principalmente en torno a la existencia de dos idiomas oficiales: el guaraní y el español. El arte puede ser utilizado como una herramienta política y social, como medio para expresar sentimientos, pensamientos y reivindicaciones. Una rama del arte, en este caso la música, puede contener en sí una conexión cultural, a través de las melodías, armonías, utilización de respectivos instrumentos musicales y letras.

“Ningún hombre es una isla y si parte de un todo” (Geertz: 1997, 165). Es posible entender que varios tipos de eventos políticos, sociales, religiosos, etc. pueden afectar la manera en que los artistas manifiesten su arte.

> A capacidade de uma pintura de fazer sentido (ou de poemas, melodias, edifícios, vasos, peças teatrais, ou estátuas) que varia de um povo para outro, bem assim como de um indivíduo para outro, é, como todas as outras capacidades plenamente humanas, um produto da experiência coletiva que vai bem mais além dessa própria experiência. (Geertz: 1997, 165).

Olga Molano afirma que las manifestaciones culturales expresan su sentido de identidad, unas con mayor intensidad que otras como el caso de la música, la danza y los rituales (Molano: 2007,73). Simon Frith, que se ocupa especialmente de la música popular, afirma que ésta puede ser considerada como una portadora de funciones sociales, la cual es relacionada con la creación de identidad, sentimientos y la organización del tiempo (Frith: 2015, 10).

Varios autores discuten por qué ese sentimiento nacionalista se despierta justo en medio de una época de guerras casi continuas. Concordamos con los que apuntan que pudo también haber sido una estrategia del Estado por medio de las instituciones bajo su mando, que levantaban cierta presión para que las personas pudieran alistarse como soldados y luchar, ya que el país aún no contaba con muchos habitantes después del genocidio provocado en la Guerra de la Triple Alianza.

La música “Ka´aty” de Flores, con letra de Rigoberto Fontao Mesa, realmente expresa la injusticia que atravesaban los sectores más vulnerables, historia que se repite hasta la actualidad en el Paraguay. Dicha obra fue compuesta en 1927 y es la obra con la que Óscar Cardozo finaliza su arreglo “Tres melodías de José Asunción Flores”, en homenaje al compositor.

1.2 DOLOR PARAGUAYO: PURAHÉI PAHA

PURAHÉI PAHA (Canto Final)

(Recitado)

Péina ipahaite aro purahéita ndeve che yvoty
sapy'areíntemo aha amano ha ndajerevéi
pyharepyte rehendu ha ara ko musikapu
eremikena oikomi va'ekue che mo akanundu

I

Pytumby jave nde angue mombyry ojehechauka chéve
ohekyi haguâ ko che Korasôgui mba'e mbyasy
mombyry guive ahêsayjo ñande mborayhu
oîpova haguâ nde mborayhupape purahéi paha

II

(Estribillo)

No olvides mujer mi nombre y mi amor
que llevo la, cruz de un hondo dolor

III

Sapy'a reínte reikuaa ha ara ku amano hague
yvytupepo oguerune ndéve che puraheikue
ha nde ñañoavo oipejuva'erâ ku che rataîndy
ombogue haguâ nde mborayhumi che resapeha

(Bis estribillo)

IV

Ikatuporâ ajevy jey ko'êramoite
añoty hagua nde rovêtâ guype che kusuguemi
ha upépe erene nañañaiguiha la asê aju
añembyesaráivo anga nde hegui che mborayhumi

PURAHÉI PAHA (Canto Final)

(Recitado)

Finalmente aquí yo te cantaré mi flor

quizá por albur vaya a morir y no regrese más

Cuando en la noche profunda, escuches esta música,

solo di… fue quien me ha causado calores.

I

Al atardecer tu alma de lejos se me hace ver

para extraer tristeza desde mi corazón

Desgrano de lejos nuestro querer

para entretejer una última música por tu amor

II

(Estribillo)

No olvides mujer mi nombre y mi amor

que llevo la, cruz de un hondo dolor

III

Acaso si sabes un día que ya me morí

las alas del viento te ha de traer lo que yo canté

y al abrazarte este soplará mi vela encendida

para apagar el pequeño amor que me alumbra, a mí

(Bis estribillo)

IV

Puede ser también que regrese en un porvenir

para enterrar mis cenizas bajo tu ventana

y dirás allí que por ser muy bueno regresé

para olvidarte, mi alma mi amor.

Versión de la autora

Según Pecci (2016, 77), la obra *Purahéi Paha,* que traducido al español significa “Canto Final” o “Canto de despedida”, fue creada por Flores y Víctor Montórfano en 1932, cuando se encontraban reclutados como soldados para enfrentar a los bolivianos en la “Guerra del Chaco”. Pecci acude a las palabras de Osvaldo Benítez Montórfano, hijo de Víctor Montórfano, donde expresa:

> Papá y Flores, en las pausas de sus entrenamientos militares, conversaban. Y por allí hablaban de la posibilidad de no regresar jamás a sus hogares. Pensaban en las mujeres que amaban y que iban a dejar huérfanas de su cariño. Medio tentándose, no sé si de miedo o para darse coraje, acordaron hacer juntos una obra de despedida para sus amadas. Eran las de ellos, pero también las de todos los que iban hacia lo incierto, tal vez hacia la muerte. Mi padre, al contarme esta circunstancia, me dijo que el maestro le tarareaba, andando, la melodía y él le iba acomodando la letra. Así, en la antesala de la guerra contra Bolivia, se creaba la guarania *Purahéi Paha,* el último canto de los combatientes. (PECCI: 2016, 75).

“Como una nostalgia del futuro, la canción evoca la lejanía del terruño y de la mujer amada”, así lo cita Aníbal Cardozo Ocampo en el álbum *Piano Paraguayo.* Nuevamente se hace presente en esta obra la nostalgia, sentimiento que marca la situación que se vivía en el Paraguay durante los años 30. En este caso, se trata específicamente de la nostalgia de los combatientes partícipes del enfrentamiento por la disputa del territorio chaqueño. La mención a la mujer y a la tierra, son tópicos tratados nuevamente en *Purahéi Paha*, así como lo fue en la obra que presentamos anteriormente. Considero que el autor del álbum tuvo presente dichas temáticas al momento de la elección de las obras a ser reinterpretadas.

En otras versiones de esta canción[29], donde se presenta la poesía cantada, se inicia con el recitado, como si fuera una serenata, en donde se acentúa aún más un aire dramático con el texto “tal vez por casualidad muera y ya no regrese más”, anunciando este posible hecho fatídico. Óscar Cardozo creó su interpretación partiendo de la primera estrofa, sin introducción (recitado). Sin embargo, cabe resaltar que el dramatismo también se hace presente desde el punto de vista del material musical, ya que utiliza recursos extraídos del piano romántico, lo que imprime ese sentimiento nostálgico y de pena que podría ser entendido en los momentos donde se

[29] Los Troveros de América. Purahéi Paha. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=p6xuJD3lHDg>. Acceso en: 20 de noviembre de 2018. Pensamos que la versión interpretada por *Los Troveros de América* puede tomarse como una referencia destacable ya que uno de los integrantes de la agrupación fue Pedro Osvaldo Benítez Peris, hijo del poeta Víctor Montórfano creador de la letra de Purahéi Paha.

producen acordes un poco más intensos, al mismo tiempo que la letra habla de “dolor”. Óscar realiza varios arreglos a la sección que correspondería al estribillo, sin embargo, en esta parte es donde realiza el cambio de compás de 6/8 a 3/8 **(figura 3),** y esto provoca una sensación de aceleración en la música hasta llegar a la segunda estrofa, donde utiliza los bajos bien graves y profundos **(figura 4)**. Es justamente allí donde la letra habla de la muerte, con el verso “acaso si sabes un día que ya morí”.

Figura 3

Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.16.

Figura 4

Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.16.

Un dato interesante en la biografía de Flores que presenta Pecci, es sobre el pedido del poeta Manuel Ortíz Guerrero a las autoridades pertinentes para que concedan un permiso especial a este compositor de retirarse del campo de batalla, de modo que pudiera formar parte de una orquesta que realizaba actuaciones con la intención de animar a las tropas (PECCI: 2016, 76-77). Mediante este pedido y

aceptación por parte de los jefes militares, Flores pudo volver a su casa vivo. Como forma de agradecimiento, puso música a una poesía llamada *Reikuaanga´u ra´e (Si supieras),* y dedicó la canción al Mayor Medina. Este conflicto bélico parece haber significado para Flores una vivencia sumamente traumática.

> La Guerra del Chaco fue una experiencia traumática por el drama de la sed, que le tocó vivir en su faceta más cruda, ya que casi muere por falta del vital líquido. Además de observar escenas dantescas de locura, desvaríos y el deambular desesperado de miles de soldados bolivianos y paraguayos. (PECCI: 2016, 78).

De acuerdo con Miguel Rigual, la Guerra del Chaco se produjo a causa de que Paraguay se encontraba en un estado deplorable luego de la Guerra de la Triple Alianza, y Bolivia consideró que el país se encontraba muy vulnerable como para soportar otro ataque bélico y que tenían prácticamente la guerra “ganada”, todo por el interés del territorio chaqueño. Además, menciona que Bolivia realizó avances por el territorio de manera secreta, sin respetar acuerdos previos realizados. Dicho país habría recibido apoyo y préstamos de Estados Unidos, quién también se encontraba interesado en la guerra entre ambos países. “Bolivia seguía la teoría del presidente Salamanca de ‘pisar fuerte el Chaco’ “(RIGUAL: 2002, 105-106).

Zuccarino también hace referencia a los intereses que existieron de por medio para que se produzca el estallido de guerra entre Paraguay y Bolivia. Tales intereses provenían de empresas petroleras, la ubicada en Paraguay era la Royal Dutch- Shell de capital anglo-holandés, y en el país vecino la empresa Standard Oil of New Jersey, de capital norteamericano (ZUCCARINO: 2010, 38). Es importante también entender el contexto mundial que se desarrollaba en aquella época, ya que justamente en 1930 se produjo la caída de la bolsa en Nueva York- EE.UU, situación que afectó considerablemente el comercio internacional.

Con respecto a la economía interna del Paraguay, según Luis Rojas Villagra, se encontraba cada vez más perjudicada, y el sector productivo y comercial se iba paralizando, situación que se enfatizará con los años. Conforme Rojas, también en dicha época, la gran masa de paraguayos se encontraba en una situación de precariedad económica, faltándoles suplir hasta sus necesidades más básicas. La demanda de trabajo por el sector sindical y por los trabajadores de la tierra iba aumentando considerablemente. Y surge además a cuestas el nacionalismo “provocado por la confrontación militar y su desenlace victorioso para el Paraguay”.

Todo esto ayudó para el surgimiento de un gobierno nacionalista, plataforma que aprovechó el Coronel Rafael Franco, líder de la Revolución Febrerista, quien gobernó el país de manera dictatorial y autoritaria entre 1936 y 1937 (ROJAS: 2014, 43).

1.2.1 Paraguay Bilingüe

Con respecto al guaraní, es posible decir que su uso se ha interpretado como una expresión de patriotismo y amor por la nación. Conforme Carolina Rodríguez (2000, 29-32), el discurso sobre este idioma siempre se encontró ligado a manifestaciones nacionalistas, ya sea que provengan de personas comunes, hablantes del idioma, así como del gobierno. También se ha vinculado como acto de resistencia al colonialismo y de reafirmación de valores propios del país, caracterizándose como una autonomía cultural.

La misma autora hace mención de que la guerra de la Triple Alianza, promovida por el imperialismo inglés, produjo el casi exterminio del Paraguay, dejándolo desolado y muy apartado de otros países. Sin embargo, por otro lado, esa desolación provocó que el país quedase al margen o inclusive escape de instituciones e inmigrantes europeos, creando de ese modo una especie de libertad que posibilitó utilizar al idioma guaraní como un símbolo de resistencia a la imposición cultural europea (Rodríguez: 2000, 33- 36).

> Essa associação entre nacionalismo e guarani leva (...) a reinterpretar a própria manutenção da língua: uma vez que esse nacionalismo não constituiria, a rigor, um fato novo mas apenas o *ressurgimento* de uma *corrente essencial,* ele seria responsável não apenas pelo atual movimento de reivindicação da língua mas também pela sua situação ao longo da história. (...) o isolamento do país- que explica a manutenção da língua; é aqui associado à constituição de um nacionalismo com as citadas características que teria de certa forma resistido a imposição colonial (...). (Rodríguez: 2000, 32).

Cuche, por otro lado, afirma que cada cultura es portadora de una conducta particular. Ésta se expresa a través de las tradiciones, costumbres, arte y creencias. Dicha conducta afecta e influye en el comportamiento de los individuos de una comunidad o sociedad (Cuche: 1996, 45). De acuerdo a este autor, es interesante observar cómo el guaraní se hace presente en la mayoría de las artes desarrolladas

en el Paraguay, así como en la música, que utiliza en sus canciones el bilingüismo tan característico del país.

Según Pecci, la guarania va de la mano con el guaraní, como un modelo de protesta contra las oposiciones propagadas por el sistema educativo en el país luego de la Guerra de la Triple Alianza. Reclama que eran argentinos los libros utilizados en la enseñanza hasta inicios del siglo XX, y revela algunos nombres que iniciaron investigaciones y hasta artistas que comenzaron a utilizar en sus obras el idioma.

> Moisés Bertoni se instala en una zona del Alto Paraná y comienza sus estudios de la naturaleza y de los pueblos indígenas, escribiendo una voluminosa obra que denomina *La civilización guaraní,* un trabajo con enfoques antropológicos y etnolingüísticos (…) Narciso R. Colmán con su monumental obra *Ñande ypykuéra (Nuestros antepasados)* (…) Emiliano viene publicando ya en *Ocára Poty cuemí* sus poemas que irán siendo musicalizados por distintos compositores; en tanto que en la década de Julio Correa se dará a conocer a partir de 1932 sus impactantes dramas en la lengua vernácula, como *Sandia yvyguy (El emboscado)* e *Yvy jára (Los dueños de la tierra)*, que lo ubican como el padre del teatro en guaraní y que movilizan grandes núcleos de un público que se identifica con esa lengua y con personajes que hablan en guaraní, salidos fundamentalmente del medio agrario. En las artes plásticas surgen figuras como Modesto Delgado Rodas, Juan Samuio, Pablo Alborno y Julián de la Herrería (…) (PECCI: 2016, 63).

Durante el periodo de la Guerra de la Triple Alianza existía producción de poesías escritas en guaraní y español o solo en guaraní, así lo menciona Alai G. Diniz, pero que sus autores eran sumamente criticados porque sólo se auto adjudicaban el “título de poeta los hombres blancos”, quienes, como José Rodríguez-Alcalá criticaban duramente al guaraní, considerándolo un idioma agradable pero que no era capaz de articular las ideas “abstractas” que necesita la poesía. Según Diniz, en la literatura se llega al punto de expresar que es a causa del guaraní que no se produjo el “florecimiento lírico en el Paraguay” (DINIZ: 1999, 4).

Con respecto a la educación en el Paraguay, según Diego Velázquez (2014, 40), el Estado realizó varios esfuerzos para poder erradicar el guaraní, por causa del preconcepto se dictaba que los que hablaban en dicho idioma eran “barbarie” o que simplemente su uso significaba un atraso para el desarrollo del país. Es notable el interés por parte del Estado por prohibir la propagación y difusión de la lengua indígena. A pesar de ello, el guaraní continuó su curso siendo utilizado no sólo en el habla y en la escrita, sino también en el arte.

Según Velázquez, la Guerra del Chaco fomentó la utilización del idioma guaraní, ya que las autoridades militares, como el jefe José Félix Estigarribia, habían ordenado que todos los comunicados se realicen en el idioma a causa de que los adversarios lo desconocían (PECCI: 2016, 64). Fue realmente efectivo el uso del guaraní como una estrategia bélica, pues ayudó a que los bolivianos no comprendiesen de qué hablaban los paraguayos durante sus comunicaciones.

Según Anderson, casi todas las naciones modernas poseen “lenguas nacionales impresas”, y en algunas sólo un pequeño segmento de los pobladores “utiliza” la lengua nacional en la conversación o por escrito. (1993, 75). En el Paraguay, sin embargo, se reconoció al idioma guaraní como lengua nacional, siendo establecidos en 1992 como idiomas oficiales del país al guaraní y al español. Cabe resaltar que la gran mayoría de la población paraguaya actual utiliza en sus conversaciones cotidianas palabras de ambas lenguas. Es bastante normal la utilización del “jopara”, mistura de español y guaraní, en la escritura y habla de los paraguayos.

Las músicas tomadas de Flores, arregladas e interpretadas por Óscar, que presentamos hasta el momento, *Ka´aty* y *Purahéi Paha*, están escritas en jopara. Y es relevante aclarar que José Asunción Flores creaba primeramente la música para luego unir los versos del poeta, pero no sin antes revisar el poema para dejarlo como él consideraba que cuadraba mejor. Una posible hipótesis sobre la razón de Flores crear las músicas con letras escritas en “jopara”, quizás sería porque él pensaba que eso identificaba más al paraguayo, ya que en su cotidianeidad se expresa en ambos idiomas, y que podría ser que le llevara a sentirse más próximo a dichas canciones, no solo por las temáticas, sino también por la lengua utilizada.

1.2.2 Contexto de producción de las obras de Flores

En 1933, posteriormente al fallecimiento del poeta guaireño Manuel Ortíz Guerrero, su amigo cercano, Flores se radica en Argentina, específicamente en la ciudad de Buenos Aires, con propósitos de promocionar la guarania y sus obras. Para la época ya existían algunos artistas paraguayos ejecutando dicho género en la capital argentina. (PECCI: 2016, 83).

Al llegar a la ciudad de Buenos Aires, forma una orquesta en memoria de Ortíz Guerrero, realiza varios contratos para tocar en diversos lugares con la orquesta y varias grabaciones discográficas. Según Pecci, es en el año 1934 cuando Flores se cambia el nombre de José Agustín por José Asunción. También en la capital porteña se asocia al Partido Comunista, acción que posteriormente le provocará persecuciones políticas y policiales.

En 1936 sube a la presidencia el Coronel Rafael Franco, con un discurso nacionalista, antiimperialista y que colocaba a la figura del Mariscal López como emblema de su ideología. (CABALLERO: 2015,158). Caballero (2015, 160) describe las formas en las que el nacionalismo se afianzó en el período posterior a la guerra a causa de la realidad económica, política y social que quedó luego del conflicto del mismo. Franco va a adoptar al nacionalismo como política de Estado.

> El Nacionalismo emergente, apeló a la lengua nativa para acentuar las ideas de raza, unidad nacional, identidad nacional, etc., atrayendo a la masa popular, conformada en su mayoría por campesinos, sobre todo cuando estas ideas pasaron a conformar el corpus de las obras musicales, poéticas y literarias, dando origen, de esta forma a una especie de “religión civil” (CABALLERO: 2015,160)

Según Caballero, el discurso nacionalista pretendía ser una especie de “muro ideológico”, ya que luego de la lucha bélica llegaron al país muchos inmigrantes europeos, y las empresas y comercios paraguayos se atemorizaban por un posible brote de revolución socialista. Por lo tanto, buscaban afianzar fundamentos nacionalistas, para que de ese modo el gobierno se volviera más fuerte (CABALLERO: 2015,153).

En ese contexto, bajo el gobierno de Franco, se propone a José Asunción Flores entregarle el mando de una escuela de música y orquesta folklórica nacional, cuya formación y guía estarían bajo su responsabilidad. Flores acepta el trabajo y vuelve a Paraguay para quedarse en el Teatro Municipal, donde desempeñaría su labor de director. Sin embargo, posteriormente, deja la dirección de la institución a causa de una orden del gobierno que declara fuera de la ley al Partido Comunista.

Pecci (2016: 96 - 97) menciona que luego de retirarse del trabajo ofrecido por el gobierno de Franco, comparte de cerca con la “tribu Maká” y realiza varias presentaciones con dicho grupo en el Teatro Municipal, donde presentan sus danzas

tradicionales, generando una gran aceptación del público. Ya en 1937 se provoca un golpe militar contra el presidente Rafael Franco liderado por Ramón Paredes. Cuando este último sube al poder, asume en la intendencia de Asunción el mayor Caballero Saguier, quién cerró las puertas del Teatro Municipal para las presentaciones de las tribus indígenas. El espacio debería ser reservado para hacer actuaciones de obras del “teatro culto”. Flores, cuyas palabras son transcriptas por Pecci, recuerda:

> Pero también se da vuelco en lo cultural cuando el intendente municipal nombrado por el gobierno de facto, el mayor Caballero Saguier, “me hizo decir por Julio Correo que yo tuviera en cuenta que durante su permanencia de intendente municipal, los indios ya no volverían a pisar el escenario del Teatro Municipal. Este mismo intendente hizo cerrar a Julio Correa el Teatro Municipal” (PECCI: 2016, 97)

En dicha época el Paraguay se encontraba en plena inestabilidad política y a consecuencia de ello económica, educativa y cultural. De un intento por instituir al nacionalismo como discurso de gobierno, que pretendía difundir la lengua guaraní, las costumbres y tradiciones e incluso apoyaba a la música folklórica del país, pasar a un gobierno no oficial y que poseía influencia de los regímenes nazi fascistas europeos, golpeaba fuertemente al pueblo paraguayo. Como en todos los casos los más vulnerables son los que se llevan la peor parte, tal es así el caso de un estudiante que fue asesinado por un grupo militar denominado Frente de Guerra. Y varios se vieron obligados a esconderse por temor a perder sus propias vidas. Entre ellos, José Asunción Flores.

El último canto de los combatientes, “Purahéi Paha”, es la muestra de que el arte no deja de estar presente ni aún en los peores momentos de la historia del Paraguay. El guaraní estaba plasmado en los versos de la poesía hecha canción, expresando la cruda realidad de todos los soldados que defendían con sus vidas a su país sin saber si volverían vivos a sus hogares, y por debajo de toda esta historia, la codicia de empresas extranjeras financiadas por dinero estadounidense sustentaba la lucha entre bolivianos y paraguayos.

1.3 FLORES, DIFUSOR DE LA MÚSICA PARAGUAYA, SU LEGADO, SU TESTIMONIO POR MEDIO DE PYHARÉ PYTÉ.

PYHARÉ PYTÉ

Letra: Mauricio Cardozo Ocampo.

El alma de la noche tiembla de emoción
Al rasgar sus entrañas un puñal de luz.
Rodando en el confín el trueno de pavor
Presa de la oscuridad retorna cual alud.

Con el fragor siniestro a lluvia llegó
Fecundando la roja tierra guaraní
Con sangre de dolor y llantos de ideal
Fructificando en ansiada redención.

Pyharé: es crisol de nueva aurora.
En su entraña se gesta la luz
Pyharé: luminosa en nuestra historia
Bajo el cielo de la Cruz del Sur

Desde el cenit el sol
Irradia su luz
Renace nueva esperanza
Al conjuro del dolor

PYHARÉ PYTE

Letra: Elvio Romero

El alma de la noche tiembla de emoción
Al rasgar sus entrañas un puñal de luz
Rodando en el confín
trueno de pavor

Fructificando en ansiada redención
Pyharé, es crisol de nueva aurora,
En tu entraña se gesta la luz.

Girando el sol sobre un crisol de luz
Rompe el amanecer con su haz de claridad
Y la aurora de pie plena de inmensidad
Vestida de auro azul rompe al amanecer.

Tu luz radiante ciega mis ojos
Mientras te sigo
Para ofrecerte mi último aliento voy tras de ti.

Ésta es una guarania sinfónica creada por Flores, que contó en un principio con letra de Mauricio Cardozo Ocampo. Posteriormente se le adecuaría la letra de Elvio Romero. Flores comienza a trabajar sobre esta obra en los años 1940. Sin embargo recién fue estrenada en 1954 en el Teatro Politeama de Buenos Aires (PECCI: 2016, 33).

El compositor Óscar Cardozo Ocampo se refiere a Flores y a "Pyharé Pyte" de la siguiente manera:

> A partir del arreglo que hace de *Ma´erapa reikuaase,* él sienta las bases, marca el camino para que se desarrollen otros músicos paraguayos, también muy talentosos. (…) la categoría de genio yo se la reservo a Flores. Porque su obra tiene la vigencia de lo genial, está más allá de la transformación del tiempo, tiene la grandiosidad y la simpleza de ser entendible y percibible en su estética bella por cualquier país del mundo. (…) *Pyharé Pyte (Noche profunda o En la alta noche),* a mí me sorprende. Esa melodía que yo diría es infinita, no termina nunca (…) (CARDOZO apud PECCI: 2016, 156-157).

La obra "Tres melodías de José Asunción Flores", presente en Piano Paraguayo, inicia con *Pyharé Pyte*, que según Aníbal Cardozo es una obra "cumbre" de la cultura musical del Paraguay. Esta creación cuenta con dos versiones de letra, una de Mauricio Cardozo Ocampo y otra de Elvio Romero. Existe gran semejanza entre dichas versiones, ya que en las dos se habla sobre una "nueva aurora", "que la noche es donde se gesta la luz", de "claridad" y "amanecer". La temática es prácticamente la misma, "La noche es el crisol de una nueva aurora". Considero que las poesías se abren a un abanico de interpretaciones. En *Piano Paraguayo* el autor no hace referencia sobre qué versión utilizó para componer su arreglo. Sin embargo, considero que podría haber usado a ambas, ya que son bastante parecidas con respecto al tema principal.

La versión del poeta Elvio Romero fue grabada como "Guarania Sinfónica para solista soprano y Coro por la Orquesta Sinfónica, cantantes solistas, coro y doble coro del Teatro Bolshoi de Moscú bajo la dirección de Yuri Aranovich[30]" (CARDOZO: 2013, 19). Dicha versión cuenta con una duración aproximada de 40 minutos.

[30] Yuri Aranovich nació en 1932 en San Petersburgo- URSS y falleció en Alemania en 2002. Fue director de orquesta y profesor de música de origen soviético- israelí. Disponible en: <*https://www.discogs.com/es/artist/736605-Yuri-Ahronovitch* >Acceso en: 6 de julio de 2018.

Según Pecci, Flores fue invitado en 1967 en la Unión Soviética por Ilyá Ehrenburg, escritor ruso. Directivos de los estudios de radio de Moscú le pidieron a Flores que eligiera una de sus obras con el fin de utilizarla como cortina musical en las emisiones que realizan para América Latina (PECCI: 2016, 123). Flores regresa nuevamente a Moscú en 1969, a raíz de una nueva invitación, y en dicha ocasión graba todas sus obras sinfónicas con una considerable orquesta y su coro de 400 voces.

> Otro hecho transcendente se daría en 1967, cuando es invitado nuevamente a Moscú. (…) a través del Sindicato o Unión de Músicos de la Unión Soviética, le llega el pedido para la interpretación de *María de la Paz* por la orquesta y coro del prestigioso Teatro Bolshói, cuyos ensayos supervisa. (…) a su vuelta pudo traer la grabación en una matriz profesional, lo cual le permitió editar un LP con dicho material en Buenos Aires, (…) que tuvo singular suceso. Dicho LP ofrece también en el lado B versos de Elvio Romero declamados por el poeta. (…) Numerosas copias del disco fueron introducidas clandestinamente en Asunción y escuchadas en secreto fervor en distintos círculos (…). La gran orquesta y el coro de 400 voces de la Radio y la Televisión Soviética, dirigidos por el maestro Yuri Aronovich, (…) ofreció un programa con obras de distintas etapas de creación, como Ka ´aty, Ñemity, Ne rendápe aju, Mburikao y Guyrau (…) también se incluyeron Pyhare Pyte (Noche Profunda), con letra de Elvio Romero y Mauricio Cardozo Ocampo, (…) la composición más extensa de todo su repertorio (…)" (PECCI: 2016, 125- 126).

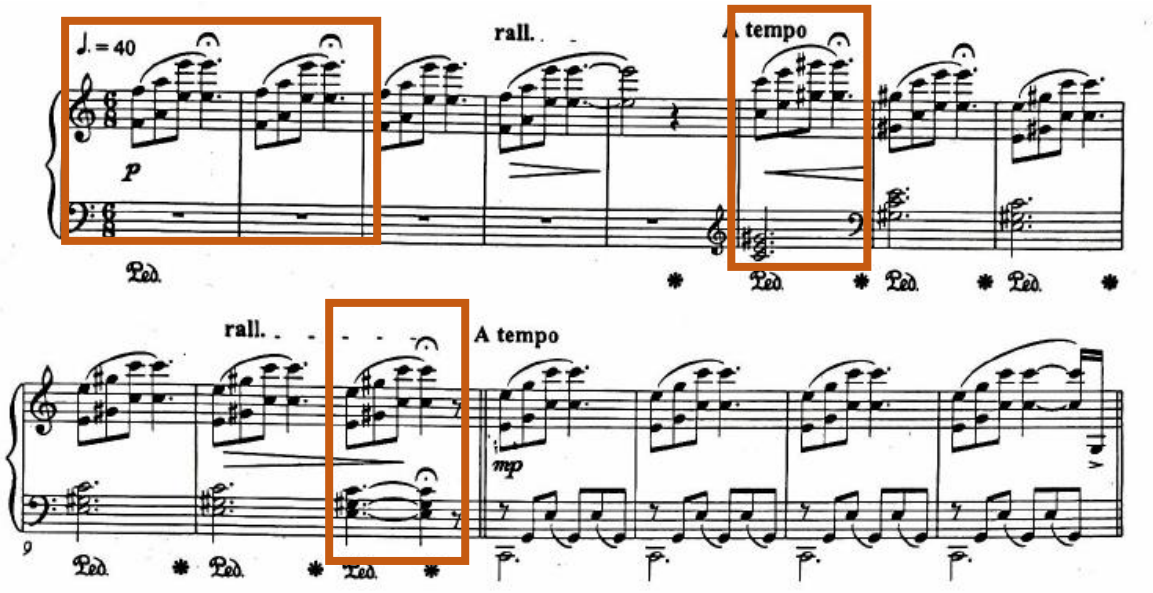
Según Guillermo Sequera, Flores recurrió al Poema Sinfónico como método musical para escribir y reproducir todo lo que su imaginación y creatividad le permitía, lo que finalmente rindió la creación de un nuevo género: la "Guarania Sinfónica".

> El Poema Sinfónico es creado por Franz Liszt e ilustrado por él, como un género musical original. Esta forma, designa una obra orquestal determinada por su concepción y su estructura, bajo la fuerte inspiración de un argumento externo, de orden poético, descriptivo, legendario, y hasta filosófico…Recordemos sus "Pyhare Pyte", "Nderendape aju", o "Ka'áty", por nombrar sólo algunas obras, todas las demás grandes obras sinfónicas de Flores, navegan en ese mismo barco referencial. El poema sinfónico, Flores lo rescata como metodología creativa, pues ése recurso le ayuda, finalmente, englobar todo, todo aquello que está permitido imaginar, tanto en su fundamento inspirador como en su estructura propia." (SEQUERA apud PECCI: 2004, 238).

Figura 5

Fuente: HIGA, 2010, p. 155.

Figura 6



Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.14.

Figura 7

Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.14.

Es posible vincular las letras de ambas versiones de la canción “Pyharé Pyte” con la interpretación de Óscar Cardozo Ocampo, ya que en ella se habla de que en las entrañas de la noche se gesta la luz, que podemos entender como una abstracción de que en los momentos difíciles pudiera surgir una esperanza. Y en el piano, Cardozo, a cada cierto tiempo y al acabar la melodía, produce notas agudas **(figura 7)** como si fuera que algo se destaca, que despunta, que resurge. Es posible ver en la partitura que la melodía se realiza en una región media, casi baja, y luego vienen las notas agudas como contraste. Esto también se da en ciertas partes de la versión sinfónica de Flores. Esas notas agudas son repetidas al término de cada melodía **(figura 8)**. Es interesante que en la letra se hable del amanecer de la luz que irradia en los ojos, claridad, haciendo relación con el nombre de la obra, ya que a la media noche es el momento más oscuro, y posterior a él ya se va acercando el amanecer. En la versión sinfónica se siente un aire más dramático, un tanto oscuro, podría decirse que tiene un estilo operístico. Sin embargo, la versión para piano solo, es más leve y tranquila.

Figura 8

Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p. 14.

1.3.1 Testimonio de exilio

En la década de 1940, Flores hace un pedido de ayuda para estudios al gobierno paraguayo, que se encontraba bajo el mando de José Félix Estigarribia. Este acepta y le concede una beca para realizar sus estudios de música en Buenos Aires, proporcionándole una mensualidad. Según Pecci (2016,32), en 1943, ya en el período de gobierno dictatorial de Higinio Morínigo, por decreto oficial del estado, la guarania "India" es declarada "canción nacional". Sin embargo, en 1945, dicho presidente cancela la beca otorgada por Estigarribia a nombre de Flores. En 1946 Flores regresa al Paraguay, oportunidad en la que se realizarían las elecciones nacionales, lo que llevó a varios paraguayos que se encontraban en el exilio a volver a su país.

El contexto político y social desenvuelto durante el gobierno del presidente Higinio Morínigo tuvo duración de 8 años. Víctor Flecha explica que la guerra civil desencadenada en 1947 es considerada la más violenta ocurrida en el país. Duró seis meses y fue causada por el enfrentamiento entre el gobierno dictatorial de dicho presidente y el ejército paraguayo auto denominado institucionalista. Las fuerzas

armadas y el ejército de civiles del partido colorado con experiencia en asuntos de guerra fueron movilizados por el presidente (FLECHA, 2011).

Sectores de las fuerzas armadas buscaban que el gobierno presidencial quedara en manos de militares para poder llegar conjuntamente con los partidos políticos a una nueva elaboración de la Constitución y por consiguiente a nuevas elecciones. "(…) el Gral. Higinio Morínigo, viendo que esta salida podría alejarlo del poder en las nuevas elecciones, dio, conjuntamente con el Partido Colorado, un autogolpe (…). De esa forma se clausuró el proceso de democratización. Nuevamente las persecuciones políticas y sociales se reiniciaron"[31].

> Desde 1947, año de la insurrección popular que estalló en Concepción y que produjo diez mil muertos a lo largo de seis meses de combate… se exiliaron no menos de dos millones de seres humanos en la mayor emigración que registra la historia de estos éxodos cíclicos. (ROA BASTOS: 1978, 3)

Una de las sanciones que el entonces presidente impuso fue la pena de muerte para todas las personas que publicasen artículos o documentos en donde se constatara su crítica directa o indirecta hacia el régimen. El mismo creó una oficina de propaganda encargada de las publicaciones, volcadas directamente hacia la exaltación de las autoridades.

Según Gómez, en ese período las condiciones de vida eran pésimas. Escaseaban mano de obra, productos lácteos y carne. Las producciones forestales cayeron en el primer semestre de 1947 y las crisis productivas fueron atendidas por el gobierno argentino. (GÓMEZ, 2013). Dichos acontecimientos permitieron que el Paraguay se volviera vulnerable a posibles atrasos en la economía, en la salud y en lo social. La productividad y la actividad nacional dependían completamente del gobierno del partido colorado, lo que ocasionó una ola masiva de inmigración hacia otros países en busca de estabilidad, vida digna y seguridad.

En ésta época, una vez más, Flores y tantos otros artistas y activistas políticos se vieron obligados a esconderse o huir del país. En ese entonces, Flores ya no contaba con la beca de estudios. Además, se había prohibido la activación de una

---

[31] FLECHA, Víctor. La Guerra Civil de 1947. Ñorariô paraguaigua apytépe 1947-pe, 2011. Disponible en: <*http://www.cultura.gov.py/2011/05/la-guerra-civil-de-1947/.*> Acceso en: 1 de julio de 2018.
Nota: Es interesante ver que mientras Augusto Roa Bastos llama de "insurrección popular" a la guerra civil de 1947, Flecha ve el conflicto entre el gobierno dictatorial de Higinio Morínigo y el ejército paraguayo auto denominado institucionalista.

agrupación de músicos en Buenos Aires llamada “Agrupación Folklórica Guaraní”, que tenía a Flores por presidente[32]. Así comenzó a tocar en la orquesta de Herminio Giménez y con lo que percibía monetariamente apenas le daba para vivir (PECCI: 2016, 99-105).

En 1954 el general Alfredo Stroessner inicia su período de gobierno en la presidencia, que terminaría recién en 1989, la dictadura más larga del país. Según Graziano Uchoa, este presidente toma como discurso el anticomunismo, implantando en el país un régimen marcado por una brutal represión y por el control político y social. (UCHOA: 2009, 3). La dictadura de Stroessner no sólo utilizó la violencia sino también un continuo discurso nacionalista para justificar una necesaria “protección” a la nación. En ese discurso cualquier intento de cuestionar su gobierno significaba ir en contra del desarrollo del país.

1.3.2 Paraguay imaginado

Al analizar el contexto histórico y el discurso utilizado por Morínigo y Stroessner y por los sectores militares, se nos aclara la noción de nacionalismo que describe Anderson como una: “(…) fraternidad que ha permitido… que tantos millones de personas maten y, por sobre todo, estén dispuestos a morir por imaginaciones limitadas”. (Anderson: 1993, 25). Se trataba de un discurso nacionalista que pretendía controlar a las personas, la economía, al sistema de salud, producción e incluso a las artes.

Conforme Schargorodsky, la gran concentración de paraguayos inmigrantes en la Argentina se produce en 1947, y a partir de esa fecha flujos migratorios han sido permanentes en varios sentidos. En dicho período se estima que 800.000 paraguayos fueron a residir en el país vecino siendo en su gran mayoría campesinos. Los lugares con mayor residencia paraguaya fueron las provincias del Chaco y Misiones. Sin

[32] Según Pecci “luego de un acto artístico-cultural organizado por la AFG el 14 de mayo de 1944, donde se pronuncia un discurso que molesta a los funcionarios de la Embajada paraguaya, comienzan las persecuciones. Hasta llegar al punto de que el presidente Higinio Morínigo solicita a las autoridades argentinas la clausura de dicha organización” (PECCI: 2016, 100).

embargo, también existía un gran desplazamiento hacia Buenos Aires capital. (Schargorodsky: 2012, 62).

Luego de la intensiva inmigración al vecino país, una colectividad de paraguayos residentes en Buenos Aires fundó el "Centro Paraguayo" y la "Casa Paraguaya". Posteriormente, estos centros se unificaron y fueron utilizados como refugios por razones económicas y/o políticas.[33] Estos grupos compartían costumbres y tradiciones, como las rondas del tereré, conversaciones en guaraní y comedor popular. También varios artistas exiliados compartían sus conocimientos en los centros paraguayos proporcionando clases de guitarra, arpa, guaraní y danza paraguaya a los entusiastas y aficionados por el arte paraguayo. Otra unidad importante en la capital porteña era "La Asociación Cultural Paraguaya Guarani´a", que siempre tuvo como finalidad la promoción y difusión de la cultura paraguaya por medio del estudio y transmisión del género musical paraguayo *guarania* en dicha capital. [34]

Es sumamente interesante reflexionar sobre la idea de que los residentes paraguayos en Buenos Aires creaban un Paraguay imaginario, intentando mantener vivas las prácticas de comunicarse en guaraní, además de costumbres, tradiciones propias de su país, estando en un territorio ajeno, con prácticas y costumbres diferentes con los que tenían que lidiar cotidianamente. Por medio de los periódicos o revistas, y otros medios de comunicación, ellos estaban viviendo paralelamente un contexto totalmente diferente al "real". Benedict Anderson apunta que el periódico es un instrumento que construye un paralelismo en tiempo homogéneo y vacío, lo que hace posible la idea de la existencia de una comunidad imaginada, así como lo es la nación. (Anderson: 1993, 46-47).

> La idea de un organismo sociológico que se mueve periódicamente a través del tiempo homogéneo vacío es un ejemplo preciso de la idea de la nación, que se concibe también como una comunidad sólida que avanza sostenidamente de un lado a otro de la historia. (Anderson, 1993, p. 48)

[33] Paraguay Ñane Reta. 63 años de Casa Paraguaya de Bs. As. Disponible en: <http://www.paraguaymipais.com.ar/comunidad-paraguaya/63-anos-casa-paraguaya-bs-as/>. Acceso: 15 de febrero de 2018.

[34] Biblioteca Virtual Universal. Paraguaya. Disponible en: <*http://www.culturaargentina.org.ar/archivos/COLECTIVIDADES/Paraguaya.pdf*>. Acceso: 16 de febrero de 2018.

Chatterjee debate con Anderson cuando se refiere al tiempo homogéneo y vacío diciendo que es un instrumento "(…) brillante de demostrar las posibilidades materiales de formas anónimas de sociabilidad de gran alcance, conformadas por la experiencia simultánea de la lectura de periódicos y diarios…" (Chatterjee, 2008, p. 59).

Nos interesa aquí la idea de Anderson de que "se concibe como comunidad porque independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo horizontal" (Anderson: 1993, 23), ya que los migrantes paraguayos estaban en una situación de vulnerabilidad en otro país, viviendo una situación de desigualdad, de injusticia, más aun así ellos se sentían en conexión con sus compatriotas, sin tal vez siquiera conocerlos. Sin embargo, Chatterjee explica que este espacio-tiempo homogéneo y vacío, al cual se refiere Anderson, es una utopía pues, "aunque las personas puedan imaginarse a sí mismas en un tiempo homogéneo y vacío, no viven en él… "(Chatterjee: 2008, 62).

Augusto Roa Bastos, nombre reconocido de la literatura paraguaya, afirmaba que el escritor paraguayo atravesaba una dificultad mayor, ya que estando en el Paraguay era posible escribir en guaraní y tener lectores que lo comprendieran y que lo aceptaran. Incluso era común que en la literatura paraguaya se escribiera en *jopara* y que eso no fuera un potencial problema de interpretación. Sin embargo, al encontrarse en situación de exilio, este escritor se tiene que dirigir a otro tipo de lectores, en otra comunidad distinta, lo que lo deja en una especie de callejón sin salida. (ROA BASTOS: 1978, 9-10).

> Los exilios del escritor paraguayo le han enseñado a sentirse ciudadano del postergado y gran país hispanoamericano… al escribir en castellano, el escritor siente que está sufriendo otra nueva especie de alienación ética, esta vez el exilio lingüístico. (ROA BASTOS: 1978, 10).

El artista, más allá de utilizar su arte como instrumento para expresar sentimientos o ideologías por necesidad económica, también piensa a qué público se dirige y en cómo llega a él. No debe ser tarea fácil para un artista realizar obras en las que se expresan una identidad paraguaya como el caso de la utilización del idioma

guaraní o jopara encontrándose en un país ajeno al suyo, con otro tipo de escenarios y espectadores, y aun así tener la capacidad de superar las fronteras ideológicas, políticas y raciales. “El exiliado se define como un sujeto desdoblado en el espacio y en el tiempo: físicamente presente en una geografía ajena, y signado por la nostalgia de lo perdido”. (FLORES: 2012, 7).

En el discurso de Silvana Flores el exiliado afirma que el exilio transforma a las personas, ya que al encontrarse lejos de su tierra, de sus costumbres y tradiciones, percibe que todas esas características autóctonas de su país las tiene incorporadas dentro de sí mismo y en su día a día las logra apreciar, valorar y cuidar aún más que cuando estaba en su nación.

El hecho de que dos de las obras presentadas se encuentren escritas en jopara demuestra que Flores poseía una identidad propia; mismo encontrándose exiliado se afirmaba en su condición de paraguayo, en sus costumbres y tradiciones y empleaba su arte como una herramienta de comunicación y difusión de su cultura.

Entendemos que la música, la lengua, la evocación de paisajes, prácticas, el compartir y relatar historias y otros elementos de la cultura fueron de vital importancia para la formación de una comunidad imaginada, ya que aun encontrándose lejos de su país natal esos artistas, y tantos otros paraguayos, podían sentirse como en casa, al compartir sus mismas tradiciones y hasta hablando el mismo idioma. Así como lo expresa Roa Bastos, viviendo en una “realidad irreal”. (ROA BASTOS: 1978, 9). Muchos de los paraguayos exiliados en esa época sólo sabían hablar en el idioma guaraní, lo que dificultaba aún más su estadía en un país ajeno.

> En el recuento de las formas de exilio del escritor paraguayo (proscripción interior, relegamiento externo, despojamiento de la vida no vivida, enajenación de la obra no hecha, segregación de su realidad, incomunicación con su propio público nacional, desconexión e incomunicación con el pueblo de la diáspora, autocensura y exilio en su propia interioridad) debe sumarse finalmente el exilio lingüístico. (ROA BASTOS: 1978, 9).

Los centros y asociaciones de paraguayos en Buenos Aires por mucho tiempo sirvieron como refugio y epicentro de esa comunidad paraguaya, ya que estaban libres en su capacidad de expresión y con tolerancia respaldada por el gobierno argentino. Sin embargo, con el Golpe de Estado en la Argentina en 1976, se dio por terminada dicha tolerancia. Además, las fuerzas armadas argentinas apoyaron las prisiones realizadas a los que militaban por la oposición. También formaron parte del Operativo

Cóndor, que tenía como uno de sus objetivos el secuestrar a los exiliados y trasladarlos al Paraguay (WELBACH: 2012, 1-2).

Evelin Welbach destaca que el exilio expone a las personas a una situación tal de vulnerabilidad que “la memoria se encuentra bloqueada, por el miedo a la represión misma, por la conciencia de la derrota política o bien por las secuelas de las experiencias traumáticas”. (WELBACH: 2012,15). Mismo que esa idea de comunidad imaginada; ese tiempo homogéneo, vacío y paralelo (a través de los diarios y otros medios de comunicación), experimentado por los paraguayos residentes en Buenos Aires, haya sido una especie de escape de la realidad tan cruel y dolorosa, no podría ocultar las terribles secuelas y traumas que el exilio pudo ocasionar.

1.4 ASUNCIÓN FLORES Y ÓSCAR CARDOZO OCAMPO: ¿HIBRIDISMO MUSICAL?

Acompañamos hasta aquí escenarios musicales de diferentes épocas de la historia del Paraguay, en los que se presentaron los compositores J. A. Flores (1904-1967) y Óscar Cardozo Ocampo (1942- 2001). En este tópico, a modo de conclusión del capítulo, queremos presentar una discusión a partir del registro del hibridismo musical, que consideramos como un medio por el cual podemos acercarnos a ambos compositores.

José Asunción Flores, nombre reconocido por su importante aporte dentro del escenario musical paraguayo con la creación y difusión de la “guarania”, desde la década de 1920 hasta el día de su muerte se dedicó a componer varias obras que llegaron a tener un reconocimiento nacional e internacional. Sus canciones poseen letras que informan sobre la historia social y política del Paraguay, así como evocan el símbolo de la mujer guaraní, paisajes y características particulares del país. Su música atravesó varias transformaciones llegando hasta el ambiente sinfónico. Recorrió diversos lugares del mundo con su música y a pesar de su trabajo como difusor de la música paraguaya no pudo recibir el reconocimiento y apoyo económico necesario de su propio país, a causa de las continuas persecuciones y del exilio político que sufrió.

Por otra parte, Óscar Cardozo Ocampo desplegó su arte en otro contexto, en donde la música tradicional folclórica atravesaba por cambios desde su estructura y forma. Según Juliana Guerrero, Cardozo perteneció al período clasificado como de "proyección folklórica", momento que tuvo sus inicios en la década de 1960, en la cual se utilizaba la música folklórica acompañada de armonizaciones jazzísticas, utilización de recursos de otros estilos musicales, además de proporcionarle cierta libertad en el proceso de composición y reinterpretación a los artistas.

> A principios de la década de 1960, Buenos Aires fue el escenario propicio para que se desarrollara un fenómeno denominado indistintamente por sus protagonistas "música de proyección folklórica", "música de fusión" o "Música Popular Argentina". Por esa época, el tango, fuertemente asociado a la ciudad, había perdido público, el rock alcanzaba una distribución masiva puesto que las agrupaciones locales eran cada vez más numerosas y el llamado "folclore vocal" atravesaba un período de auge junto con la proliferación de la actividad coral. En medio de este escenario, la música de proyección folclórica ofreció nuevas transmutaciones y fusiones de géneros musicales. Ello se vio reflejado en la libertad con la que los músicos modificaron las formas de los géneros populares y, a la vez, los desligaron de la danza. Entre los recursos compositivos que se emplearon, la novedad fundamental fue la utilización de armonizaciones provenientes del jazz. Ello produjo, además, una mayor extensión de cada uno de los temas musicales, que en lugar de ceñirse a los tres o cuatro minutos de duración característicos, podían alcanzar más de diez minutos. (GUERRERO: 2014, 60)

Carlos Vega, responsable por la denominación "música de proyección folclórica", describe lo que se comprende en esa clasificación: "He llamado (…) proyecciones del folklore a todas esas distintas actividades que aprovechan el conocimiento de los hechos folklóricos. No hay que confundir el Folklore- la ciencia- con las proyecciones- utilización de materiales para diversos objetos" (VEGA: 1944, 58).

Desde 1920 y con la creación de la *guarania* ya se presentan hibridaciones en la música popular del Paraguay. Surgen varias interrogantes al estudiar la obra de Flores, ya que se lo denomina como el creador del género más representativo de la paraguayidad. Sin embargo, lo que observamos es que él inclinó su creación hacia la música europea. Como ya lo mencionábamos anteriormente, es bastante importante la influencia musical recibida por Flores en sus inicios en el arte. Recalcamos que recibió enseñanzas por parte de profesores europeos. Su creación musical se vio marcada por la utilización de recursos técnicos composicionales provenientes de la música erudita, y varias de sus obras fueron llevadas al ámbito sinfónico. Entonces,

parece importante reflexionar sobre cómo podemos entender a Flores y Óscar Cardozo a partir de los géneros híbridos.

Florentín Giménez, compositor y músico destacado, en su libro “La música paraguaya” (1997), una de las obras más importantes de la historiografía musical del Paraguay, expone su discurso nacionalista en el que afirma que para componer música paraguaya es imprescindible mantenerse fiel a la “esencia telúrica” y no involucrar en la creación ninguna influencia extranjera:

> (…) una buena obra (…) sólo se logrará yendo a buscar esa personalidad en los valores que nos pueden enseñar aquellos autores que han logrado penetrar en lo más hondo de nuestra autenticidad espiritual, con modelos sencillos, arraigados en nuestras costumbres, con sus acentos sonoros sin ninguna influencia extraña, como las obras del mismo creador del género, que son capaces de elevar hasta lo más excelso nuestra identidad paraguaya: la Guarania (GIMÉNEZ: 1997, 61).

¿Cómo se puede entender que Florentín hable sobre la manera correcta de hacer música paraguaya exponiendo a la guarania como el género que representa nuestra identidad paraguaya, cuando el mismo creador de dicho género recurre a otros escenarios compositivos y recursos estilísticos foráneos? Ya lo mencionaba García Canclini en su libro “Culturas Híbridas”:

> El peor adversario (para el tradicionalismo) no es el que no va a los museos ni entiende el arte, sino el pintor que quiere transgredir la herencia y le pone a la virgen un rostro de actriz, el intelectual que cuestiona si los próceres celebrados en las fiestas patrias realmente lo fueron, el músico especializado en el barroco que lo mezcla en sus composiciones con el jazz y el rock (CANCLINI: 1990,180).

Es aquí donde podemos dialogar con Canclini, cuando argumenta que “(…) deben importarnos más los procesos que los objetos, y no por su capacidad de permanecer ‘puros’, iguales a sí mismos, sino por su representatividad sociocultural” (1990,188). Sería ingenuo pensar que la música paraguaya es auténtica, sin mezclas de otros géneros musicales, cuando en realidad desde el siglo pasado, con las guerras, migraciones, grabaciones, libros, entre otras cosas, va circulando un sinfín de informaciones que llegan a las personas y de una u otra manera afectan al proceso creativo de los artistas.

> Es como si no pudiera tomarse en cuenta que la actual circulación y consumo de bienes simbólicos clausuró las condiciones de producción que en otro tiempo hicieron posible el mito de la originalidad, tanto en el arte de élites y

> en el popular como en el patrimonio cultural tradicional. (CANCLINI: 1990, 185)

Considero importante reflexionar sobre lo que Giménez expresa firmemente en su discurso nacionalista, su apreciación sobre qué es la “buena” música paraguaya y cómo se debe realizar. Y tan solo 4 años después de la publicación de la obra de Giménez, en el año 2001, Óscar Cardozo Ocampo lanza su material discográfico *Piano Paraguayo*, considerado por varios músicos y artistas como un modelo de modernización de la música paraguaya, recurriendo a varios géneros musicales tanto paraguayos como foráneos e incluso siendo una recopilación de varias de las obras de compositores reconocidos en el escenario musical paraguayo, a quienes les hace un homenaje con su reinterpretación.

Dos perspectivas totalmente diferentes en un pequeño lapso de tiempo, digamos que hasta contemporáneas. Giménez considera a la música erudita como un recurso indiscutible y aceptado dentro de la creación musical paraguaya. Sin embargo, no acepta la utilización de otros recursos estilísticos y de géneros populares que considera ajenos a lo paraguayo. Mirando desde estas consignas es posible entender que Giménez demuestra, de ese modo, una tendencia bastante tradicionalista para el contexto en que escribió dicho libro.

Flores forma parte del pequeño grupo de músicos que comenzaba a llevar hacia el extranjero la música popular paraguaya, como también fue el caso de Agustín Pío Barrios “Mangoré”. Por la década de 1920, Flores y Mangoré se dedicaron a llevar a varios continentes la música popular paraguaya universalizada[35], tal es así que varios autores denominaron a Barrios como el paganini de la guitarra.

Por otro lado, como ya se había mencionado anteriormente, según Luis Szarán, Flores proyectaba la “jerarquización de la guarania”, para llevar el género popular paraguayo al ámbito sinfónico. Es posible considerar que la falta de apoyo a artistas, e incluso la persecución política y dificultad de regresar al país, hayan hecho

[35] Música popular paraguaya universalizada podría ser entendida como aquella que posee la estructura y forma característica de la música erudita reconocida mundialmente y al mismo tiempo aspectos de la música popular paraguaya como la utilización de la polirritmia, escrita en compás 6/8 y melodía sincopada.

con que Flores haya querido llevar su música al plano sinfónico[36], ya que este cuenta con aceptación a nivel mundial e, incluso, podría usarlo como una estrategia para hacer conocer la música popular paraguaya en otros países. Además es interesante notar que para las grabaciones realizadas por Flores en Moscú, tradujeron las letras de las canciones escritas en guaraní a ruso, hecho que demuestra que estaban interesados también en transmitir la letra que contenían dichas canciones.

De cierta forma encontramos correspondencia entre José Asunción Flores y Óscar Cardozo Ocampo, ya que ambos presentan una mistura de géneros y estilos en sus obras. *Piano Paraguayo* es un claro ejemplo de ello, el álbum está dedicado exclusivamente a la reinterpretación de músicas paraguayas y aunque desde el título el álbum deje claro sobre qué se trata*,* aun así, Cardozo utiliza recursos provenientes del jazz, blues, tango y recursos estilísticos del romanticismo, al mismo tiempo remite a estructuras tradicionales de la música popular paraguaya. En las obras sinfónicas de Flores se produce la polirritmia característica de la música paraguaya, aun utilizando otro tipo de instrumentación muy diferente a lo comúnmente usado en la formación de agrupaciones musicales paraguayas. García Canclini afirma que, en la actualidad, las artes ya no son propias de una sola región sino son de “frontera”, diciendo:

> Las hibridaciones nos hacen concluir que hoy todas las culturas son de frontera. Todas las artes se desarrollan en relación con otras artes: las artesanías migran del campo a la ciudad; las películas, los vídeos y canciones que narran acontecimientos de un pueblo son intercambiables con otros. Así las culturas pierden la relación exclusiva con su territorio, pero ganan comunicación y conocimiento. (CANCLINI: 1990, 325- 326).

Considero que José Asunción Flores y Óscar Cardozo Ocampo, cada uno a su tiempo, son ejemplos de que sí es posible componer o reinterpretar la música nacional paraguaya, de manera diversificada, sin monotonía y capaz de transitar por otros caminos, ya que existe una gran aproximación a los caracteres originales de las

[36] Música sinfónica: es escrita para un formato europeo de orquestas. “(…) escrita para una orquesta formada por un importante número de instrumentos entre 40 a 60. En las músicas sinfónicas las melodías son interpretadas por grupos completos del mismo instrumento (violines primeros, violines segundos, violas, trompetas, trompas, etc.) Al repetir varios instrumentos iguales la misma melodía se produce un efecto especial que le da mayor densidad y potencia a la música.” Disponible en: <*https://historiadelamusica.wordpress.com/2014/04/23/musica-de-camara-y-sinfonica/*.> Acceso en: 6 de julio de 2018.

obras mismo encontrándose con otra vestidura. Mirar desde ese registro agrega tanto a la comprensión de las obras de Flores como a las de Cardozo.

Asumo que es de suma importancia que el arte paraguayo también vaya adaptándose a cada época, ya que el país mismo va atravesando por mudanzas constantes, sean demográficas, culturales, económicos o filosóficas.

Es posible afirmar que tanto Flores como Cardozo misturan el arte proveniente del folklore con estilos y géneros musicales de otros países e incluso del idioma de otros países como es el caso de Flores, que incorporó a su obra las letras de las canciones con traducción del guaraní y español al ruso.

El hibridismo en el arte se produce gracias a la suma de todas las experiencias atravesadas por los artistas a lo largo de su carrera, el entorno en el cual se desarrolló, la educación recibida, las concepciones sobre los cuales se afirman y muchas de las veces también influye el factor económico.

En este primer capítulo de la disertación, *Piano Paraguayo* nos ayudó a transitar por la historia del Paraguay a través de la vida y obra de José Asunción Flores. De manera interesante, esta obra en conjunto nos proporcionó varias herramientas para hacer conexiones con la historia social, política, económica y artística del país desde la década de 1920 hasta aproximadamente 1950, y por último, el acercamiento de dos contextos totalmente diferentes por medio del registro del hibridismo musical entre Flores y Cardozo.

En el siguiente capítulo estaremos reflexionando sobre la imagen de la mujer paraguaya dentro de las canciones, así como también seguiremos tratando el tema del exilio por medio de la relectura y arreglo de “Homenaje a Teodoro Mongelos” contenida en el álbum *Piano Paraguayo*.

CAPÍTULO 2: TEODORO MONGELOS: POESÍA, MÚSICA Y EXILIO.

Teodoro Mongelós poeta, actor y músico, conocido por la población paraguaya como el "poeta de los humildes", forma parte del grupo de artistas presentes en el álbum Piano Paraguayo de Óscar Cardozo Ocampo. Este último realiza un tributo al mencionado poeta con la obra denominada *"Homenaje a Teodoro Mongelos"* en la mitad del álbum. Es específicamente, la n°7 de 15 obras.

Este homenaje cuenta con cuatro poemas de Mongelós que fueron musicalizados por diversos compositores. A estas canciones Cardozo las transcribe para piano solo y escoge la siguiente secuencia para interpretarlas: *Ha Pilincho, Nde resa kuarahy'âme*, *Che mbo'eharépe*, *Musiqueada jazmín guype*[37]. Los artistas creadores de las músicas son, respectivamente: Toledo Nuñez (1915-1988), Julián Alarcón (1888-1957), Epifanio Méndez Fleitas (1917-1985) y Antonio Cardozo (1916-1990).

En Piano Paraguayo se hallan plasmadas las palabras de admiración que tenía Óscar Cardozo hacia Teodoro Mongelós y se explica un poco el porqué de la elección de este repertorio:

> Quiero manifestar mi más ferviente admiración por "El poeta de los humildes". Mi padre me llevó a la grabación de Ha Pilincho en la década del 40, por el conjunto Ñande Koga bajo su dirección, con el dúo Toledo Nuñez-Bedoya, en los estudios de Odeón de la calle Córdoba,… La hermosa introducción de esta versión de Jha Pilincho pertenece a Rolando Chaparro. La primera vez que toqué Nde resa kuarahy´äme fue en el escenario del CPJ, en los "Encuentros del Alma"… En Che mboéharepe trato de emular el fraseo tan expresivo (swing) que "diseña" el arpista Alfonso Giménez cuando canta esta obra acompañándose con su arpa. Con Musiqueada jazmín guype iniciábamos las actuaciones de la orquesta de mi papá en los años 50 en la gira por Encarnación y los pueblos de Misiones (Argentina). (CARDOZO 2013, 47)

Mongelós es considerado por autoridades de la literatura paraguaya, como Bartolomeu Meliá y Susy Delgado, como un artista defensor de las clases más desfavorecidas en el Paraguay. Utilizó el arte, en su mayor parte la poesía, para expresar sus pensamientos, convicciones y protestas, hecho que le hizo vivir varias

[37] Traducción del español al guaraní que corresponde respectivamente a, Piririta o Guira Guira (nombre de un pájaro), A la sombra de tus ojos; La que me enseñó; Serenata bajo el jazminero.

situaciones problemáticas, como la persecución política y el inevitable exilio. Así lo describe Bartolomeu Meliá en una entrevista con Torales, biógrafo de Mongelos:

> Teodoro S. Mongelos (1914-1966) recibirá el sobrenombre de 'poeta de los humildes´, con sus cantos de indignada y justificada protesta en favor de proletarios, de sufridas maestras y campesinos, en una patria que ve tan dilacerada por intereses egoístas (TORALES: 2009, 85)

El poeta nació el 9 de noviembre de 1914 en la ciudad de Ypakarai- Paraguay. Atravesó varias situaciones de escases económica y a temprana edad quedó huérfano de madre quién era su única tutora, ya que no contaba con la figura paterna.

Desde pequeño desenvolvió diversas actividades laborales para poder sobrevivir. Utilizaba como lengua materna el idioma guaraní, ya que creció entre campesinos, trabajadores de la tierra y obreros. (TORALES: 2009, 10-11). Torales expresa que las circunstancias por las que Teodoro Mongelós tuvo que atravesar desde su infancia permitieron que en su arte predominara con asiduidad el énfasis de la "poesía de acción social" (TORALES: 2009, 11).

> Teodoro se inició en el arte por el año 1928, (…) se hizo de mago, estudiando ilusionismo, prestidigitaciones, hipnotismo, sugestión. Más tarde estudió teoría y solfeo, se hizo dibujante, pintor y caricaturista. Tocaba el organillo (armónica), flauta y clarinete. (…) En medio de las diversas manifestaciones artísticas y en su versatilidad para ganarse el sustento diario, practicaba atletismo, saltos mortales, trapecio, hacía guantes (practicaba boxeo) y otros deportes por el estilo. (TORALES: 2009, 11)

Durante la mitad de la década de 1920, tras la muerte de su madre, Teodoro Mongelós se mudó a la ciudad de Itá acompañado de su hermano mayor, el Subcomisario de policía llamado Juan. Posteriormente a los 16 años se reasentó en Asunción e ingresó a la Escuela de Especialidades, y, en 1932, se alistó como voluntario radiotelegrafista durante el período de la Guerra del Chaco, y se convirtió en veterano de guerra a los 20 años de edad. Según Torales, en esta época Mongelós y sus contemporáneos Augusto Roa Bastos, Epifanio Méndez Fleitas, Antonio Cardozo, José Asunción Flores y tantos otros se formaron en el ámbito artístico durante el período de la lucha bélica contra los bolivianos. (TORALES: 2009, 12-13).

> En el Chaco, todos ellos tuvieron la oportunidad de desarrollar y demostrar sus habilidades artísticas, por lo que la contienda bélica representó una especie de "escuela" para la formación de los futuros talentos en las distintas ramas del arte (TORALES: 2009, 13)

Existen narrativas disímiles con respecto a la experiencia de dichos artistas de la guerra. Antonio Pecci, biógrafo de José Asunción Flores, expresa, por ejemplo, que la guerra del Chaco fue tan recia que Flores casi llega a morir por falta de agua y que quedó muy enfermo por varios meses, además de los traumas que le ocasionaron por el ruido de las bombas (PECCI: 2016,78).

Consideramos que es importante el relato de Pedro Montórfano, hijo de Víctor Montórfano, en donde menciona que su padre y Flores conversaban sobre la probabilidad de no retornar vivos a sus hogares, y por ello decidieron componer juntos una música de adiós para sus mujeres (PECCI: 2016, 75). Esto nos da a entender que esos momentos no eran necesariamente "inspiradores" para las creaciones artísticas, sino que Flores y su padre entendían que en ese contexto todo podía acontecer, y que la muerte no era una opción tan lejana. Tal vez, su arte era solamente un medio utilizado para darse apoyo mutuo por el sufrimiento y miedo que sentían en ese tiempo.

Daniel Torales, biógrafo de Teodoro Mongelós, utiliza una expresión que denota una especie de "embellecimiento" a lo que fue la contienda, que en realidad, dejó a miles de hombres morir no solo por las bombas sino también de hambre y sed, y que cargaron con traumas inolvidables por el resto de sus vidas[38].

Para el desarrollo de este capítulo se presentarán las obras ordenadas en tres tópicos específicos para tratar de abordar con mayor despliegue las temáticas de los poemas y el análisis musical, para comprender mejor el contexto en el que fueron creadas y la repercusión que tienen sobre la poesía y música paraguaya. Primeramente trabajaremos con obra" *Ha Pilincho"* donde trataremos del período de exilio vivido por el poeta durante la dictadura de los presidentes Higinio Morínigo y Alfredo Stroessner. A continuación, propondremos la temática sobre la representatividad de la mujer paraguaya en la música popular del país, con las obras "Che *mbo´eharépe*" y "Nde *resa kuarahy'âme*". Por último, nos acercaremos a la discusión respecto a los poemas musicalizados en guaraní a través de la obra "*Musiqueada jazmín guype*". Es importante notar que esta canción trae algunos de los

[38] En este sentido entendemos que ninguna guerra o cualquier tipo de enfrentamiento con armas entre personas, bajo ninguna circunstancia, puede ser calificado como "escuela" o espacio de formación de artistas. Y, que estos tipos de opiniones solapan las atrocidades cometidas por gobiernos o ideologías políticas que se enfocan únicamente en sus intereses sin importar el sufrimiento de las demás personas.

primeros versos escritos en la década de los años 30 por el poeta y fue creada a fines de la Guerra del Chaco. Como se ha dicho anteriormente, todas las obras mencionadas fueron estudiadas e interpretadas por Óscar Cardozo Ocampo en su álbum Piano Paraguayo.

2.1 HA PILINCHO: EXPERIENCIA DE EXILIO.

HA PILINCHO

Mamógui piko ahendu piririta ne ñe´e
Naimo´âvèima va´ekue ko´arupi rojuhu
Ko che ñe´ê reikutu há opyta upeguive
techaga´u yma guare che angapema ipyahu.

Che resa resa rei pe korapýpe ajere
Ape há pépe ama´ê hi´âgui rohechami
Mamómatepa avei reju ko asajepyte
che mbyesay haguâite reñe´â asyetei.

Kokuerémi ku yma kurupícja asajekue
che pytu opahapeve ajeitymi romuña.
Ha agâ aju che tuja mombyr`yma okágui aime.
Ha ambyasy ahejahágue ka´aguy ha ñu porâ.

Oimévapo ku oikove ako che tupâsymi.
Kuña koygua piretâ che akâvaimi hague.
Mañeípane ha´e cherehe na imandu´ai.
Ajeipo oime hesarai rojohayhueterô guare.

Py´avai há ñana uperômi ndaikuaái.
Há okaraygua naimo´âi tesaraípe oikóvaha.
Koâgâ péina ahecha há upèicha rupi heñói
che kure ko Purahéi maymáva ohendu haguâ.

Hípa upe ndajahechái kokue, kuarahy há ama.
Há okaraygua rembiasa hipa upe ndajahechái.
Hi´ânteko asapukái che ahy´o ipyaúpeve.
Chokokue reko asykue já´erô ndaja´epái.

HA PILINCHO

De dónde escucho piririta tu cantar
yo nunca creí que te encontraría aquí
clavaste a mi corazón y quedaron desde entonces
nostalgias viejas del alma que ahora se renuevan.

Miro aquí y allá recorriendo por el patio
miro aquí y allá creyendo que te veré
por qué también has venido en esta siesta
para hacerme olvidar con tu hablar adolorido.

En la chacra, en mediodía como ser mitológico
hasta perder el aliento me echaba a perseguirte
y ahora en mi vejez, estando lejos
lamento que ya dejé el monte y el lindo campo.

Acaso todavía vivirá aquella mi virgen
Mujer de piel blanca por quien perdí la cabeza
Será que en sus recuerdos aún también viviré
O tal vez olvidó que tanto fue nuestro amor.

Rencor y maldad cuando eso desconocía
Yo campesino no creo que viva en el olvido
Ahora que le vi, por eso le estoy llamando
Con un canto en mi lengua para que todos escuchen.

He ahí no se ve en la chacra lluvia y sol
Y la vida campesina he ahí que no se ve
Quisiera yo gritar hasta la afonía
El sufrir del campesino que es de nunca acabar.

Versión de la autora

En este apartado pretendemos abordar la experiencia de exilio del poeta Teodoro Mongelós a través de la obra *Ha Pilincho*. Esta obra es la primera a ser interpretada dentro del conjunto de cuatro obras escogidas por Óscar Cardozo para la composición del tributo al poeta.

Como se ha dicho anteriormente, a Mongelós se lo considera como el "poeta de los humildes" (por utilizar sus poemas como medio de protesta por los más desfavorecidos), y como referente de la poesía en guaraní. A causa de la crítica a gobiernos dictatoriales presente en los versos de sus poemas, éste se vio obligado por persecuciones políticas a salir del Paraguay en dos ocasiones.

La primera experiencia de exilio del poeta Mongelós ocurrió en la época del presidente Higinio Morínigo (1940-1947). En aquel entonces se radicó en Clorinda-Argentina, ciudad fronteriza con territorio paraguayo. Conforme afirma Aníbal Abbate en una entrevista proporcionada al biógrafo de Mongelós, el poeta fue exiliado "porque tenía una poesía medio rebelde ´ ¡Ha… che retâ Paraguay!´" (TORALES: 2009, 73).Dicha obra fue compuesta en 1942 y cuenta con la música creada por Emilio Biggi. A continuación, presentamos la letra de la canción ¡Ha… che reta Paraguay! para mostrar lo que Morínigo consideró poco simpático a su gobierno.

Ha... che retã Paraguay...

Ha... che retã Paraguay...
peichaitépa neporã,
remimbi, rejajaipa.
Ha anga ku nandepo'ái.
Mamove ndojehechái
mokõi upe ndéichagua
ha ikatúpokuva'erã
repu'ã che Paraguay.

Hi'ãntema rohecha
repo rejetyvyro.
Ha upévo tove toso
hasypeve pe ne sã.
Yvága rehe epu'ã,
ko'ýte ejepytaso
ha ore pe ore korasõ
tove ta'ipiro'ypa.

Mayma nemembytee
hi'ãma ropytu'u,
topami pe jepoyhu,
ñorãirõ ha pokarê.
Ha'evémante oreave
tesaýpe rojahu.
Hi'ãma ore porayhu
ipoty ha oñeñopê.

Ha... che retã Paraguay...
piko péichanteva'erã
nememby nderayhuha
nderehe ndaorepo'ái.
Epóna ha esapukái,
emondoho pe ne sã,
topami tekoasyeta
¡Ha... che retã Paraguay!

¡Ah!... Mi nación paraguaya

Ah! Mi nación paraguaya
hasta así eres tan bella
reluce, refulges
Pero no tienes la suerte.
No hay en ningún lado
dos naciones como tú
acaso será que podrás
levantarte mi Paraguay

Quisiera verte ya
saltar y sacudirte
Y al final puedas soltar
tu cadena
Que por los cielos te levantes
con mayor esfuerzo aún
y que nuestro corazón
por fin respire en paz

Cada uno de tus hijos
Queremos ya descansar
Que terminen los rencores
Las peleas y deshonestidad
Aún estamos nosotros
Bañados en lágrimas
Queremos que nuestro amor
Florezca abriéndose

Ah!... Mi nación paraguaya
O será que así nomas
Tus hijos que te amamos
No tendremos suerte por ti
Levántate y grita
Suelta tu cadena
Que termine el mal vivir
Ah!... ¡mi nación Paraguay!

Debemos abordar a Teodoro Mongelós no solamente desde su lado artístico, ya que él siendo poeta y político al mismo tiempo, utilizó su arte para manifestar sus pensamientos, convicciones y el dolor del campesino y de los más desfavorecidos.

Conforme Torales, Mongelós militaba por el partido político “Asociación Nacional Republicana ´Partido Colorado´”. Sin embargo, fue solamente posterior a la Guerra Civil de 1947 (durante el periodo de gobierno de Morínigo) que el poeta se dedicó por completo a la política, específicamente a las actividades que correspondían al Partido Colorado (TORALES: 2009, 25).

Torales menciona que durante el periodo de gobierno del presidente Federico Chaves (1949-1954), Teodoro Mongelós llegó a desempeñarse como Diputado de la Nación. Y previamente de situarse en el cargo de Diputado ejerció como secretario de la Policía Nacional, específicamente en el Departamento de Investigaciones. (TORALES: 2009, 25-26).

Según el informe de la “Comisión de Verdad y Justicia” (MELANIO: 2008), el gobierno dictatorial de Morínigo estuvo marcado por la “ausencia de las libertades públicas y la vigencia de la tregua política (interdicción de toda actividad partidaria opositora)”. Para poder controlar la opinión pública Morínigo creó el Departamento Nacional de Propaganda (DENAPRO) el 22 de octubre de 1941, a través del cual se generaban informaciones directamente proporcionadas por su gobierno. Datos que el presidente estaba interesado en propagar para “crear opiniones favorables en el pueblo”. Dicho mandatario se encargó de censurar medios de comunicación contrarios a su gobierno quienes le propiciaban críticas negativas. (GÓMEZ: 2011), dato que es confirmado por el periodista y escritor paraguayo Bernardo Neri Fariña:

> (…) durante el gobierno de Higinio Morínigo la actividad periodística había sufrido una tenaz censura, práctica proveniente ya del gobierno de José Félix Estigarribia, que había promulgado del decreto ley 1776 del 10 de junio de 1940 “por el cual se reglamenta la publicación de las opiniones y la expresión del pensamiento por medio de la imprenta”. En aquel tiempo no existía una prensa realmente profesional que estuviera al servicio de la opinión pública (FARIÑA: 2010).

El DENAPRO buscaba instalar políticas culturales acordes al nacionalismo autoritario promulgado por Morínigo. Estableció una ley que imponía a los lugares de entretenimientos solicitar en lo mínimo una vez en el mes los servicios de músicos nacionales, así como también una ley que prohibía la presentación de músicas

extranjeras. Solamente apoyaba a centros de fiestas o presentaciones artísticas que expresaran “la idiosincrasia nacional”. (GÓMEZ: 2011).

Según Bernardo Fariña, varios medios de comunicación fueron censurados también durante el gobierno de Stroessner. Tal es el caso de los diarios ´ Última Hora´ y ´ La Tribuna´, que tras la resolución N° 435 del Ministerio del Interior el día 18 de junio de 1979, fueron paralizados por un período de 30 días por desplegar (según el stronismo) “una crítica parcial e interesada contra disposiciones gubernamentales y funcionarios del estado”. Eso también aconteció con la radio Ñandutí, que fue perseguida y atacada, posteriormente se vio forzado su cierre en 1987 (FARIÑA: 2010). Fariña menciona que aunque el dictador haya doblado sus esfuerzos por enmudecer a la prensa de igual manera se pudo transmitir en directo el momento del golpe de estado en 1989 a través de la radio Cáritas perteneciente a los franciscanos.

> A pesar de la clausura de medios, el apresamiento de periodistas, el Estado de Sitio perenne, las leyes liberticidas 294 y 209, la prohibición de que circularan en el Paraguay periódicos extranjeros críticos, el secuestro de libros, Stroessner, como todos los dictadores, perdió su guerra particular contra la prensa. (FARIÑA: 2010).

La censura en tiempos de Stroessner viene a cuenta también en el caso de Teodoro Mongelós. El poeta partió nuevamente al exilio en 1959, a causa de “sus ideas democráticas, libertarias y progresistas”. Según Daniel Torales, Mongelós y tantos otros hostigados debieron buscar refugio político en la embajada uruguaya, lugar que fue atacado por los perseguidores (TORALES: 2009, 30)

> Se refugió entonces en la Embajada de la República Oriental del Uruguay, donde le otorgaron asilo político a fines de julio de 1959 gracias a las gestiones diplomáticas del embajador uruguayo Gima Bruno, gesto que tuvo unas semanas después para con otros exiliados, todos ellos pertenecientes a la fracción del MOPOCO del Partido Colorado. (…) Ya afincado en Uruguay, Teodoro se integró y compartió con sus compañeros de causa en el exilio; entre ellos estaba el líder político de la fracción colorada conocida por las siglas MOPOCO (Movimiento Popular Colorado), Epifanio Méndez Fleitas, además de otros integrantes fundadores del movimiento político de resistencia a la dictadura del Gral. Stroessner (TORALES: 2009, 30).

En 1958, un año antes de que Mongelós partiera de nuevo al exilio, se fundaron varias movilizaciones sociales que exigían con fuerza la dimisión de Stroessner del gobierno. Una de las corrientes formadas a partir del partido colorado

fue el “Movimiento Popular Colorado” (MOPOCO) del cual el poeta era miembro. Esta organización también luchaba por “la renuncia del gobierno reivindicando el fin del constante estado de sitio vivido en el país” (UCHOA: PENNA: 2009, 5).

“Paz y progreso” este fue el lema utilizado por el stronismo durante 35 años. Argumento que admitió el sufrimiento y hasta la muerte de artistas, intelectuales, campesinos, estudiantes, entre otros. Gobierno nacionalista autoritario que deseaba la inacción de sus habitantes, además de fundamentar su nacionalismo con una alocución anticomunista que “(…) permitió justificar persecuciones, encarcelamientos, torturas, asesinatos y desapariciones”. (MAKARAN: 2014, 93).

Torales señala que durante el tiempo de exilio de Mongelós en el Uruguay, su esposa Wilfrida, fue junto a él para pedirle que firmara los papeles correspondientes que le permitieran poder vender su inmueble y otras pertenecías que compartían para poder ir a vivir, ella y su hija junto a el poeta. Sin embargo, al conseguir la firma necesaria Wilfrida, aparentemente, vendió todo y desapareció. El poeta quedó en quiebra tras la estafa perpetrada por su esposa. Según Torales, esta situación afectó emocional y económicamente a Teodoro Mongelós, quien llegó a vivir en un considerable estado de indigencia. (TORALES: 2009, 30).

En la década de 1960 el poeta se reúne con su hija Vidalia Aurora en la ciudad de Río de Janeiro- Brasil. Realizaron varios trabajos de manera conjunta, ya que ella era arpista y actuaba artísticamente. Mongelós se radicó en la ciudad de Foz de Iguazú- Brasil en 1962 y residió allí hasta que por el deterioro de su salud a causa del cáncer de pulmón tuvo que partir a la ciudad de Sao Paulo, en donde se produjo su muerte. Posteriormente, fue trasladado y sepultado en la ciudad de Foz de Iguazú.

Según Torales, el poeta murió en una situación de total indigencia, siendo sus amigos cercanos (muchos de ellos también exiliados) quienes se hicieron cargo económicamente de él hasta el día de su muerte (TORALES: 2009, 31-43). Mongelós no volvió a pisar tierra paraguaya desde 1959 hasta el día de su muerte. Además, durante todo el gobierno de Stroessner no permitieron que sus restos fueran llevados para ser enterrados en su ciudad natal.

> Se solicitó autorización al entonces Delegado de Gobierno del Alto Paraná, Bernardo Rodríguez, para sepultar los restos de Teodoro en su tierra, el Paraguay. El Delegado de Gobierno se hizo eco del permiso denegado, como no podía esperarse de otro modo, de parte del Ministro del Interior Edgar L.

> Ynsfrán y su jefe el dictador Alfredo Stroessner, demostrando así que el régimen temía también a los muertos. (TORALES: 2009, 37).

Los restos del poeta fueron devueltos al Paraguay solamente en 1993, luego de 28 años de su muerte. Actualmente se encuentran en la ciudad natal del Mongelós Ypakaraí en el interior del Mausoleo “Nde resa Kuarahy’âme de la Casa de la Cultura “Teodoro S. Mongelós” (TORALES: 2009, 39).

> Evidentemente las voces de protesta de campesinos, obreros, estudiantes y poetas, que en el ayer se elevaron contra los sistemas que hicieron padecer a nuestro pueblo métodos inhumanos, atrocidades e injusticias sociales, aún hoy siguen vigentes y cobraron una inusitada y mayor fuerza al ser musicalizados versos como los de Mongelós, que siguen enteramente intactos al describir situaciones reales que resisten al cambio (TORALES: 2009, 43).

Así como Torales, Óscar Cardozo también consideró la importancia de dichos poemas puestos en música, porque de algún modo también pensó en las temáticas tratadas en las letras de las canciones, en el período en el que fueron compuestas y la relevancia de los compositores dentro del ámbito social y cultural paraguayo. Así, consideramos que trabajar con el álbum Piano Paraguayo permite atravesar por las temáticas sobre la dictadura, el exilio, el arte musical paraguayo, etc, pues entendemos que el artista no solo es únicamente artista, es primeramente un ser humano que reside en un tiempo social y geográficos específico, y esto afecta e incide en su creación artística.

Es lo que vemos en el caso de “*Ha Pilincho”*. Este es un poema de Mongelós que trata de la nostalgia, la lejanía y la añoranza, y fue escrito justamente en la década en la que partió al exilio, en 1945. “Ha Pilincho” fue musicalizado por Toledo Nuñez, nacido el 23 de enero de 1915, conocido también dentro del ámbito artístico paraguayo con el seudónimo de “Oscar del Monte”. En su repertorio de creaciones se encuentran aproximadamente 300 músicas; algunas de sus obras más reconocidas son: “Che Reindy Kuña Koygua”, “Purahéi Koygua” “Ñasaindy Poty” y “Ha Pilincho”. Participó de la Guerra del Chaco (1932-1935), y fue uno de los miembros fundadores de la Asociación de Autores Paraguayos Asociados (APA). A los *73* años se produjo su deceso el 1 de julio de 1988. (AMAMBAY, TORALES: 2005 apud PORTAL GUARANÍ: 2015).

Al realizar la investigación sobre "*Ha Pilincho"*, que hace referencia a un ave llamado "Pilincho", también conocido como "Guira Guira" o "Piririta", encontramos varias versiones de la canción, la mayoría de ellas ejecutadas al ritmo de la polca paraguaya. Sin embargo, la adaptación a piano solo realizada por Óscar Cardozo tiene como referencia la interpretación del grupo Ñamandú, integrada por Ricardo Flecha y Chondi Paredes. Dichos músicos presentan una versión de *Ha Pilincho* en el ritmo de la guarania (lento)[39]. Aníbal Cardozo confirma dicho presupuesto:

> La melancolía de la poesía se vuelve más intensa con la música de Toledo Nuñez, que nos evoca el ave canora cuando reviven las tristezas de la ausencia. Una excelente versión grabada por el dúo de Ricardo Flecha y Chondi Paredes, con el acompañamiento orquestal y la dirección de Óscar Cardozo Ocampo, y se caracteriza por la delicada nostalgia de un canto a dúo, rayano en lo etéreo. La versión del Piano Paraguayo toma de esta grabación el espíritu instrumental y armónico para trasladarlo al teclado (PIANO PARAGUAYO: 2013, 47).

La obra "*Ha Pilincho"* cuenta con seis estrofas de cuatro versos cada una. Inicia con el sonido emitido por el ave "Pilincho", que provoca en un hombre la nostalgia por su vida en el campo. Haciéndose presente la añoranza por la chacra, por la mujer de quién se enamoró, reconociéndose él como campesino y declarando que el dolor del campesino nunca termina.

En sus versos se menciona el canto doliente del Pilincho, y en la música en ciertos momentos se reproducen melodías que se asemejan al sonido producido por dicha ave[40]. Salete Kozel explica que pensar y reflexionar el mundo por medio de la geopoética permite entender lo completo y complejo que es en sí, todo por medio de lenguajes expresos de diversas formas, como la música, las artes visuales, la expresión oral y escrita, los olores etc. "De acordo com a cultura valores e

---

[39] ÑAMANDU. Ha Pilincho. 1999. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=AHko6m3PjB8>. Acceso en: 2 de diciembre de 2018. Tomamos esta versión como material de apoyo para el análisis de la obra *Ha Pilincho*, ya que el mismo Óscar Cardozo menciona la interpretación del grupo Ñamandu en su álbum Piano Paraguayo.

[40] Otro ejemplo musical donde se imita al sonido o canto de un ave es "Pájaro Campana". Sonido reproducido por el pájaro Campana. Disponible en: Dhttps://www.youtube.com/watch?v=lNbDncuA1XA. Acceso: 25 de noviembre de 2018.
Intérprete del arpa Tito Acuña. Música "Pájaro Campana". Disponible en: <*https://www.youtube.com/watch?v=5YRA8w1aq3Y>.* Acceso en: 25 de noviembre de 2018.

representações os seres humanos constroem e dimensionam seus mundos de maneira muito particular" (KOZEL: 2012, 66)

Al analizar la letra de *Ha Pilincho* entendemos la significación que el campo tiene para el autor. Piensa que cuando era joven él perseguía al Pilincho, sin embargo, ya de viejo él quisiera volver a esos tiempos pasados lamentando haber emigrado de ese lugar. Dice que allí (en el campo) él no sabía lo que era la maldad ni el rencor, refiriéndose a la inocencia. Y por último, recuerda el sufrimiento interminable del campesino de lo cual él quiere gritar para que todos sepan.

Según Kozel, es posible entender al paisaje como contenedor de "elementos visuales sonoros, odoríferos y táctiles, y de los significados dados a esos elementos por las personas que los vivencian" (KOZEL: 2012, 68)

> Pensar a geopoética da paisagem nos leva também a considerar os sons como diferentes possibilidades de estudo, desde as variações espaciais dos ruídos, a questão ambiental da poluição sonora, as "heterotopias sonoras" – ou as diferenças entre os lugares com base nos sons- ou ainda uma "topofilia sonora" - ou a relação de pertencimento a um lugar com base na sonoridade do mesmo. (...) A relação do homem com a natureza, as peculiaridades apreendidas nas paisagens e os sons dos lugares, nos conduzem a desvendar a paisagem sonora (KOZEL: 2012, 72).

El escenario presentado por el poeta es un paisaje que representa un lugar del interior del Paraguay. Podría decirse que también es un paisaje sonoro, por el recuerdo del canto de los pájaros. Este canto se hace presente no solo en la letra, sino también en la música de la versión reinterpretado por Óscar Cardozo Ocampo en piano solo, como se muestra en la **figura 9**.

Un elemento importante, plástico, denotativo, es la voz aguda que representa e imita el sonido emitido por el Pilincho, como podemos observar en la región destacada de la **figura 9.** "El paisaje sonoro es cultura, pues refleja la identidad de un lugar y de sus habitantes" (KOZEL: 2012, 74). En esta sección también Óscar Cardozo modifica el acompañamiento del bajo, ya que en toda la interpretación se habría realizado de manera arpegiada y aquí marca los bajos y realiza una armonía en tiempo ternario sustentada la mayor parte en tétrades. Esta modificación sirve para resaltar la melodía aguda del Pilincho.

Figura 9

Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.50.

Figura 10

Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.49.

En la **figura 10** vemos la introducción de la canción, que se asemeja a la versión interpretada por el grupo Ñamandú. Aquí Óscar Cardozo extrae e imita el acompañamiento arpegiado que realiza la guitarra. Este tipo de acompañamiento se encuentra en toda la sección de la introducción en la región grave del piano. En la voz aguda, bastante ligada, efectúa la misma melodía producida por el piano en la versión de Ñamandú.

Figura 11

Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.49.

La melodía ligada por una agrupación de dos voces presente en casi toda la obra, posiblemente representaría al dúo de voces de la versión cantada. Por ello presentamos como ejemplo, en la **figura 11**, lo que representaría solo una sección de la obra. Reiteramos que la utilización de dos voces en la melodía, combinadas por un intervalo de terceras y/o sextas es un recurso utilizado repetidas veces en la música tradicional paraguaya.

Figura 12

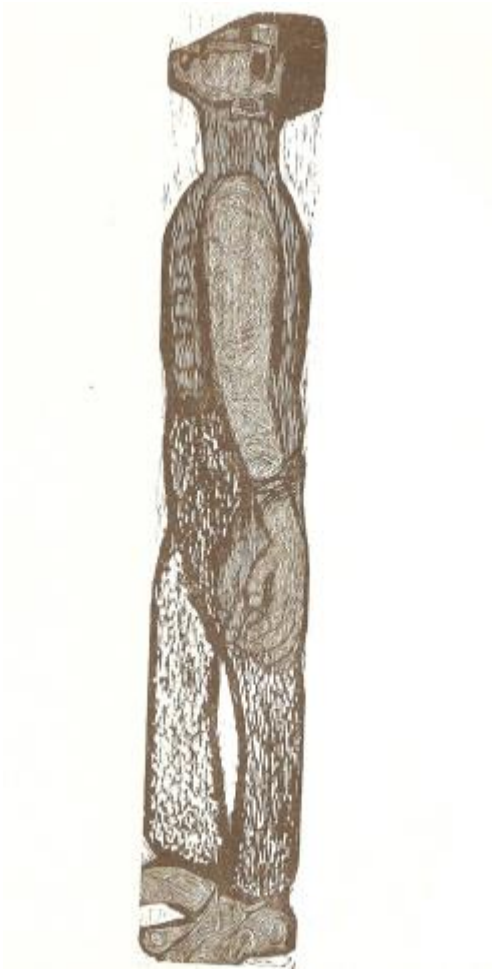
Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.51.

En la **figura 12** vemos una variación del motivo presentado en la **figura 9**, para la finalización de la obra. Termina en el acorde de Sol mayor dominante para poder ingresar a la siguiente obra *Nde resa kuarahy'âme* segundo del conjunto que se interpreta en la tonalidad de Do mayor.

Esta obra nos remite a la nostalgia, añoranza y al dolor que debió producir el exilio de paraguayos que emigraron para resguardar su vidas. Se vincula también a nuestro comentario anteriormente del capítulo 1, donde nos referimos a los campesinos que se radicaron en Argentina hablando únicamente el idioma guaraní y sin siquiera haber conocido la capital de su propio país. Tanto en el gobierno de Higinio Morínigo como en el de Alfredo Stroessner, estaba terminantemente prohibida la expresión de ideas que fueran contradictorias con el discurso que ellos proclamaban. Y el hacerlo desencadenaba en hechos de tortura, persecución y exilio. (BAREIRO: 1984)

Sin embargo, los artistas han demostrado y manifestado la magnitud del dolor que provocaron las dictaduras en el Paraguay, como vemos en esta xilografía de Olga Blinder.

Obra: Torturado- 1963- Xilografía
Autora: Olga Blinder (1921-2008)



Fuente: (BOCCIA; PALAU; SALERNO: 2008)

2.2 EL NACIONALISMO PARAGUAYO Y SU VISIÓN DE LA MUJER.

En las cuatro obras del poeta Teodoro Mongelós que integran el homenaje realizado por Óscar Cardozo en Piano Paraguayo se representa a la mujer, en diversas facetas. Pensamos que sería interesante iniciar este apartado con un estudio sobre las representaciones de la mujer desde la época colonial en el Paraguay, para poder entender, entre otras cosas, el contexto social vivenciado por las mujeres guaraníes durante el período de la colonia y las mujeres en general (pos-conquista), durante la guerra de la Triple Alianza (1865-1870).

Muchas canciones populares paraguayas en sus letras hacen mención a la india guaraní y al papel de la mujer en el conflicto bélico contra la triple alianza. Las canciones escritas en el siglo en XX, en su gran mayoría, cargadas con tintes nacionalistas, le otorgan a la mujer paraguaya la responsabilidad por la reconstrucción del país, por la educación de los hijos y por los servicios del hogar, además de referirse a ellas como “abnegadas y sacrificadas”.

Makaran plantea una sistematización de los estereotipos instaurados sobre la figura de la mujer paraguaya como: la “Madre”, en donde el nacionalismo resalta su rol de reproductora como un “deber patriótico”; la “Educadora”, señalándola como la que transfiere la “herencia histórica, costumbres y símbolos de un pueblo”; la “La Virgen y Esposa fiel”, caracterizada por su pureza y lealtad a su patria o etnia; “La Patria” , vinculada a la imagen de la madre o “amante deshonrada”, además de utilizar la sexualidad de la mujer para enlazar “el lenguaje simbólico de lo nacional”. Y, por último, el estereotipo de “La Compañera”, que resalta la representación de la mujer como “accesorio” es decir, donde se la toma esencialmente como ayuda del hombre, ya sea en la cotidianeidad de la vida, así como en la guerra. Makaran menciona algunos oficios propios de esta categoría, en donde la mujer paraguaya actúa como cocinera, ama de casa, cónyuge, enfermera, doméstica, entre otros. (MAKARAN: 2013, 46-47)

> En todos estos casos el papel de la mujer está determinado por su sexualidad, marcado por el sacrificio y subordinado al hombre, el supuesto líder y depositario del destino nacional. La mujer es una figura crucial para la nación, sin embargo, se le atribuye un papel pasivo, reducido a sus funciones biológicas y domésticas, interpretado y legitimado por el discurso masculino, depositario del poder.(…) Podemos observar que la importancia simbólica de la mujer para el nacionalismo en Paraguay es considerablemente mayor, por

> no decir vital, que en otros países del continente, puesto que fueron precisamente las mujeres, obligadas a circunstancias históricas, las que no sólo sirvieron a la patria, sino que determinaron su existencia misma. (MAKARAN: 2013, 47)

Makaran insinúa que el discurso nacionalista paraguayo asienta el origen de la patria en el período de la conquista de España, que permitió posteriormente el nacimiento del mestizo “símbolo de lo paraguayo”, producto de la unión española y guaraní. Dicho discurso enfatiza que aparentemente la conquista se realizó de manera pacífica, produciéndose alianzas entre ambas razas. Asimismo destaca el supuesto de que las mujeres guaraníes se entregaron de manera voluntaria a los españoles como símbolo de unión política. “El paraguayo sería entonces el fruto de esta historia de amor interracial (…), tan diferentes al genocidio y saqueo conocidos de otras partes de la América conquistada”. (MAKARAN: 2013, 48).

Sin embargo, sostiene Makaran,

> Si bien es cierto que al inicio de la conquista los guaraníes, al ver la superioridad militar de los invasores, decidieron recurrir a la alianza estratégica basada supuestamente en igualdad y reciprocidad y sellada con lazos de parentesco, pronto resultó que los españoles, más que alianzas buscaban el sometimiento y la explotación de la población nativa. (…) Una vez roto el efímero pacto inicial, los guaraníes fueron sometidos y sus mujeres raptadas, violadas y obligadas a la fuerza a permanecer en los aposentos de su nuevo amo. (…) Entre sus obligaciones, además del servicio sexual, se encontraba la manutención económica del hogar puesto que eran ellas las encargadas de la agricultura y la producción artesanal de ropa y alimentos. (MAKARAN: 2013, 51)

Conforme Clyde Soto en su ponencia denominada ‘Marcas Culturales para las mujeres en la sociedad paraguaya’, existen incongruencias en el mito de la relación amorosa entre la india guaraní y el guerrero español que dio como resultado al mestizo, ya que al Paraguay se lo conoció como el “Paraíso de Mahoma”, refiriéndose al exagerado número de mujeres que servían (sexualmente y económicamente) a los conquistadores. Hasta el punto que dicho acontecimiento, supuestamente, produjo el remordimiento de sacerdotes y mandatarios, quienes solicitaron que se tomara conciencia y se pusieran límites a este hecho. Sin embargo, todo indica que este pedido no se debió a su cargo de conciencia por la injusticia cometida con las guaraníes, sino porque estaban perturbados por la presunta moralidad que

profesaban. Según Soto, de algún modo esta solicitud “significó la formalización de la relación de abuso y opresión” entre los europeos y los indígenas. (SOTO: 2009, 3)

> La falsa historia de amor fantaseada para los orígenes de la población paraguaya es una de las marcas de la ideología patriarcal y nacionalista en el Paraguay, que prefiere olvidar el sufrimiento de las mujeres y de la población indígena como factor central de su propia existencia. (SOTO: 2009, 4).

Conforme Clyde Soto, otro estereotipo que se fundamenta en la figura de la mujer paraguaya es la de “Kuña[41] Guapa”, que traducido del idioma guaraní al español significa “Mujer trabajadora”. En donde se le adjudica a la mujer el papel de “reconstructora de una nación destrozada” a causa de la Guerra de Triple Alianza (1885-1870) que dejó al país con una población conformada primariamente por mujeres , ancianos y niños. (SOTO: 2009, 5)

Según la historia contada de manera oficial, en el Paraguay las mujeres colaboraron durante el período de la Triple Alianza, actuando de enfermeras, encargadas de proveer alimentos, e incluso participaron de los enfrentamientos en el campo de guerra. Sin embargo, según Soto, no se narra que a las mujeres se las clasificaba como “residentas” o “destinadas”. Las “residentas” eran aquellas que no podían escoger entre ayudar o no en los enfrentamientos, ya que acudían a todo lo que se les imponía. Porque rebelarse en contra de las autoridades significaba ser castigadas y en muchos casos se las condenaba a muerte. Las mujeres que no consentían a los mandados, peticiones u obligaciones impuestas por las autoridades, se las condenaba a ser las “destinadas”. Estas eran llevadas a “campos de concentración”, en donde se las torturaba de diversas formas hasta llegar a la muerte. E incluso si algún familiar suyo se resistía a esas obligaciones, ellas también sufrían las consecuencias y serían “destinadas”. Es decir, evidentemente las mujeres no tenían muchas opciones, obedecían o eran condenadas. Esta situación no se comenta generalmente al momento del estudio o relato sobre la historia de la Guerra de la Triple Alianza. (SOTO: 2009, 6-7).

---

[41] “(…) *Kuña,* que significaría ‘lengua del diablo’, por contraposición al significado del vocablo *kuimbae* (hombre), que sería ‘el dueño de su lengua’ ”. (SOTO: 2009, 7).

> El papel de la mujer en la guerra y posguerra refuerza la imagen de fortaleza de la mujer en el Paraguay. La *kuña guapa* (mujer trabajadora), *kuña valé* (mujer valerosa), es en realidad la imagen de la mujer que es capaz de salir sola adelante. Esta, que para muchos es la base del supuesto "matriarcado" paraguayo, es en realidad, (…) la expresión más tradicional del patriarcado paraguayo. (….) La *kuña guapa,* la residenta abnegada y la trabajadora reconstructora de la nación, constituyen el ideal femenino en el Paraguay. Es un ideal que da responsabilidades pero no da derechos. (…) (SOTO: 2009, 7)

Por lo general se habla de las mujeres como las "sacrificadas", "altruistas", "las que salvaron del exterminio al país", entre otros calificativos, pero no sobre el sufrimiento que padecieron las mujeres durante y después de la guerra. Soto afirma que gracias al "relato interesado de los hechos" se logró poetizar la imagen de las residentas; sin embargo existe un olvido acerca de lo acontecido con las destinadas (SOTO: 2009, 6).

Makaran se refiere a las naciones como "una construcción cultural" producto de una "reinvención de la historia (…) a fin de crear una identidad firme y homogénea, capaz de justificar la existencia y las ambiciones políticas de los estados" (MAKARAN: 2013, 44). Concordando en cierta medida con esta autora, presumimos que los artistas nacionalistas de la época, bajo la influencia del estado o de algún tipo de ideología interesado en escamotear la realidad, utilizaban su arte, poemas, canciones, entre otros, para relatar solo la porción agradable, romantizada de la historia.

Los artistas, tal vez suponían que reconstruir o reinventar la historia del Paraguay de esa manera sería mucho más "beneficioso", ya sea por la ideología que predominaba en ese tiempo, ya sea por la postura política que adoptaron personalmente.

> (…) la ideología nacionalista no se desarrolló en su plenitud hasta la época del centenario, alrededor de los años 1900-1911. La generación de intelectuales, pensadores, literatos e historiadores llamada Generación 900, aunque no poseía rasgos totalmente comunes, empezó a preocuparse por "el ser nacional", la refundación de la patria destruida por la guerra, la explicación de las causas de la decadencia nacional y la reescritura de la historia paraguaya (MAKARAN: 2013, 45).

A la luz de estas reflexiones sobre el nacionalismo paraguayo y su visión acerca de la mujer, abordamos la representatividad de la mujer en el cancionero popular paraguayo.

2.2.1 La representatividad de la mujer en el cancionero popular paraguayo.

En esta sección abordaremos la temática de la representatividad de la mujer en el cancionero popular paraguayo a partir de las obras del poeta Teodoro Mongelós *Nde resa kuarahy'âme* con Epifanio Méndez Fleitas y *Che mbo'eharépe* con Julián Alarcón. Como hemos dicho anteriormente estas obras están presentes en el homenaje realizado por Óscar Cardozo al poeta en el álbum Piano Paraguayo. Ésta es la segunda obra presentada dentro del homenaje realizado por Óscar Cardozo al poeta Teodoro Mongelós, siguiente a *Ha Pilincho,* que será analizada más adelante

Primeramente iniciaremos el análisis de la obra *Nde resa kuarahy´âme* compuesta en 1943, cuya música pertenece al compositor Julián Alarcón que nació en 1888 en la capital del Paraguay y falleció en la misma ciudad en agosto de 1957. Según Luis Szarán, Alarcón es compositor de 300 músicas y obtuvo varios premios de composición. (SZARÁN: 1999, 42). También, fue participe del conflicto bélico contra Bolivia, y en ese período compuso la obra Nanawa que trata sobre la guerra y el sufrimiento de los combatientes. (GIMENEZ: 1987).

Torales, biógrafo de Mongelós, comenta que el poeta se inspiró en Mirna Veneroso y creó los versos de *Nde resa kuarahy'âme.* Posteriormente se la dedicó a ella, quien era su colega en el elenco teatral perteneciente al grupo del dramaturgo Julio Correa[42]. Torales afirma que *Nde resa kuarahy´âme* se encuentra dentro de la selección de las "mejores canciones sentimentales del Paraguay". (TORALES: 2009, 20-21).

[42] Julio Correa, autor teatral y poeta nacido en 1890 en la ciudad de Asunción. Según Teresa Méndez es "considerado el dramaturgo nacional más importante y durante mucho tiempo la figura de mayor influencia en el escenario paraguayo. (…) uno de los fundadores del teatro guaraní, (…) aportó obras con temas de la Guerra del Chaco y al que enriqueció con la inclusión de personajes campesinos en papeles de relativa importancia". (MÉNDEZ: 1998) Disponible en: <*http://www.portalguarani.com/378_julio_correa.html*>. Acceso: 25 de noviembre de 2018.

NDE RESA KUARAHY´AME

Sapy´antepa ikatúne kuarahy pytu akúgui,
nde resa kuarahy´âme aguahê apytu`umi,
ndijavyinteva ku chéve ysatî opupúva hína,
amambái roky apytépe nde resakuéra mimi.

Pyharépa rehecháva ñasaindy pereperépe,
jasymi oike há osêva araípe oñemo´â
Ha ndave ku upeichaitéva rejere há rejerévo,
omimbi há iñypytûva nde resa kuarahy´â.

Ajuhu mba´e iporâva che py´a guive ahayhúva.
Yvypórape omoîva jeguakáramo Tupâ.
Ysyry rendaguemícha hovyû há ipyko´êva.
Vevuimínte ahetûséva nde resa kuarahy´â.

Reikuaáma arohoryva, reikuaáma mamoitépa,
sapy´a amamoha ára ikatúne che ñoty.
Cherejántekena Mirna nde resa kuarahy´âme,
tosyry jepi che ári tapia nde resay.

A LA SOMBRA DE TUS OJOS

¿Será posible algún día que consiga descansar
del duro aliento del sol a la sombra de tus ojos?
No yerro si yo te digo que tus ojos se me antojan
manantial que borbota entre los helechos verdes.

Se suele ver por la noche tajos y tachas de luna,
luna que sale y se esconde, cobijada por las nubes.
Y asimismo, tú también, al gritar y darte vuelta centellea
y se oscurece esa sombra de tus ojos.

He encontrado la hermosura que entrañablemente quiero,
la que de ornamento puso Dios en la faz de la tierra.
Como un cauce de arroyuelo, de cóncavo azul oscuro,
Suavemente besaría esa sombra de tus ojos.

Ya conoces mis anhelos, y sabes en qué paraje
se me puede sepultar el día en que yo muera.
Entonces, permite Mirna, que sobre mí se deslice,
a la sombra de tus ojos la frecuencia de tus lágrimas.

Versión de Rubén Bareriro Saguier y Carlos Villagra Marsal. (PORTAL GUARANÍ: 2015)

La letra de *Nde resa kuarahy´âme* cuenta con cuatro estrofas de cuatro versos cada una. Luego de un estudio previo de las versiones cantadas de la obra, consideramos que la adaptación de esta canción a piano solo por Óscar Cardozo tuvo como una referencia principal la interpretación de piano y voz realizada anteriormente por él mismo y la cantante Lizza Bogado[43], grabada en una de las presentaciones de los 'Encuentros del Alma' [44] en el Centro Paraguayo-Japonés de Asunción. Óscar Cardozo, así lo expresa en el álbum Piano Paraguayo "(…) La primera vez que toqué **Nde resa kuarahy'âme** fue en el escenario del CPJ, en los ´Encuentros del Alma´ acompañando a la divina Lizza Bogado" (CARDOZO: 2013, 47). Pensamos que la versión de piano solo de Óscar Cardozo es realmente parecida con la versión interpretada por él y Lizza Bogado[45], ya que rescata los arreglos utilizados en la versión cantada y las lleva a la transcripción de piano solo. Entendemos que la absorción y transcripción de Óscar Cardozo se produjo en dos momentos, primeramente para piano y voz y luego para piano solo.

En los versos de Teodoro Mongelós, de carácter lírico y sentimental podemos observar que el tema central de la obra es la belleza de la mujer y la fuerte impresión que produce en el hombre que la quiere, que finalmente anhela que lo entierren a la sombra de sus ojos. Aquí se muestra el perfil de la mujer dotada de belleza y profundamente admirada.

Reflexionamos sobre el presupuesto de que la letra también podría referirse a la 'Patria', por medio de la imagen de la mujer. En donde expresa "Ya conoces mis anhelos, y sabes en qué paraje se me puede sepultar el día en que yo muera. Entonces, permite Mirna, que sobre mí se deslice, a la sombra de tus ojos la frecuencia de tus lágrimas", podríamos imaginar que en donde el autor quería reposar cuando muera sería en su tierra paraguaya.

---

[43] Es sumamente interesante resaltar que la cantante Lizza Bogado es considerada por la población paraguaya como la "Mercedes Sosa del Paraguay". Es una de las pocas voces femeninas con larga trayectoria dentro del ámbito artístico popular- folclórico paraguayo.

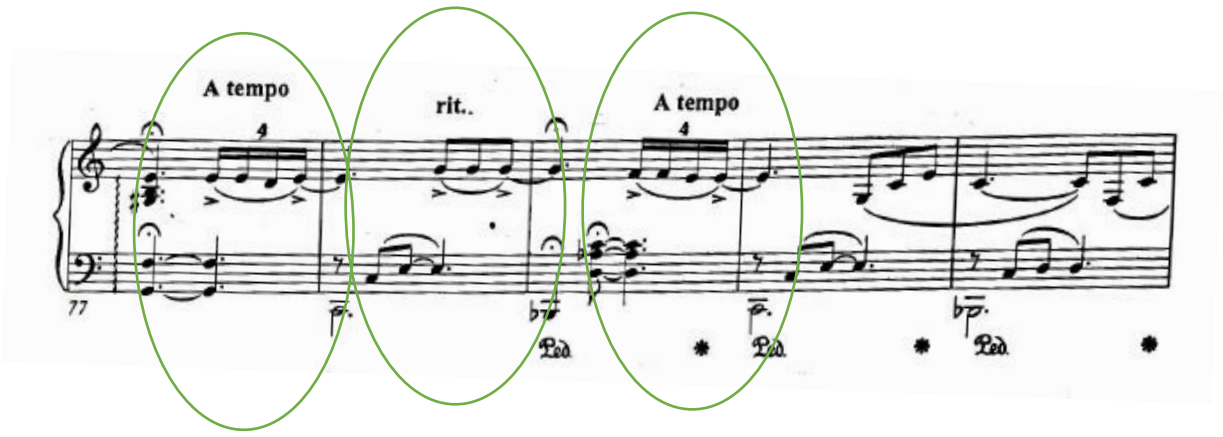
[44] "Encuentros del alma" fue un ciclo de conciertos de música paraguayo-argentina que en los años 1995 / 1996 Oscar Cardozo Ocampo y Doris Petroni realizaron cada 2 meses en el Centro Paraguayo-Japonés de Asunción. Este encuentro de confraternidad argentino-paraguaya Oscar conciliaba el amor a su profundo sentimiento binacional. (CARDOZO: 2018)

[45] BOGADO, Lizza. Nde resa kuarahy`âme. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=srJRYW8DRKs>. Acceso en: 5 de diciembre de 2018. Tomamos esta versión cantada como material de apoyo para el análisis de la obra Nde resa kuarahy´âme, debido a que Óscar Cardozo menciona en el álbum Piano Paraguayo a dicha interpretación.

Confluyendo con la letra, la adaptación a piano solo de *Nde resa Kuarahy´âme* se inclina bastante al estilo romántico pianístico, de ritmo lento. Es importante resaltar que Óscar Cardozo realiza apenas un trecho de esta obra, que inicia directamente con la melodía de una estrofa, sin introducción. Aquí creemos necesario acotar que para las cuatro estrofas de la canción se utiliza la misma melodía con la única diferencia de que los versos no se repiten. Por ello, no podemos especificar a qué estrofa hace mención Óscar Cardozo en su versión de piano solo, únicamente podemos decir que realiza la melodía correspondiente a dos estrofas para posteriormente realizar su arreglo propio y de ese modo conducir a la próxima canción.

Óscar Cardozo ejecuta la obra *Nde resa kuarahy´âme* en la tonalidad de Do mayor, sin embargo, en el arreglo el intérprete realiza un final en la nota Do mayor dominante para que de ese modo se produzca un nexo con la obra siguiente *Che Mbo'eharepe,* que se encuentra en la tonalidad de Fa mayor. Óscar Cardozo consigue producir una sonoridad muy próxima entre ambas obras de tal manera que se pueda percibir como una sola música.

Figura 13



Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.51.

Podemos observar en la sección destacada de la **figura 13** el contraste de dinámicas con el uso de *rallentando*. Además, la utilización específica del pedal del piano que indica el momento justo donde debe apretar para mantener la sonoridad y donde lo debe soltar. La especificación del uso del pedal puede ser entendida como

una limitante para el papel del intérprete, ya que en la partitura la colocación del pedal se encuentra detalladamente marcada.

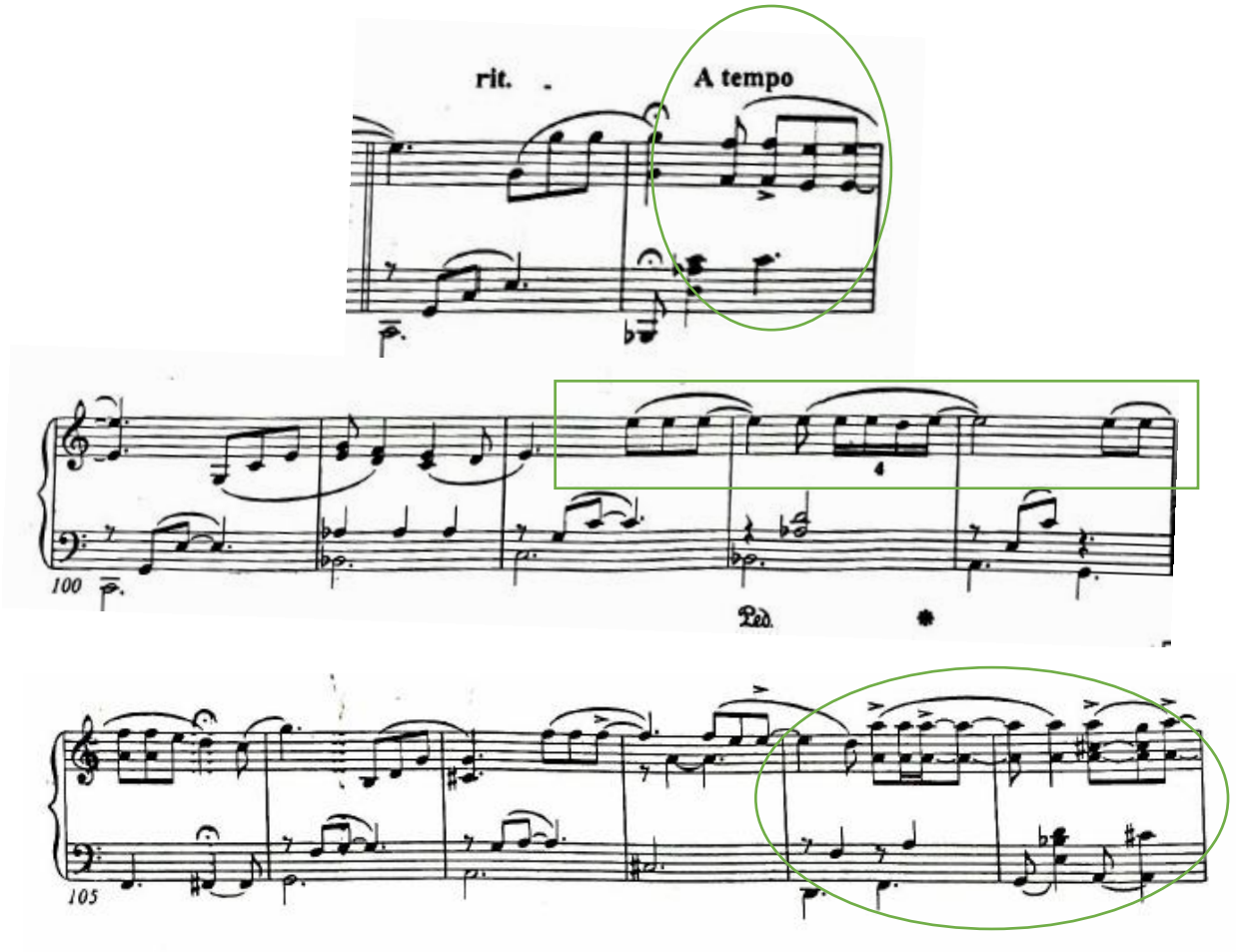
Entendemos que el compositor pensó en iniciar directamente desde la primera estrofa sin la introducción, por ello, pensamos que el compás donde indica el rallentando correspondería al primer verso.

Figura 14

Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.51.

Transcribimos en la **figura 14** a lo que reconocemos como el segundo verso de la primera estrofa, en donde se presenta el contraste en la dinámica por lo cual se resalta la expresividad de la melodía.

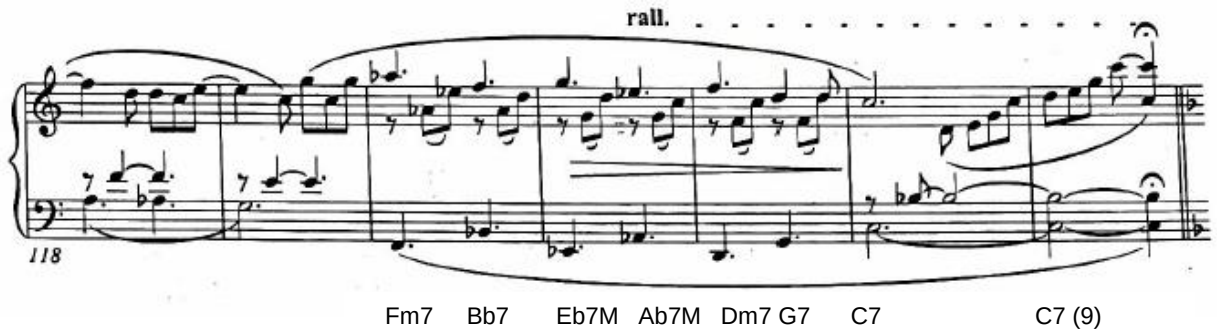
Figura 15



Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.52.

En la **figura 15** podemos observar el trecho del primer y segundo verso de la segunda estrofa que nos muestra el contraste realizado por Óscar Cardozo a la melodía. Ya que aquí, la melodía se produce en una agrupación de dos voces en octavas, de la región media y aguda. Y en algunos momentos solamente presenta la voz aguda. Es clara la diferencia entre la primera y segunda estrofa marcada por la región en la que se realiza la melodía.

Figura 16



Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.52.

Por otro lado, en la **figura 16** observamos como el arreglo de Óscar Cardozo conduce hacia el final de la obra y termina con la nota de Do mayor dominante en *rallentando*, permitiendo de ese modo poder ligar armónicamente con la siguiente música que inicia en la tonalidad de Fa mayor, creando, como se ha dicho anteriormente, una sensación de continuidad entre un tema y otro. Y esto provoca que el oyente no se percate de cuando termina una obra e inicia la otra, simplemente se entiende como una sola obra.

A continuación presentaremos el análisis *Che mbo'eharépe*. Según Torales este poema fue escrito en el año 1953 y posteriormente fue incorporada la música por el artista Epifanio Méndez Fleitas. Un dato interesante presente en el libro la "Pluma nunca acallada" de Torales, se encuentra en la entrevista que él mismo realizó a una de las ex maestras de Mongelós, llamada Eloísa Galeano, donde ella declara que "pese a la represión durante los años de dictadura, ´Che mbo´eharépe´, (…) perduró en el tiempo, difundiéndose en homenaje a los docentes, (…) obviando el nombre de sus autores" (TORALES: 2009, 49).

CHE MBO'EHARÉPE

Tamoasá che ñe´ê maymá yvoty rekoviá
ha ipype toroañuá ko che py´a renyhê
hetámi nde che mba´e che mita´ýpe ymá
há che mba´e porá aikuaé ndereha´é

Upéinte che karia´y ko´ýte che mandu´a
etémi che acahatá ha heta roipy´apy
sapy´ánte nde pochy che nambí reipoka
ha neipa miro guará vokóikema rembyasy.

Heta ko nderehe ha´e oikó chugüí karai
ha mañeípa itavy osé porá yoaite
ayépa ne oime ndave revy´a nde yuryvy
rehecharamo ipoty omimbi´nde rapekué.

Kokueheve rohecha rehasa mombyrymi
akói ne kuñatai avapico toimo´á
há che katu che tuya osé oséma che ati
há che rova nga icha´i mbykýma che raperá

A MI MAESTRA

Voy a hilvanar estos versos cual un ramito de flor
y así plenito de amor con ansias te abrazaré
me diste en mi niñez, de ti todo lo mejor
me enseñabas con ardor, con mucho desinterés.

Después me sentí ya hombre, aún recuerdo muy bien
me hace recordar también cuando te hice sufrir
era capaz de morir, todo era para mi bien
ahí comprendí recién, para qué voy a mentir.

Muchos hombres de talentos salieron de tu enseñanza
y son gente de esperanza, toditos cultos a la vez
contenta te has de volver por esa sola semblanza
que hoy con toda confianza, ya los viste florecer.

Te he visto hace unos días, pasaste cerca de mí,
me fijé muy bien en ti, te encontré como una flor
y yo ya perdí el vigor, tan viejo ya frente a ti
deslucido me sentí, tan pronto el valor.

Versión en Castellano: Manuel Romero Villasanti.

Este poema hecho canción se presenta como el tercer tema utilizado por Óscar Cardozo en su homenaje rendido a Mongelós en el álbum Piano Paraguayo, luego de la obra *Nde resa kuarahy´äme*. Siendo una guarania, en su primera grabación, podría decirse que en la interpretación de Óscar Cardozo se le puede percibir un estilo más libre, ya que en ella se presentan muchas suspensiones que podrían asemejarse al respiro de una persona al momento de una declamación. Esta característica es sumamente interesante ya que la obra no sigue un tiempo definido constante, parece más una interpretación del piano romántico, cargado de rubato[46].

Este distintivo en la pieza hace que el homenaje en su totalidad esté lleno de sorpresas. Lo que llama la atención del oyente es que ninguna sección es interpretada de igual manera. Lo más interesante es que *Che mbo´eharépe* posee varias pausas, de interpretación libre y luego, por último, se engancha a la obra *Musiqueada Jazmín guype,* que es una polca bastante dinámica. Esta sucesión de músicas así dispuestas genera un contraste muy atrayente. Es posible compararla con una sinfonía que posee varios momentos muy distintos y que hacen del conjunto una pieza con mucha información y riqueza de recursos musicales.

> Relata Magno José que, Teodoro Mongelós se hallaba una tarde en San Solano, en casa de Méndez Fleitas, cuando pasó una anciana, Ña Selmira, ex-maestra de Méndez Fleitas. Por ese entonces Epifanio ya constituido en una autoridad importante del país. Sin embargo, al ver a su antigua maestra, una anciana casi irreconocible, revivió la alegría de estar frente a su antigua "señorita" con el alma de niño que nunca nos abandona, y le prometió una canción. Teodoro S. Mongelós, testigo presencial del encuentro elaboró los versos de su consabida y profunda inspiración y Méndez Fleitas complementó con enternecedora música. (ALVARÉZ: 2003, 43; APUD CARDOZO: 2013, 47).

Epifanio Méndez Fleitas, contemporáneo de Mongelós, también participó de la contienda contra Bolivia en los años 1930. Méndez Fleitas se encontraba en la misma línea política que el poeta, y sufrió al igual que Mongelós del exilio. Como Flores, tampoco pudo volver con vida al Paraguay.

Según Luis Szarán, Epifanio Méndez Fleitas nació el 7 de abril de 1917 y "su vida se desarrolló entre los mundos de la política, la música (ejecutaba guitarra) y la actividad intelectual" (SZARÁN: 2007).

---

[46] Rubato: en la terminología musical se refiere al tiempo flexible que se utiliza en las notas con el objetivo de crear efectos expresivos en la interpretación musical.

Conforme declara Aníbal Cardozo, en el homenaje a Teodoro Mongelós, Óscar Cardozo realiza su interpretación haciendo alusión al arpista Alfonso Giménez. (CARDOZO: 2013, 47)

> Óscar, en este homenaje, hace referencia a Alfonso Giménez, el "solitario", arpista popular, quien con su voz quebrada y sensible, y su arpa de deleitosa pulsación (…). La familia de los Cardozo Ocampo obtuvo la gracia de gratificarse en innumerables ocasiones con el arte de "Alfonso el solitario" en Mamoreí, la casa de campo de la familia Brítez-Abbate en Ybycuí. (CARDOZO: 2013, 47).

Che mbo'eharépe cuenta con cuatro estrofas y cada una con cuatro versos. La misma melodía es utilizada para todas las estrofas con la diferencia que la primera y la tercera se encuentran en la tonalidad de Fa mayor (tónica) y la tercera y la cuarta en la tonalidad de Do mayor (dominante). Esto sucede a causa de la forma musical que es A-B con repetición.

Basándonos en las categorías expuestas más arriba por Gaya Makaran, sobre la figura de la mujer. Consideramos que esta obra presenta a la mujer como "La Educadora". En la primera estrofa del poema el autor expresa, "Voy a hilvanar estos versos cual un ramito de flor y así plenito de amor con ansias te abrazaré me diste en mi niñez, de ti todo lo mejor me enseñabas con ardor, con mucho desinterés", refiriéndose a la educadora abnegada y desinteresada, quién deja huellas positivas en la vida de sus alumnos.

Podríamos acotar que en la letra de la canción se puede percibir una evocación de algo querido que se perdió. Esto se refleja en la interpretación de Óscar Cardozo Ocampo, ya que realiza en ocasiones un solo en la melodía, sin acompañamiento. Así también utiliza reiteradas veces notas suspendidas, a lo cual entendemos como un recurso para reflejar la añoranza y la remembranza del autor.

Partiendo de la información de que Óscar Cardozo utilizó como referencia la versión realizada por el arpista Alfonso Giménez[47], en la que el canta con "voz quebrada y sensible" es posible prestar una especial atención en la interpretación realizada con respecto a la sonoridad producida en el piano; ésta sería más

[47] Es importante resaltar que no hemos encontrado hasta el día de la finalización de la disertación, una versión de la obra *Che mbo´eharépe* interpretada por el arpista Alfonso Giménez. Sin embargo, entendemos que Óscar Cardozo se basó en el estilo de dicho arpista para su reinterpretación de la música mencionada.

´arpegiada´, en muchas ocasiones solo deja sonar la melodía sin un acompañamiento armónico específico, emulando al arpa.

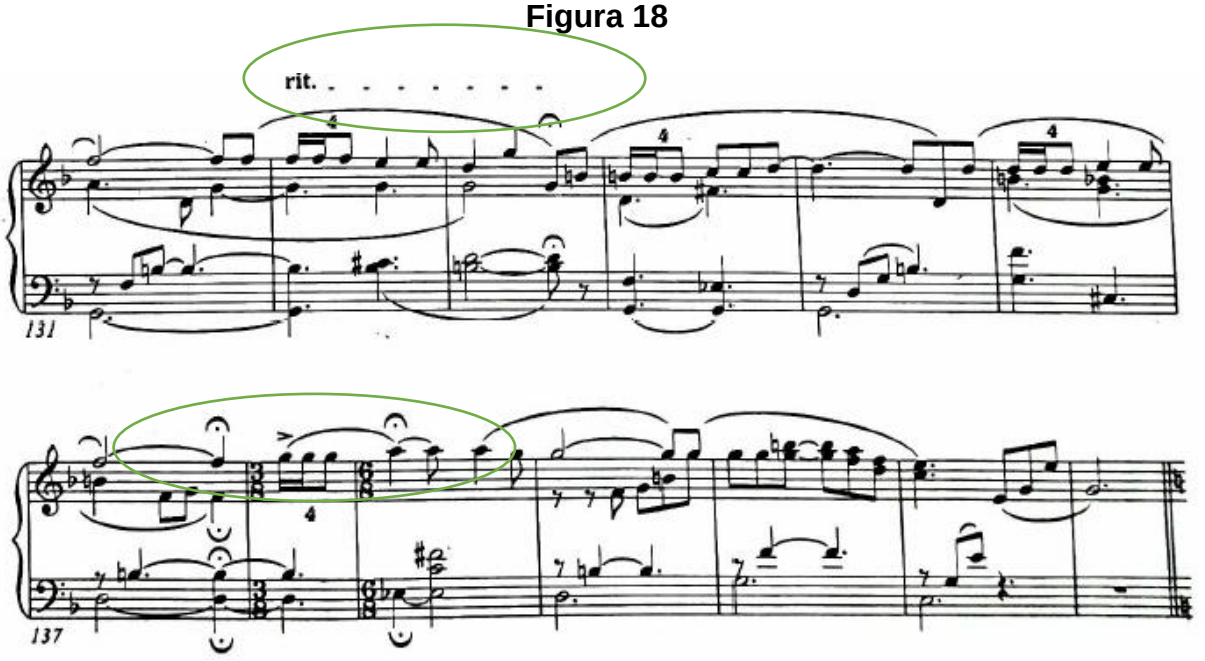
Es de escasa duración dentro de la obra *Homenaje a Teodoro Mongelós.* Sin embargo, permite notar el interés del intérprete por la versión del arpista. Como ya mencionamos más arriba, produce bastantes arpegios y usa la melodía a dos voces entre la voz más aguda y la más grave como se puede observar en la **figura 17**. No utiliza muchos bajos del piano, y si los utiliza, lo realiza en arpegiados.

Figura 17

Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p. 52.

Como se puede apreciar en la **figura 17** la obra inicia con la primera estrofa sin introducción, sola con la melodía en agrupación de dos voces en los intervalos de sexta, característicos de la música tradicional paraguaya. La utilización de dos voces en terceras y sextas es recurrente en el repertorio popular.

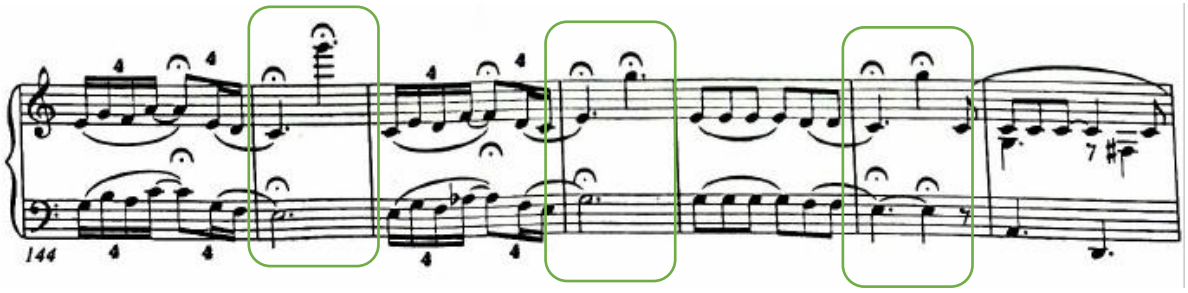
Figura 18



Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p. 52.

Por otro lado, en la **figura 18** podemos notar que desde el inicio ya utiliza las dinámicas de *ritardando* o el calderón para indicar los suspiros.

Figura 19



Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p. 52.

En la **figura 19,** sección que posiblemente correspondería a la segunda estrofa, en donde utiliza la melodía en agrupación de dos voces con intervalos de sextas. Realiza también bastantes suspensiones de tiempo y contrastes, así como las notas suspendidas en la región aguda del piano. Pensamos que el arreglo de Óscar Cardozo tiene la intención de asemejarse a la sonoridad brillante del arpa.

Figura 20

Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.53.

Podemos ver en la **figura 20** la sección que correspondería a la tercera estrofa de la canción y la última que realiza Óscar Cardozo, interpretándola de manera parecida a la primera con bastantes arpegios en la sección grave del piano.

A continuación presentaremos el estudio y análisis de *Musiqueada Jazmín Guype,* que es la última canción interpretada en el *Homenaje a Teodoro Mongelós* de Óscar Cardozo Ocampo.

2.3 EL POEMA MUSICALIZADO: MUSIQUEADA JAZMÍN GUYPE.

Durante el período de guerra en los años 30 en el Paraguay, un método utilizado para difundir las obras de varios poetas, era el de musicalizarlas, ya que en ese período se encontraba en auge la utilización de las radios. Además, durante el enfrentamiento contra los bolivianos en la guerra del Chaco se dispuso la comunicación exclusiva en el idioma guaraní, para que de ese modo los adversarios no pudieran entender las conversaciones de los paraguayos. En ese contexto se dio una importante revalorización de esa lengua.

La socióloga, escritora y poeta paraguaya Susy Delgado expresa que aproximadamente en la década de 1930 surge lo que podría considerarse como la “época de oro” de la canción popular escrita en guaraní. La misma autora menciona que “algunos poetas de la época, continuaron respetando las pautas de la rima y

métrica de la poesía española, pero cultivaron un guaraní “sin contaminaciones” (…)” (DELGADO: 2006). Entendemos que el “guaraní sin contaminaciones” mencionado por Delgado se refiere a una preferencia del guaraní frente al jopara, término que podría definirse como la mistura entre el idioma español y guaraní. Consideramos interesante abordar y profundizar un poco más sobre este tema, ya que fue justamente durante dicho período, específicamente más hacia el final de la guerra, que el poeta Teodoro Mongelos compuso la letra de *Musiqueada Jazmín Guype,* íntegramente en guaraní. Posteriormente, en 1938 el artista Antonio Cardozo le incluyó la música.

Según el biógrafo de Mongelós, el sello discográfico “Odeón”, de Buenos Aires, ayudó a la difusión de las incipientes composiciones del poeta. Torales se refiere a Teodoro S. Mongelos como el ´gran poeta de la música paraguaya´ y lo ubica junto a otros poetas como Emiliano R. Fernández, Carlos Miguel Jiménez, Manuel Ortíz Guerrero y Félix Fernández. (TORALES: 2009, 10).

Según Wolf Lusting, estudioso de la literatura en guaraní, es posible ubicar a las obras de Teodoro Mongelos dentro del género de poemas líricos. Entre estos, Lusting incluye: “(…) las coplas de las antiguas canciones populares (a veces más narrativas que poéticas), las letras de canciones (*Purahéi*) cantadas al ritmo de la polca paraguaya o la nostálgica guarania; los rítmicos versos de las adivinanzas populares e infantiles (…)” (LUSTING: 2002, 55). Es interesante subrayar que Mongelós escribió la gran mayoría de sus obras en el idioma guaraní. Sin embargo, también creó poemas escritos en español, especialmente durante su estadía en el exilio ya hacia los póstumos años de su vida. (TORALES: 2009, 35).

A la par de la preferencia por el guaraní, las obras de Mongelós también sujetan una tendencia de contenido social. Luis Szarán expresa que las obras poéticas de Mongelós contienen un profundo mensaje social (SZARÁN: 1999, 322), y según Rubén Bareiro, Mongelós también fue por muchos años parte del elenco del dramaturgo y poeta Julio Correa, a quién adjudican la creación del ‘teatro social en guaraní’ (BAREIRO: 1984,12).

Delgado afirma que los poetas de la época precursora de la literatura guaraní adquirieron las “formas clásicas de la poesía española, como la del romance, y aliadas a la arraigada tradición oral”. La misma autora expresa que“(…) las canciones, cánticos de estacioneros, compuestos de tono épico o amoroso, y otras expresiones

de poesía popular lograron una popularidad nunca igualada hasta hoy por la poesía paraguaya escrita en cualquiera de sus lenguas" (DELGADO: 2006).

> Los estudiosos de la poesía en guaraní suelen señalar tres capítulos de la misma: la poesía indígena, la poesía popular y la poesía "culta". Sin embargo, en nuestra opinión, buena parte de la poesía que aludimos, aparecida en la primera mitad de este siglo, une los requisitos generalmente exigidos o señalados en lo popular y lo culto. Emiliano R. Fernández, el poeta popular por excelencia del Paraguay, Teodoro Mongelos y Carlos Miguel Jiménez, fueron figuras destacadas de esta camada y cumplieron también un rol destacado alentando el espíritu de las tropas paraguayas y del pueblo en general, durante el enfrentamiento bélico con Bolivia, con el arma de sus canciones. (DELGADO: 2006)

Delgado habla sobre la utilización de la poesía en guaraní como "arma" de apoyo y aliento de los poetas para los soldados paraguayos .Por eso sería importante subrayar que el idioma guaraní fue empleado como una estrategia de guerra y como un intento por revalorizar especialmente la identidad paraguaya. (DELGADO: 2006).

Musiqueada Jazmín Guype es una de las cuatro obras escogidas por Óscar Cardozo para la creación del homenaje a Mongelós presente en el álbum Piano Paraguayo. La música de autoría de Antonio Cardozo, se encuentra dentro del género de la polca paraguaya, siendo ésta bastante enérgica y de tiempo rápido.

En la interpretación de Óscar Cardozo dentro del "Homenaje a Teodoro Mongelós", *Musiqueada a jazmín guype* es la última de las cuatro obras presentadas, y es la de mayor duración. A continuación presentamos la letra de la canción en los idiomas guaraní y español.

MUSIQUEADA JAZMIN GUYPE

Arrieromi che rekópe,
mbaraka che jyva ári,
ko nde apyka puku ári
ji'ánte chéve añatôi,
che kûre péina heñói
che mborayhu ra´yingue
ñe'ë poravo pyre
ndéve guara purahéi.

Aipotánte sapy'a
reñandu nde róga gûype
vevyii asy nde kegûýpe
hasêro che mbaraka,
ha upégui terepu'â
ko`â jazmín máta guýpe
rejajáivo ñasaindýpe
torohetû che kamba.

Péina ko'ápe yvoty
hyacuâvu ne ra'âróvo,
ha ojayvy nde resapévo,
lucero, nde kypy'y.
Na, epu'ána che reindy,
ko'â nde roka mbytévo,
jasymi nde resapévo,
taneretü nde kyvy.

Hetaite mba'e porâ
ogueru ko ko'etî
epáyna ehechami
oje'óiva y reka.
Ha aipópe ne vecinda
tory vaicha ombohovái,
oiko ñembiso jovái,
opáva aipo ijeguaka.

Ko'êmbota ko añandu
ajevérô ipy´yi
gallo kuera osapukái
ha okokore ryguasu
hetakuére guyraû
ojeheka avatitýre,
ha amoite jahapetýre
orrelincha kavaju.

Néi, chéko che reindy
iporáma roheja,
ivai che raperâ
ha hi'ári mombyry.
Amóina ave kuarahy,
amoite ára rapópe,
cerromi pa'û mbytépe,
ojajái hata rendy.

MUSIQUEADA JAZMIN GUYPE

Con mi vida de arriero
Con la guitarra en mis brazos
Sobre este asiento largo
Con ganas de pulsar
Brotan en mi lengua
Semillas de mi amor
Elaboradas palabras
Para ti mi cantar.

Quisiera que en algún momento
Escuches bajo tu techo
Durante tu sueño liviano
El llanto de mi guitarra.
Y de ahí te levantes
Debajo de tu jazminero
Brillante bajo la luna
Y yo te bese morena.

He aquí una flor
Fragante a tu espera
Y el lucero se agacha
Como hermana para alumbrarte.
Levántate mi hermanita
Aquí en el pleno del patio
Al alumbrarte la luna,
Que te bese mi hermanita.

Muchas cosas hermosas
Trae el amanecer,
Despierta para ver
Los que van a la fuente,
Y allá la vecindad
Responde con alegría,
Hay molienda doble,
Todo adornado está.

Siento cerca ya el alba
Frecuente cantan los gallos
Cacarean las gallinas,
Los pájaros negros se agrupan
Y se rebuscan en la chacra.
Y más allá en la sabana
Se oye al caballo relinchar.

Y bien, mi hermanita
Es bueno que ya te deje,
Está feo mi camino,
Para más queda lejos.
He allá también el sol,
Allá en la raíz del cielo,
Entre dos cerros
Brillando su fuego está.

Versión de la autora

El poema cuenta con 6 estrofas cada una con 8 versos. Trata de un arriero que con su guitarra lleva serenata a una mujer de piel morena bajo el jazminero. Él la llama, pero ella no responde a su llamado. Entonces, ya cerca del amanecer él se retira y va nuevamente hacia su casa, hacia su valle que queda distante y para llegar allí debe conducirse por un camino “feo”.

Los personajes principales del poema son el arriero y la mujer. Sin embargo, es interesante notar la tan minuciosa descripción del lugar que hace el hombre. Descripción que permite imaginarse a qué lugar se refiere el poeta, al que llega y se sienta en un banco largo. Luego habla del llanto de su guitarra, diciendo ´el llanto de mi guitarra´, habla que tiene una flor aromática para entregarle a la mujer, también sobre el canto de los gallos y gallinas, el relinchar del caballo, los pájaros negros, el sol que alumbra entre dos cerros, el camino feo por el cual tiene que transitar para llegar a su casa, la chacra, entre otros. Además de relacionar el amanecer con la alegría.

Podríamos decir que en el poema se plasma un escenario claro del campo, con animales, una fuente, el camino de tierra y la naturaleza. Entendemos a esta obra por medio de la geopoética del paisaje de la cual habla Salete Kozel, ya que el poeta identifica claramente imágenes específicas de una campaña, la sonoridad de las aves, de la guitarra, entre otros. Basándonos en lo que menciona Kozel, que el paisaje sonoro remite a la identidad de un pueblo, consideramos que Mongelós demuestra plenamente añoranza y nostalgia por su tierra natal (KOZEL: 2012, 74).

En nuestra búsqueda por intentar comprender más sobre la obra *Musiqueada jazmín guype* y sobre la interpretación que realiza Óscar Cardozo Ocampo en el homenaje a Teodoro Mongelós, nos dedicamos a buscar versiones cantadas por varios artistas, a los que posiblemente Óscar Cardozo pudo haber tomado como referencia para el desarrollo de su arreglo e interpretación de la obra. Nuestra hipótesis es la que utilizó la versión cantada por Juan Carlos Oviedo[48] y Alberto de

[48] Juan Carlos Oviedo. “Nació en Itacurubí de la Cordillera el 4 de noviembre de 1947. De niño aprendió a cantar y a tocar la guitarra con Aniceto Coronel en Ypakarai. En 1957 debutó en radio Guaraní con el acompañamiento de los Hermanos Vázquez. (…)” (SZARÁN: 1999, 368).

Luque[49], ya que se asemeja a la interpretación de Óscar Cardozo desde la introducción hasta la forma del toque de la melodía[50].

Es interesante notar que la interpretación cantada de dicho dúo también nos remite al campo, así como la letra de la canción, ya que nos permite identificar un estilo de canto lamentoso o también llamado "Purahéi Jahe´o[51]". Según el musicólogo Arturo Pereira a esta expresión se la relaciona popularmente con el canto de los campesinos. Y explica más sobre dicha modalidad diciendo:

> El "Purajhei Yajheó" (Canto lamentoso) es una calificación peyorativa, creada por los músicos urbanos, para un caracterizado tipo de canción campesina aparecida casi simultáneamente con el nuevo cancionero. Este estilo de canción es bailada, cantada y podemos decir consumida masivamente por los campesinos en las décadas del 70 y 80, y aún hasta hoy en varias regiones y que los campesinos la sienten como suya. (PEREIRA: 2011, 111).

Pereira, declara que las temáticas presentadas en las canciones de este estilo son "tomados del entorno en el que viven y muchos de ellos son bastantes satíricos y críticos, principalmente sobre las subjetividades ideológicas con los que aún se mira a los campesinos y que son muy realistas". Además, menciona que las letras presentes en la música por lo general son descriptivas y dedicadas a problemáticas sociales (PEREIRA: 2011, 112).

Creemos importante reiterar que la letra de la canción *Musiqueada jazmín guype* primeramente fue un poema y luego se agregó la música y mismo que no contenga una temática que aborde problemas sociales, la interpretación del dúo Alberto de Luque y Juan Carlos Oviedo nos remite al purahéi jahe´o, y por consiguiente también lo hace la de Óscar Cardozo Ocampo, no precisamente por el contenido de la letra sino por la forma particular de cantar y tocar la melodía de la canción.

Otra característica que nos hace pensar que la versión del dúo mencionado utiliza el estilo del purahéi jahe´o es la combinación de instrumentos utilizados para su

---

[49] Alberto de Luque: "Su verdadero nombre es Vitalicio Rodríguez Báez. Nació en Iturbe el 12 de marzo de 1938 "(SZARÁN: 1999,287).

[50] LOS INDIOS. Musiqueada jazmín guype. 1960. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Rg-3GSp688w>. Acceso en: 27 de diciembre de 2018. Esta versión es utilizada como material de apoyo para el análisis de la obra *Musiqueada jazmín guype*, debido a que consideramos que es la que más se asemeja a la reinterpretación de Óscar Cardozo.

[51] Traducción del español al idioma guaraní: Canto lamentoso o lloroso.

grabación, guitarra, arpa y acordeón. Pereira menciona sobre la agrupación instrumental característica de esta forma musical:

> Esta modalidad de la canción paraguaya ha generado una interesante agrupación musical constituida de arpa, acordeón, contrabajo y guitarras. El arpista y el acordeonista tienen que reunir un estilo de ejecución muy especial para ser cada uno un buen “Purajhei yaheocero”. (PEREIRA: 2011, 113)

En relación al material propiamente musical de esta obra, inicialmente se realizó un análisis armónico de la reinterpretación de Oscar Cardozo, que se encuentra en la tonalidad de Fa mayor. En la versión del dúo Alberto de Luque y Juan Carlos Oviedo al inicio de las estrofas las voces producen como unos pequeños ´esforzando´, lo que también puede percibirse en la melodía como la toma Cardozo.

Para una reflexión más amplia de la obra recurrimos también a la teoría de análisis de la canción popular. Según Luiz Tatit, para el compositor de canciones, su técnica es el desarrollo de la entonación que se extiende del habla al canto. Llevando eso en cuenta es interesante pensar que en la interpretación de Juan Carlos Oviedo y Alberto de Luque, así como también en la versión de piano solo de Óscar Cardozo, se representa la forma de habla coloquial de la gente del campo a través de la melodía. Y así como expresa Tatit, las tensiones del contorno melódico resaltan su importancia más que la progresión armónica utilizada.

> Las tensiones de cada contorno o de su sucesión periódica son configuraciones locales más importantes que las tensiones armónicas que adentran las canciones en el sistema tonal. Las configuraciones locales distinguen a las canciones (TATIT: 2002, 9)

Cabe notar aquí que la armonía utilizada por Oscar en su relectura de *Musiqueada jazmín guype*, es bastante parecida a la de la versión cantada por el dúo, sin tantas variaciones ni aplicaciones de recursos de otros estilos. Podría decirse que Óscar Cardozo lo reinterpretó de tal manera que la única diferencia entre una y la otra sería sólo que fue ejecutada en piano solo. Según nuestra percepción, el músico realiza la misma expresividad del habla coloquial de la melodía cantada en la versión de Alberto de Luque y Juan Carlos Oviedo. Óscar Cardozo se mantuvo muy cerca del estilo de la serenata cantada. Hasta produce una melodía arrastrada como, a veces, lo hacen los cantantes de este estilo.

En relación a la estructura, podríamos decir que la obra posee un formato particular, en donde las estrofas se diferencian únicamente por el cambio armónico, ya que la primera estrofa inicia en la tónica y la segunda en la región subdominante. Este formato se intercala de la misma forma hasta finalizar la obra; es diferente el caso de la letra, ya que en ningún momento las estrofas se repiten.

Entre estrofa y estrofa, Óscar Cardozo reproduce las líneas del acordeón[52] de la versión del dúo de Alberto de Luque y Juan Carlos Oviedo, además de imitar los arreglos del arpa.

Figura 21

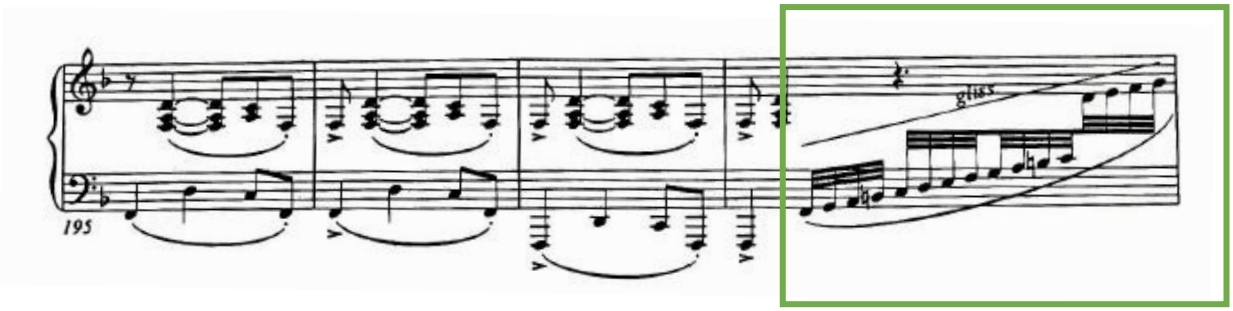
Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.53.

En la **figura 21** observamos la introducción de la relectura de Óscar Cardozo, en donde vemos que se reproduce un contraste entre la melodía y el bajo. En la versión de Alberto de Luque y Juan Carlos Oviedo, este trecho es realizado por el arpa, y Óscar Cardozo en su interpretación consigue aproximarse a la sonoridad de dicho instrumento.

La semejanza al timbre del arpa realizado por Óscar Cardozo se da por la ejecución de la melodía en la región más aguda del piano. Mientras que la melodía es bastante enérgica y rápida remitiendo al idiomatismo del arpa, el bajo mantiene la armonía de manera más duradera y constante.

[52] Es interesante notar que el acordeón no se encuentra dentro de la lista de los instrumentos característicos de la música paraguaya, sin embargo es bastante utilizado en las agrupaciones típicas de músicas paraguayas.

Figura 22



Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.54.

En la sección destacada en la **figura 22**, Óscar Cardozo realiza un *glissando* semejante al producido por el arpa en varias secciones de la versión cantada tomada como referencia. Es posible entender que Óscar Cardozo se esmeró en traer al piano las sonoridades de los instrumentos presentes en la versión de Alberto de Luque y Juan Carlos Oviedo.

Figura 23

Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p. 54.

En la **figura 23** observamos el destaque al primer fraseo de la primera estrofa. Ella se encuentra en la tonalidad de Fa mayor y está escrita con dos voces agrupadas en terceras. Se diferencia de la segunda estrofa, que se encuentra en la región de la subdominante Si bemol mayor y lleva escritas todas las voces con un intervalo de sextas, como presentado en la **figura 24**. La escritura de la melodía en terceras y sextas es bastante recurrente dentro del repertorio de la música popular paraguaya, cuya sonoridad es emulada por Óscar Cardozo.

Figura 24

Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p. 54.

Un dato interesante es como lo demuestra la utilización de contrastes de dinámicas la **figura 24**, correspondiente a la segunda estrofa. Primeramente realiza el fraseo con un *rallentando*, tal cual lo realiza la voz en la versión cantada tomada como referencia. Ese *rallentando* podría decirse que se asemeja a una voz arrastrada que posteriormente se contrasta con un *accelerando*.

Figura 25

Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.55.

Los cuadros en destaque de la **figura 25** representan los compases que emulan los arreglos realizados por el arpa y el acordeón entre estrofa y estrofa. Este recurso también es utilizado por Óscar Cardozo, y produce la sensación de que las voces están saltitando, divirtiéndose. Este posible divertimiento de las voces se produce a causa de que el piano también es un instrumento percusivo, que permite

generar este tipo de sonidos bastantes marcados como si fueran una especie de estacatos.

Es importante recordar que *Musiqueada Jazmín Guype* primeramente fue un poema al que posteriormente se le incorporó la música. Pensamos que es notable la relación entre la letra y la música, ya que en los versos se describe a un arriero llevando serenata a una mujer en un escenario próximo al campo, y la música reproduce un estilo cantado y reproducido mayormente en el campo. Por ello, podemos decir que existe un vínculo notorio entre el poema y la música de esta obra y que mismo siendo interpretado en piano solo Óscar Cardozo consiguió imprimir y mantener dicha ligación.

2.4 *HOMENAJE A TEODORO MONGELÓS*, LA OBRA EN CONJUNTO.

Hemos realizado un desglosamiento de la obra interpretada por Óscar Cardozo Ocampo, con la intención de entender las temáticas tratadas en las cuatro obras contenidas en dicho homenaje. Existe una riqueza de información acerca de la historia social política y cultural del Paraguay en cada una de ellas y que estudiarlas por separado nos proporciona elementos de cada etapa vivida por Teodoro Mongelós. De algún modo, dicho estudio nos ayuda a comprender el porqué de la elección de Óscar Cardozo para la composición y el arreglo realizado en este homenaje.

Entendemos que Mongelós fue uno de los poetas más representativos del Paraguay, entre otras cuestiones, por llevar su poesía al campo social y por utilizar al guaraní como lengua primordial en su producción artística. Asimismo, este análisis también nos permitió observar desde otra perspectiva a la música paraguaya.

La composición *Homenaje a Teodoro Mongelós*, como obra en conjunto, posee dos secciones contrastantes, sección A y sección B. Este tipo de forma binaria es comúnmente utilizado en la música paraguaya.

¿Cómo se configuran solo dos secciones siendo que posee en realidad cuatro obras en una sola?, las tres primeras músicas interpretadas son *Ha Pilincho*, *Nde resa kuarahy'âme* y *Che mbo'eharépe* y están escritas en tiempo de guarania (lento), su acompañamiento es bastante parecido durante toda la interpretación de las tres obras.

Además, podríamos decir que se asemeja en partes al estilo de piano romántico por los arreglos que produce en varias secciones con arpegios determinados.

Al iniciar la obra Óscar Cardozo realiza la introducción de *Ha Pilincho*; sin embargo las siguientes dos obras inician sin la introducción. Pensamos que esto se debe a que él quería dar continuidad a esta sección lenta. Y lo consiguió, ya que gracias a las progresiones armónicas que realiza no se repara en qué momento termina una música e inicia la otra. Por ejemplo: *Ha Pilincho* se encuentra en la tonalidad de Sol mayor, sin embargo, finaliza con Sol mayor dominante (G7), acorde que correspondería a la dominante de Do mayor, nota con la cual inicia *Nde resa kuarahy'âme* (sin introducción). A su vez finaliza esta música con el acorde Do mayor dominante (C 7 9) que corresponde a la dominante de Fa mayor, tonalidad correspondiente a *Che mbo'eharépe* (también inicia sin introducción, va directo a la melodía de la música), y ésta obra, finaliza con el acorde de Do mayor dominante e inicia *Musiqueada jazmín guype* también en la tonalidad de Fa mayor, pero esta vez realiza la introducción correspondiente a dicha obra.

Musiqueada jazmín guype corresponde a la sección B de la obra en conjunto, es la parte donde el ritmo es el de una polca paraguaya (rápido). Podríamos llamarla la sección de carácter festiva.

En síntesis, podemos dividir a la obra *Homenaje a Teodoro Mongelós* en sección A "nostálgica" (*Ha Pilincho*, *Nde resa kuarahy'âme*, *Che mbo'eharépe*) y sección B "festiva" (*Musiqueada jazmín guype*). Entiéndanse como "nostálgica" y "festiva" como meros calificativos que puedan ayudar a comprender un poco más el contraste musical.

Entendemos que de acuerdo a la forma en la que presentó Óscar Cardozo este homenaje sigue una narrativa, en donde la temática del exilio la atraviesa por completo. Reflexionamos que al iniciar con *Ha Pilincho,* Òscar Cardozo imagina a Mongelós recordando desde su condición de exiliado, ya que el sonido del pájaro Pilincho lo hace traer a su memoria varios recuerdos de su país natal. Luego el pianista nos conduce a *Nde resa Kuarahy'âme,* dándonos la posibilidad de imaginar que Mongelós hubiera querido volver al Paraguay para ser enterrado, refiriéndose a la Patria a través de la figura de la mujer. Así como también en la obra Che mbo´eharépe piensa en Mongelós nostálgico recordando su feliz niñez y al cual quisiera volver, pero

que ya estaba viejo y opacado por la tristeza provocada por el exilio. Y, por último nos conduce a la obra *Musiqueada Jazmín Guype,* en donde el poeta describe minuciosamente un lugar del campo, al que llegó para entregar una serenata a su amada, en donde se encuentra alegre, escuchando el sonido de los pájaros, cerca de la chacra, pero que tiene que salir nuevamente de allí y debe conducirse por un camino “feo”, a lo cual entendemos como el exilio.

Tal vez Óscar Cardozo sí pensó en esta narrativa en el momento de ubicar las obras dentro de lo que sería su homenaje al poeta Teodoro Mongelós.

En el siguiente y último capítulo abordaremos la temática de la “Herencia Musical” por medio de las obras *Pueblo Ybycuí* y *Renacer de* los compositores Mauricio y Óscar Cardozo Ocampo.

CAPÍTULO 3: EL LEGADO DE LOS CARDOZO OCAMPO: ENTRE ARGENTINA Y PARAGUAY.

En el último capítulo de este trabajo de investigación pretendemos abordar, a partir de cuestiones tratadas por Óscar Cardozo en Piano Paraguayo, específicamente el exilio, que ha sido una temática transversal en todo el texto, y a respecto se hace mención en el propio título de la disertación. Primeramente consideramos que es importante contextualizar a qué nos referimos con exilio.

Según la definición lexicográfica, tomada del diccionario de la real academia española, el exilio es entendido como la “separación de una persona de la tierra en que vive”. En la gran mayoría de las veces el término “exilio” se comprende como un acto forzado de separación generalmente por causas políticas. Por otro lado, el sociólogo Claudio Bolzman, menciona que el exilio es “la consecuencia de eventos políticos traumáticos que afectan al conjunto de una sociedad y que provocan profundos trastornos en la vida cotidiana de una parte más o menos importante de esa sociedad” (BOLZMAN: 2012, 10). Además, menciona que los exiliados pretenderán, por lo general, durante el periodo de tiempo indefinido en el que se encuentran residiendo en otro Estado, “crear un espacio social transnacional que les permita insertarse en las sociedades de acogida, preservando al mismo tiempo, a su manera y según sus posibilidades, los lazos con la sociedad de origen” (BOLZMAN: 2012, 11).

El sociólogo Luis Roniger señala la diferenciación que el periodista argentino Ángel Rama realiza entre exilio y migración, diciendo: el exilio es “un período dominado por la precariedad y la intención de retorno”, a diferencia de la migración que “alude a un horizonte de asimilación más definitiva a la sociedad de acogida y su cultura”; (RAMA: 2001 apud RONIGER: 2014). Además, Roniger también expone la diferencia entre los exiliados y migrantes: “los exiliados difieren de los migrantes en que, al sufrir un destierro, los individuos se ven forzados a abandonar su país, mientras que los migrantes deciden salir a fin de resolver una situación económica difícil”. (VÁSQUEZ; DE BRITO: 1993 apud RONIGER: 2014).

José Ángel Ascunce, también entiende que, el exilio y la migración son dos categorías totalmente diferentes. Expone que: “la imposición o la voluntariedad, dialéctica de huida-búsqueda, frente al hecho del abandono de la tierra patria es determinante para remarcar las diferencias entre emigración y exilio” (ASCUNCE: 2013, 164-165). El mencionado autor explica que los dos conceptos son diferentes, y que, en lo que se asemejan es en el hecho del desarraigo. Menciona que el exilio no permite al individuo poseer ninguna clase de opción, ya que corre riesgos letales si permanece en el país, al paso que el emigrante no corre ese riesgo, que el exiliado se muestra como un ser alienado, y el emigrante, no.

> (…) como consecuencia de la razón de voluntariedad o imposición que recae sobre el emigrante o el exiliado respectivamente, uno y otro presentan características muy diferentes de vida y de ser. Mientras el exiliado vive en el desarraigo y en la alienación, el emigrante, aunque desarraigado por el abandono de su tierra, no es en propiedad un alienado en cuanto organiza su vida cara a la resolución del problema material de base. El emigrante vive su historia, por triste y penosa que esta sea; al exiliado le obligan a vivir una historia ajena a la que le hubiera tocado vivir en situaciones normales y él mismo se siente distinto,- es otro-, a lo que en realidad hubiera tenido que ser (ASCUNSE: 2013, 167).

En complemento a estas reflexiones sobre el exilio, es importante destacar que para este trabajo de investigación entendemos y tomamos al exilio también desde la concepción del *desarraigo.* En los capítulos anteriores, el exilio, en los casos expuestos estaba relacionado a causas de persecución político-ideológico. Los dos músicos que estudiamos se han visto perjudicados por las dictaduras de Morínigo y Stroessner, por lo que han tenido que salir del país y exiliarse en países vecinos. José Asunción Flores se radicó en la ciudad de Buenos Aires- Argentina, y Teodoro Mongelós primeramente obtuvo asilo político en Montevideo- Uruguay, para posteriormente radicarse en la ciudad de Foz de Iguazú- Brasil.

En este último capítulo, sin embargo, trataremos el caso del músico y compositor Mauricio Cardozo Ocampo, exiliado y desarraigado de su país, el Paraguay, por razones económicas y culturales.

Según expone su autobiografía “Bodas de Oro con el Folclore, Memorias de un Pychâi”, Mauricio Cardozo Ocampo, recorrió varios países gracias a giras artísticas a partir de 1931, instalándose posteriormente en la ciudad de Buenos Aires, donde formó su familia, trabajó y vivió de la música, por más de 40 años.

Mauricio Cardozo volvió al Paraguay en 1954 aunque, poco tiempo después percibió que ya no contaba con suficiente sustento monetario, y tuvo que regresar a Buenos Aires. Ciertamente no era tarea fácil dentro del país mantenerse económicamente en aquella época siendo músico, y esto muchas veces ha empujado y empuja forzadamente a artistas a abandonar el país, ya que las oportunidades laborales son escasas. El mismo Mauricio Cardozo explica que,

> (…) En nuestro medio, no era bien mirado el hombre que andaba con la guitarra o con algún otro instrumento musical en las manos, pues se consideraba sinónimos de haraganería, una persona desafecta al trabajo y no era valorado el papel tan importante que desempeña dentro de la sociedad. (CARDOZO: 2001, 11)

Mauricio Cardozo resalta que en su época el ser músico ni siquiera era considerado como una profesión "(…) no sirve para robustecer una solicitud bancaria; no alcanza para servir de aval de un préstamo y sobre todo no beneficia a quien se autodenomina músico (…)". También explica que es importante que el avance material y cultural de una nación vayan a la par, pero que penosamente aún no existía ninguna ley o decreto que proteja la labor del músico y /o artista, ya que este no era considerado como profesión.

> (…) El paraguayo se ha dicho que nace soldado y músico: los guerreros tienen escuelas y los músicos carecen de ella. En los estrados judiciales no se reconoce como profesión la del músico y artista de variedades (…). (CARDOZO: 2001, 55).

La interpretación de los datos apunta para una experiencia de desplazamiento forzado, en el caso de Mauricio Cardozo Ocampo, forzado por un sistema de un país que no permite, ni ofrece, a sus artistas la capacidad de residir en su tierra y al mismo tiempo poder percibir un ingreso monetario considerable que sirva para sustentar a su familia.

Las fuentes de que disponemos indican que Mauricio Cardozo no se vio obligado a partir al exilio, ni sufrió persecución política. A lo sumo, fue vigilado por los "Pynandi"[53] como confirmó Aníbal Cardozo Ocampo, hijo de Mauricio Cardozo.

[53] Los Pynandi es un término en guaraní que literalmente significa "pies descalzos", pero dicho término era utilizado para hacer referencia a las personas pagadas por el gobierno del presidente Alfredo Stroessner para controlar a posibles opositores de su régimen.

Sin embargo, es casi imposible emitir un juicio exacto sobre la condición de desarraigo de Mauricio Cardozo, si exiliado, si emigrado, si entendemos que se trató de un artista oriundo de un país que vivió una dictadura corrupta, opresora y tan larga (1954-1989) como lo fue la dictadura de Alfredo Stroessner.

Por otro lado, Óscar Cardozo, vivió las consecuencias del exilio de su padre. Habiéndose radicado en Buenos Aires, sus hijos nacidos allí, recibieron de su padre la cultura paraguaya. Aníbal Cardozo menciona que varios de los músicos y escritores exiliados políticos, compartían con ellos en la casa de los Cardozo Ocampo, diciendo:

> (…) Yo era muy niño (3 años) y vivía en Bs. As cuando aconteció la revolución del ´47 y recuerdo vagamente que conocí a muchos paraguayos que llegaron a mi casa en esa circunstancia. Y desde entonces y posteriormente, conviví prácticamente con muchos paraguayos (naturalmente exiliados) que visitaban mi casa. Posteriormente y de igual modo, al asistir a reuniones en casa de paraguayos o en celebraciones de compatriotas en ámbitos públicos, sean estos teatros, radios, la casa Paraguaya, etc. En la infancia las relaciones con los mayores están marcados por nexos de afectividad y con ese firme sentimiento familiar yo recuerdo a los músicos y artistas paraguayos que nos visitaban, entre ellos Carlos F. Abente (padrino de Oscar), Félix Pérez Cardoso, los Hnos. Larramendia, José A. Flores y a su hija Juanita, Prudencio Giménez, Ernesto Baéz y Emigdia Reisofer, Augusto Roa Bastos, Manuel Ortiz Mayans, Tte. Luis A. Velilla, Agustín Barboza, Digno García, Luis A. del Paraná, Carols F. Reyes (Mita´í Churí), Herminio Giménez y un largo etc. (CARDOZO: 2018)

Además, relata una experiencia de Óscar Cardozo con el arpista paraguayo Félix Pérez Cardozo (referencia hasta la actualidad en el arpa paraguaya)" "recuerdo vagamente que nuestro padre le regaló a Oscar un arpa paraguaya de tamaño infantil y en cierta ocasión nos visitó Félix Pérez Cardozo con su arpa a cuestas y tanto el niño y el adulto ofrecieron un pequeño concierto de arpas paraguayas" (CARDOZO: 2018).

Pensamos que Piano Paraguayo es el resultado de esas vivencias, de anécdotas, de recuerdos, de experiencias, de pensamientos, de creencias, etc. Piano Paraguayo no sólo es Óscar Cardozo, es el conjunto de artistas que lo integran, porque él los escogió. Formado por las enseñanzas de su padre y madre, en conjunto con las experiencias vividas cerca de los tantos artistas exiliados que desfilaron por su hogar, Óscar Cardozo creó Piano Paraguayo, resultado del respeto y amor la música paraguaya. Ya que la mayoría de las obras presentes en el álbum fueron

creadas en el extranjero, entendemos a este álbum como un testimonio privilegiado de músicos en exilio.

A continuación analizaremos la obra Pueblo Ybycuí y Renacer, respectivamente de los compositores Mauricio Cardozo Ocampo y Óscar Cardozo Ocampo como parte del legado de los Cardozo Ocampo a la música paraguaya y de su experiencia de desarraigo provocada por el exilio.

3.1 PUEBLO YBYCUÍ

En este apartado presentamos los análisis de Pueblo Ybycuí de Mauricio Cardozo Ocampo, y Renacer de Óscar Cardozo. La invención, composición, arreglo, y sucesivas interpretaciones de estas obras presentes en la mitad y al final del álbum Piano Paraguayo se van definiendo en compás con la labor de gestión cultural realizada por Mauricio Cardozo en la ciudad de Buenos Aires[54], y posteriormente de su hijo Óscar en pro de la difusión de la música paraguaya también en la capital argentina. La gran comunidad paraguaya de la cual formaban parte algunos de músicos de renombre como José Asunción Flores, Herminio Giménez, y Félix Pérez Cardozo, entre tantos otros, tuvo un papel protagónico para el conocimiento y transmisión de la cultura y música paraguaya en Argentina.

Mauricio Cardozo, músico y compositor. Nació el 14 de mayo de 1907 en la ciudad de Ybycuí -Paraguay y falleció el 5 de mayo de 1982 en Buenos Aires-Argentina (Szarán: 2007). Fue compositor de innúmeras canciones, y entre las más renombradas se encuentra “Galopera”, reconocida internacionalmente, considerada en muchos casos casi como un himno de la música paraguaya, y traducida a varios idiomas, como por ejemplo el italiano, japonés, alemán, yugoslavo, portugués, hebreo,

[54] La primera fue la “Peña Gaucha” que funcionaba en el subsuelo de Tacuarí y Victoria (hoy Hipólito Irigoyen), que fue el origen de la actualmente importante peña folclórica “ El Ceibo”, donde Martínez-Cardozo fue colaborador desde sus inicios, juntamente con Félix Pérez Cardozo y el poeta correntino Osvaldo Sosa Cordero. Ya en el núcleo de “El Ceibo” se incorporaron el hoy tan famoso Atahualpa Yupanqui, el dúo Ocampo- Flores, Ruiz-Acuña, etc. Estas dos peñas fueron mojones para el nacimiento de varias otras. A la fecha, han proliferado tanto estos centros artísticos culturales en todos los barrios, que pasan ya el millar y allí, con unción y cariño bailan y cantan su folclore, además de otras expresiones telúricas (Cardozo: 2001, 21).

griego e inglés (CARDOZO: 2001, 208). La Galopera es una de las canciones consideradas emblemáticas del país.

Según Szarán, Mauricio Cardozo cuenta con aproximadamente 300 composiciones entre canciones y músicas instrumentales. Las más difundidas serían: Las siete cabrillas, Pueblo Ybycuí, Añoranza, Mi destino, Paraguaya linda, Guavirá Poty, Che morenamí, Regalo de amor, Morena, Rincón guaraní, Sé que te perdí, Amambay, Estrellita, Que linda es mi bandera, y Galopera (SZARÁN: 1999, 132).

Mauricio inició sus estudios musicales en la ciudad de Ybycuí con el maestro Eloy Martín Pérez. Posteriormente, se trasladó a la capital y formó parte de la Banda de la Policía que se encontraba a cargo de los maestros Nicolino Pellegrini[55] y Salvador Déntice. En la década de 1930 realizó giras artísticas junto a la compañía Uruguaya de comedias, y emprendió su gira artística propia con el dúo Martínez Cardozo (Eladio Martínez y Mauricio Cardozo Ocampo) en el año 1931. Con dicho dúo consiguió recorrer por varios países como Brasil, Uruguay y Argentina. Se radicó en la ciudad de Buenos Aires, donde prosiguió con sus estudios musicales de composición, orquestación y armonía (Szarán: 1999, 130-131). Relata Mauricio Cardozo que la "(…) actuación con el Dr. Susini fue la llave que nos abrió las puertas de los centros culturales artísticos y sociales constituyéndonos entonces en artistas muy solicitados" (CARDOZO: 2001, 12).

> (…) y trabajamos en varias emisoras como Radio Cultura, Argentina, Prieto, Splendid y Belgrano (entonces L.R.3 Radio Nacional), con mucho éxito comenzamos a grabar un centenar de discos en el sello ODEON, al cual pertenecí posteriormente durante veinte años (CARDOZO: 2001, 12).

En la capital argentina, el músico también se desempeñó como uno de los fundadores de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC), también actuó como miembro fundador de la entidad Autores Paraguayos Asociados (APA) en uno de sus pasajes por el Paraguay. Mauricio Cardozo Ocampo fue creador de varias agrupaciones musicales, como Ñande Kóga, Agrupación Folclórica Guaraní, Banda Ocara, además del Club Folclórico "Rincón Guaraní"[56]. Al mismo tiempo, cumplió el

[55] El maestro Nicolino Pellegrini también enseñó a José Asunción Flores durante su pasaje por la Banda de la Policía Nacional.

[56] "(…) con la colonia paraguaya aumentada en su afluencia (…) fundé el 'Club Folclórico Rincón Guaraní'. Tuve la satisfacción de ser el gestor de un centro social, artístico-cultural, donde desfiló lo más granado del arte paraguayo: Félix Pérez Cardozo, Samuel Aguayo, José Asunción Flores,

rol de gestor cultural de la cultura paraguaya en la ciudad de Buenos Aires, impulsando varios proyectos artísticos en conjunto con otros artistas paraguayos. (CARDOZO: 2001, 17-57).

En entrevista personal, Aníbal Cardozo, hijo de Mauricio Cardozo, explica que, en su seno familiar fueron inculcados a amar el arte y a realizar cualquier tipo de manifestación artística y que para ellos eso era su religión (CARDOZO: 2018)[57].

El mismo Aníbal Cardozo, en el prólogo a la tercera edición en la autobiografía de su padre, relata de forma romantizada su experiencia familiar y su forma de concebir al arte y al Paraguay.

> En nuestro hogar de infancia, estas palabras constituían la ley fundamental de supervivencia, y emanaban desde la religión de nuestra familia: La devoción hacia el arte, en cualquiera de sus manifestaciones, fue creciendo como sentimiento primordial y con espíritu misional debía ser volcado al mundo. Nacidos en Buenos Aires, mis hermanos y yo, crecimos, sin embargo, en medio de la añoranza de un país soñado, en la tristeza de sus vicisitudes y en la esperanza del reencuentro. Estas vivencias hogareñas, sazonadas con las alegrías del chipá y del mbeyú, con que nos deleitaba nuestra abuela Silveria, instalaron en lo más profundo del sentimiento familiar un amor infinito hacia la cultura paraguaya ya cada una de sus manifestaciones (CARDOZO: 2001, 14).

Los individuos que vivieron el exilio intentan en la mayor parte de las veces, generar una especie de dimensión transnacional ya que se adaptan, y se integran a la nueva sociedad donde residen, y, de igual forma continúan teniendo un enlace a su manera y en sus posibilidades con su sociedad de origen (BOLZMAN: 2012, 11). Eso también nos dice la guarania Pueblo Ybycuí.

Mauricio Cardozo relata que cuando estalló la guerra contra los bolivianos durante la guerra del Chaco en 1932, él y Eladio Martínez se encontraban trabajando en la ciudad de Buenos Aires. Entonces se presentaron ante el Ministro Plenipotenciario, el Dr. Vicente Rivarola, y solicitaron poder asistir en el combate bélico. Sin embargo, el Ministro les indicó que se quedasen en Buenos Aires para trabajar conjuntamente con la Cruz Roja Paraguaya para la recolecta de fondos, que

---

Herminio Giménez, al frente de importantes orquestas sinfónicas, Cayo Sila Godoy (…). Este club funcionó por muchos años en el distinguido Salón 'Príncipe' y fue refugio lugar de encuentro de los compatriotas que llegaban al Río de la Plata por diversos motivos. (…)" (CARDOZO: 2001, 25).

[57] En la tercera edición de la autobiografía de Mauricio Cardozo Ocampo donde expresa: "En esta casa, el que no canta, no baila o no ejecuta algún instrumento, no come" (CARDOZO: 2001, 13).

serían para la compra de medicamentos que serían enviados al Chaco paraguayo (CARDOZO: 2001, 14).

Sin embargo, durante dicha guerra, específicamente en uno de los enfrentamientos de Nanawa, su hermano Bonifacio Cardozo, quién se desempeñaba como soldado, falleció. Y fue a causa de este acontecimiento que había surgido la obra Pueblo Ybycuí. (CARDOZO: 2001, 14)

Pueblo Ybycuí es una guarania que cuenta con música de Mauricio Cardozo Ocampo la letra de Osvaldo Sosa Cordero. Sosa nació en la provincia de Corrientes-Argentina y era de ascendencia paraguaya. Se desempeñó como músico, poeta, y compositor (MUSEO VIRTUAL DEL CHAMAMÉ: 2008). Además, Osvaldo Sosa, fue uno de los organizadores del primer congreso sobre el chamamé realizado en el año 1964, en la ciudad de Posadas- Argentina. Entre sus obras se destacan, “Guaraní”, “Anahí”, “Litoraleña”, “Mi Provincia Guaraní”, entre otras (MUSEO VIRTUAL DEL CHAMAMÉ: 2008).

Dicha obra fue grabada por primera vez por el dúo Martínez –Cardozo en 1934 con el sello Odeón de Buenos Aires. La obra también cuenta con otra versión grabada por el trío “Los Paraguayos”, de Luis Alberto del Paraná, del año 1975 con el sello Philips en Holanda (CARDOZO: 2001, 64).

Es interesante hacer notar aquí la gran cantidad de obras de músicas paraguayas que fueron creadas y grabadas en la ciudad de Buenos Aires, a través de la enorme colectividad de músicos paraguayos residentes en Argentina. Podríamos atrevernos a decir que Buenos Aires fue la segunda capital de la cultura paraguaya a mediados del siglo XX.

Aníbal Cardozo, hermano del compositor de Piano Paraguayo, menciona que esta obra fue grabada por su tío Delfín Fleytas junto con la orquesta Ñande Kóga de Mauricio Cardozo Ocampo, en homenaje a Silveria Guerrero, madre de Delfín, abuela de Óscar Cardozo. En complemento a esta información, Aníbal expresa: “Pero, sin embargo mi otra abuela, Crescencia, no hubo de tener celos, pues ya mi padre le había dedicado ´Che symi porá´”. Así funcionaban las cosas en mi casa.”, aludiendo a la influencia familiar no solo en las costumbres, sino también en la creación artística. (CARDOZO: 2013, 69).

A continuación presentamos el análisis musical y de la letra de la obra Pueblo Ybycuí, en donde realizamos una comparación de la versión reinterpretada por Óscar Cardozo y la del Conjunto Folklórico Perú Rima grabada en 1997. Con el objetivo de comprender de qué manera Óscar Cardozo abordó su relectura y cómo utilizó recursos de la grabación previa.

PUEBLO YBYCUÍ

Música: Mauricio Cardozo Ocampo.
Letra: Osvaldo Sosa Cordero.

¡Oh! pueblo Ybycuí, tierra paraguaya que me vio nacer.
¡Oh! rincón guaraní, cofre que atesora todo mi querer.
En tu humilde solar corrieron mis años de feliz niñez,
hoy, paria en mi vagar, mi anhelo tan solo, es verte otra vez.

Yo quisiera volverte a encontrar
Tan risueño tal cual yo te dejé,
Con tu huerta exhalando azahar
Y niño azoté.

Y detrás de una reja de amor
Atraída por mi mbaracá,
Ver de pronto surgiendo cual flor
Che yegustajhá.

¡Oh! pueblo Ybycuí, que florido estabas cuando te dejé.
Hoy rincón guaraní lloras tu tributo de sangre y sed,
pues impío el cañón, destruyendo vidas con saña y maldad,
la materna ilusión convirtió en amarga y cruel realidad.

Más, quisiera volverte a encontrar
Tan risueño cual yo te dejé,
Con tu huerta exhalando azahar
y niño azoté.
Y al igual que en los tiempos de ayer
recibir de mi madre otra vez
las caricias que supieron ser
dicha en mi niñez.

La letra busca movilizar sentimientos de añoranza, amor por la tierra de su niñez, y el deseo por volver a ella. También realiza una comparación de cómo era su pueblo era antes y de cómo es ahora. Aquí el lirismo se hace presente, la belleza de la tierra, la guitarra y la figura materna, temáticas recurrentes en las canciones analizadas anteriormente en este trabajo de investigación.

La letra de la canción Pueblo Ybycuí tomada de la autobiografía de Mauricio Cardozo Ocampo, cuenta con 4 estrofas, en donde la primera y tercera estrofa cuentan con 4 versos cada una, y la segunda y cuarta estrofa con 8 versos cada una.

En el álbum Piano Paraguayo así como en la autobiografía de Mauricio Cardozo, aparece la letra de la canción completa, incluyendo una estrofa con contenido de protesta, que criticaba a la guerra del chaco, que sería específicamente en la cuarta estrofa en la autobiografía y en el álbum.

Solamente es en la cuarta estrofa donde se menciona la guerra, el cañón, la sangre, la maldad, la destrucción de vidas, amargura, etc.

La tónica del poema es el canto de amor a su tierra, en donde ensalza la belleza del lugar en donde fue feliz en su niñez y al que anhela volver a encontrar. La obra está enteramente escrita en el idioma español, a excepción las palabras “mbaraká”, que significa guitarra, y “che yegustajhá”, que significa mi enamorada.

En la búsqueda por versiones existentes de dicha obra que pudieran haber sido referentes para Óscar, hemos hallado las versiones de Luis Alberto del Paraná y los paraguayos, del sello Blue Caps[58], y la versión realizada por el Conjunto Folclórico Perú Rima, grabada en 1997, según la discografía Leader Music. Ambas versiones difieren bastante. La versión de Luis Alberto del Paraná utiliza sólo guitarra y voz, y en algunas secciones tiende al estilo bolero. Por otra parte, la versión grabada por el Conjunto Perú Rima está integrada por varios instrumentos, entre ellos violín, arpa, guitarra, bandoneón, contrabajo, clarinete y voz.[59]

[58]LUIS ALBERTO DEL PARANÁ Y LOS PARAGUAYOS. Pueblo Ybycuí. Asunción: Blue Caps. 2015 Disponible en: <http://be.napster.com/artist/luis-alberto-del-parana/album/los-elegidos-de-parana-vol-1> Acceso en: 3 de enero de 2018.

[59] Óscar Cardozo menciona la grabación de la obra por el *Conjunto Ñande Kóga*, cantada por Delfín Fleytas, su tío, así como también la realizada por su hermana Amambay Cardozo. Sin embargo, aunque hemos buscado con insistencia no pudimos acceder a dichos registros fonográficos hasta el momento de finalizar la disertación.

Tratando de la interpretación de Óscar Cardozo, Aníbal Cardozo exprime que “la introducción lenta y suave que Óscar imprime a esta música revela (…) el carácter evocativo, nostálgico y la tristeza con que esta canción se anidó en el corazón de mi familia”.

La cuarta estrofa, de contenido de protesta, no es cantada en las versiones realizadas por Luis Alberto del Paraná, y el Conjunto Folclórico Perú Rima. En la versión interpretada por Óscar Cardozo tampoco se encuentra presente este trecho de la letra.

La melodía elaborada por Óscar Cardozo nos sugiere semejanza con la cantada por el Conjunto Perú Rima[60] pues incorpora sus respiros y alargues en la interpretación. Además la melodía ejecuta por Óscar contiene la misma cantidad de versos cantados por dicha agrupación.

Surgen algunas interrogantes del porqué en la autobiografía de Mauricio Cardozo, así como el álbum Piano Paraguayo, se encargaron de citar dicha estrofa, que sin embargo no es cantada ni interpretada en ninguna grabación.

Y podríamos imaginar que ya nadie interpretaría esa estrofa, ya que la guarania fue grabada por varias agrupaciones, excluyendo la misma. Incluso el propio Mauricio Cardozo la excluyó de su primera grabación. Pero ¿por qué la siguen incluyendo como parte de la canción en las ediciones de Memorias de un Pychâi y en la descripción del poema en Piano Paraguayo?.

Conforme Aníbal Cardozo dichos versos fueron retirados por Mauricio Cardozo, “Pueblo Ybycuí nació en las postrimerías de la guerra del Chaco (…) la canción concluía con versos que hostigaban la contienda bélica; pero posteriormente mi padre le quitó esa estrofa (…)” (CARDOZO: 2001, 69). Es posible que en una práctica de autocensura, Mauricio Cardozo haya retirado dicha estrofa (creada por Osvaldo Sosa), por la fuerte impresión que le causaba el hecho de que su propio hermano haya muerto en la contienda, que estaba fundamentada por intereses económicos particulares de industrias petroleras residentes tanto en Paraguay como en Bolivia y, que a causa de ello, miles de paraguayas hubieran fallecido en el campo de batalla (ZUCCARINO: 2010, 38). Es importante recordar que Mauricio Cardozo se

[60] Conjunto Folklórico Perú Rima. Pueblo Ybycuí. 1997 Disponible en: <https://pueblo-ybicui.mp3cielo.com/>. Acceso en: 7 de enero de 2018.

encontraba en la ciudad de Buenos Aires en el momento de la concepción de dicha obra y que se quedó en Argentina colaborando con el Cruz Roja, alejado del campo de batalla en el Chaco Paraguayo.

Otra hipótesis podría ser que Mauricio Cardozo juzgó que la repercusión de la canción, en cuanto a su difusión, habría sido distinta si se interpretaba con dicha estrofa, y quizás hasta temió producir un desafecto, y persecución política por parte de las autoridades. Finalmente, no estamos seguros del porqué fue retirada dicha estrofa, pero juzgamos relevante exponer aquí el asunto.

Los versos de la cuarta estrofa, en su versión original son los siguientes:

Oh! pueblo Ybycuí, que florido estabas cuando te dejé.
Hoy rincón guaraní lloras tu tributo de sangre y sed,
pues impío el cañón, destruyendo vidas con saña y maldad,
la materna ilusión convirtió en amarga y cruel realidad.

En la versión cantada por Luis Alberto del Paraná y los paraguayos, y por el Conjunto Folclórico Perú Rima, la estrofa así quedó:

Oh! pueblo Ybycuí, que florido estabas cuando te dejé.
Hoy rincón guaraní, de lejos te lloro por verte otra vez.

En el poema de la canción podemos observar la representación de un pasado etéreo, idealizado, y que a causa del exilio el compositor se alejó de su tierra pero desea fervientemente regresar. Todas estas expresiones se presentan a través de un tinte nacionalista, característica de la época, ya que la el poema fue creado al poco tiempo de finalizar la guerra del Chaco en el Paraguay.

Es importante señalar nuevamente que las músicas de tintes nacionalistas eran grandemente difundidas, ya que se buscaba crear un ambiente fuertemente patriótico a causa de las continuas guerras por las que atravesó el Paraguay. Utilizando a este tipo de músicas como estrategia para generar sentimientos de amor y sacrificio en defensa de la nación.

La forma de la música Pueblo Ybycuí es binaria (A – B) con repetición, característica de la música paraguaya. Analizamos la interpretación de Óscar Cardozo

en comparación con la versión cantada del Conjunto Folclórico Perú Rima, ésta agrupación fue creada por Mauricio Cardozo Ocampo. Mismo que haya sido grabada varios años después de su fallecimiento, su versión fue importante referencia para el trabajo de Óscar.

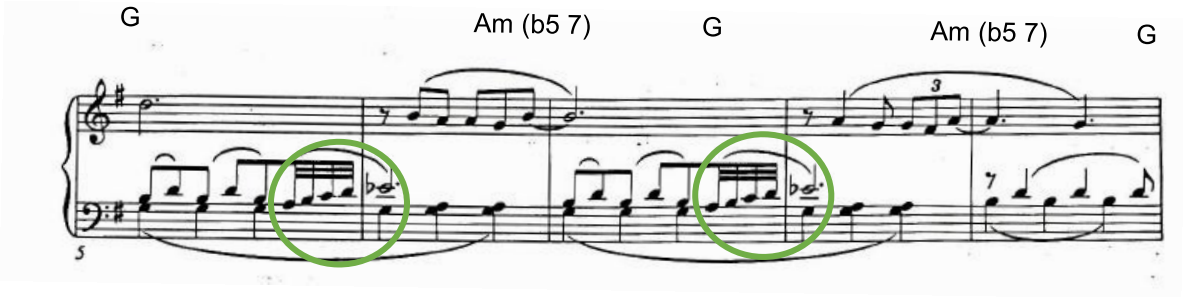
La interpretación de Óscar Cardozo Ocampo inicia con un arreglo que utiliza únicamente los acordes Sol y La menor (b5 7), (re-armonización del pianista) e alternancia que se repite varias veces. Estos acordes son utilizados en la primera y tercera estrofa, que corresponde a la sección A de la canción. También realiza a lo que llamaríamos como un “adorno”, un detalle, que entendemos como un camino que realiza con figuras rápidas para ir hasta el siguiente acorde llegando por semitono, (circulado en la **figura 26**).

Figura 26

Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.70.

Con la mano izquierda, el bajo realiza el acompañamiento, que correspondería al sonido de guitarra, como si fuera ejecutado por una guitarra. Esta introducción difiere bastante de la versión del Conjunto Perú Rima, ya que dicha agrupación realiza en la introducción la melodía correspondiente a la sección B de la canción, la cual es interpretada por varios instrumentos (arpa, guitarra, violín, clarinete, contrabajo). El arpa se destaca en este trecho, dejando a la melodía más brillante. Por otra parte, la interpretación de Óscar en la introducción es de corta duración, y bastante opaca, pues se mantienen todas las notas en la región media – grave, permitiendo de ese modo percibir el destaque dado a la primera nota de la melodía encontrada en la región aguda como vemos en el primer compás de la **figura 27.**

Figura 27



Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p. 70.

Óscar Cardozo también reproduce parte de la línea del clarinete de la versión del Conjunto Perú Rima. El pianista utiliza el motivo, pero variado, no exactamente igual al de la versión de la agrupación. Presentamos el motivo en la **figura 28.**

Figura 28

Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.70.

Observamos que en la parte final de la sección “A” Óscar ejecuta acordes arpegiados en la región aguda del piano, produciendo una sonoridad semejante a la del arpa paraguaya como podemos apreciar en la **figura 29**, que conduce a la sección B, la cual se caracteriza por ser más brillante. Además indica la dinámica más fuerte. También realiza los bajos con mayor intensidad, al estilo más percusivo en la región grave, percibiéndose aquí la diferencia entre los bajos de la sección A, en la cual imita el rasguido de la guitarra, más melódico y suave, y de la sección B, al estilo pianístico romántico, con bajos graves y fuertes (**figura 29**, destaque ovalado). Resalta la

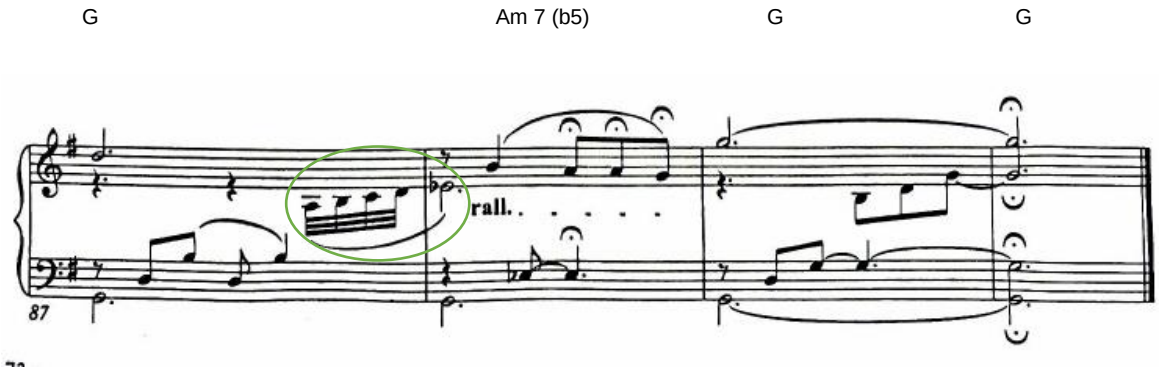
disimilitud entre ambas secciones. El trecho vinculado al idiomatismo del arpa, reproducido por el pianista, es símil al producido por el arpa del Conjunto Perú Rima en el interludio posterior a la sección B.

Figura 29

Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.71.

Para finalizar la obra, Óscar Cardozo conduce la melodía y el bajo de manera semejante a la introducción. Suave y leve y con el adorno recurrente que lleva al cambio armónico, como destaca la **figura 30**.

Figura 30



Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.72.

El piano de Óscar Cardozo, en su versión de la obra Pueblo Ybycuí, reproduce una sonoridad bastante contrastante entre las secciones A y B. Su interpretación permite acompañar la melodía cantada de principio a fin. Podríamos decir que su versión extrae varios recursos de la interpretación cantada, e incluso los puntos de respiración coinciden con los del canto.

En su condición de desarraigado el compositor de Pueblo Ybycuí expresa su estado vinculando el poema con la lejanía y el destierro de la tierra amada de manera romantizada. Entendemos que la proximidad de Mauricio Cardozo Ocampo con el nacionalismo transita esencialmente por ese imaginario romántico de la tierra querida a la que no se puede más alcanzar.

3.2 RENACER, DE ÓSCAR CARDOZO OCAMPO

Pareció pertinente encerrar esta disertación y especialmente este trecho dedicado al legado de los Cardozo Ocampo a la cultura y música paraguaya, con apuntes de la trayectoria y de la obra de Óscar Cardozo Ocampo, motivados por la última pieza del disco Piano Paraguayo, Renacer, de su propia autoría.

A partir del estudio sobre Piano Paraguayo, entendemos a Óscar Cardozo Ocampo y al álbum Piano Paraguayo como resultado de un trabajo que inició con los músicos y artistas cuya producción se enmarca en lo que la historiografía de la música paraguaya del que podríamos denominó como “Época de oro” del siglo XX, y que

incluye a nombres como José Asunción Flores, Mauricio Cardozo Ocampo y el poeta Teodoro Mongelós, que estudiamos en este trabajo. Dichos artistas abrieron paso para el conocimiento y la difusión de la música paraguaya en varios países de Latinoamérica y de Occidente en general en una época difícil en el Paraguay, en donde la música folclórica comenzó a salir del anonimato para ser registrado tanto en fonogramas como en partituras, gracias al estudio y esfuerzo que realizaron dichos artistas para poder contar con un archivo de música paraguaya.

Consideramos el vínculo directo, la línea continua que unen, por ejemplo, a José Asunción Flores, quién se dedicó a llevar la música paraguaya al campo sinfónico, en la mistura entre la guarania y la música erudita, con Óscar Cardozo Ocampo, que lleva la música paraguaya a la fusión con diversos estilos, tanto del ámbito erudito como de las músicas populares de otras orígenes, como el tango y el jazz. Ambos actuaron en diferentes momentos en la historia de la música paraguaya, marcados por la experimentación y la fusión entre géneros.

Aún en la actualidad, en muchos casos, solamente es aceptada la hibridación realizada por José Asunción Flores, donde está fusionada la música popular paraguaya con la erudita, pero no con la popular, como ocurre en la obra de Óscar. Este pensamiento en difundido y propagado por músicos e instituciones de formación conservadora, de pensamiento nacionalista-eurocéntrico que aún tienen resonancia en la formación musical en el Paraguay.

Por ello, Piano Paraguayo vendría a ser uno de los contados materiales discográficos que desafiaron y desafían ese pensamiento, ya que fue lanzado en Asunción en el año 2001, inicio del siglo XXI, cuando en Paraguay hacían tan solo 4 años que Florentín Giménez lanzara su emblemático libro “Historia de la música paraguaya”, expresando que sólo se podía tocar música paraguaya como lo hacían los músicos predecesores a él , principalmente como José Asunción Flores, y que sólo de ese modo, estaría bien.

Así, creemos importante presentar el análisis de la obra “Renacer”, de Óscar Cardozo Ocampo (1942- 2001), otra guarania, género popular identitario del Paraguay, que cuenta con poesía de la cantante y pianista argentina Lilia Lavazza. Con esta obra finaliza el álbum Piano Paraguayo.

Podemos entender a Renacer como la síntesis de todos los trabajos y esfuerzos realizados por los artistas presentes y anteriormente homenajeados en el álbum, con el ropaje innovador de la interpretación de Óscar Cardozo. Aunque Aníbal Cardozo advierta que esta obra haya nacido “desde el impulso de la música pura” (CARDOZO: 2001, 97), de hecho consiste en una síntesis de la canción popular, el jazz, el tango y la composición erudita.[61] Una hibridación en que se desarrollan varios estilos sin perder la paraguayidad.

[61] Ver nota 18

RENACER

Música: Óscar Cardozo Ocampo.

Letra: Lilia Lavazza

Descubre caminos viejos, rostro en asombro y con una flor,
sus manos de mariposa ensayan vuelos sin dirección.
Anhela sumar sus brazos, andar el cielo como un gorrión.
Poder divisar, tal vez, aquello que amó.

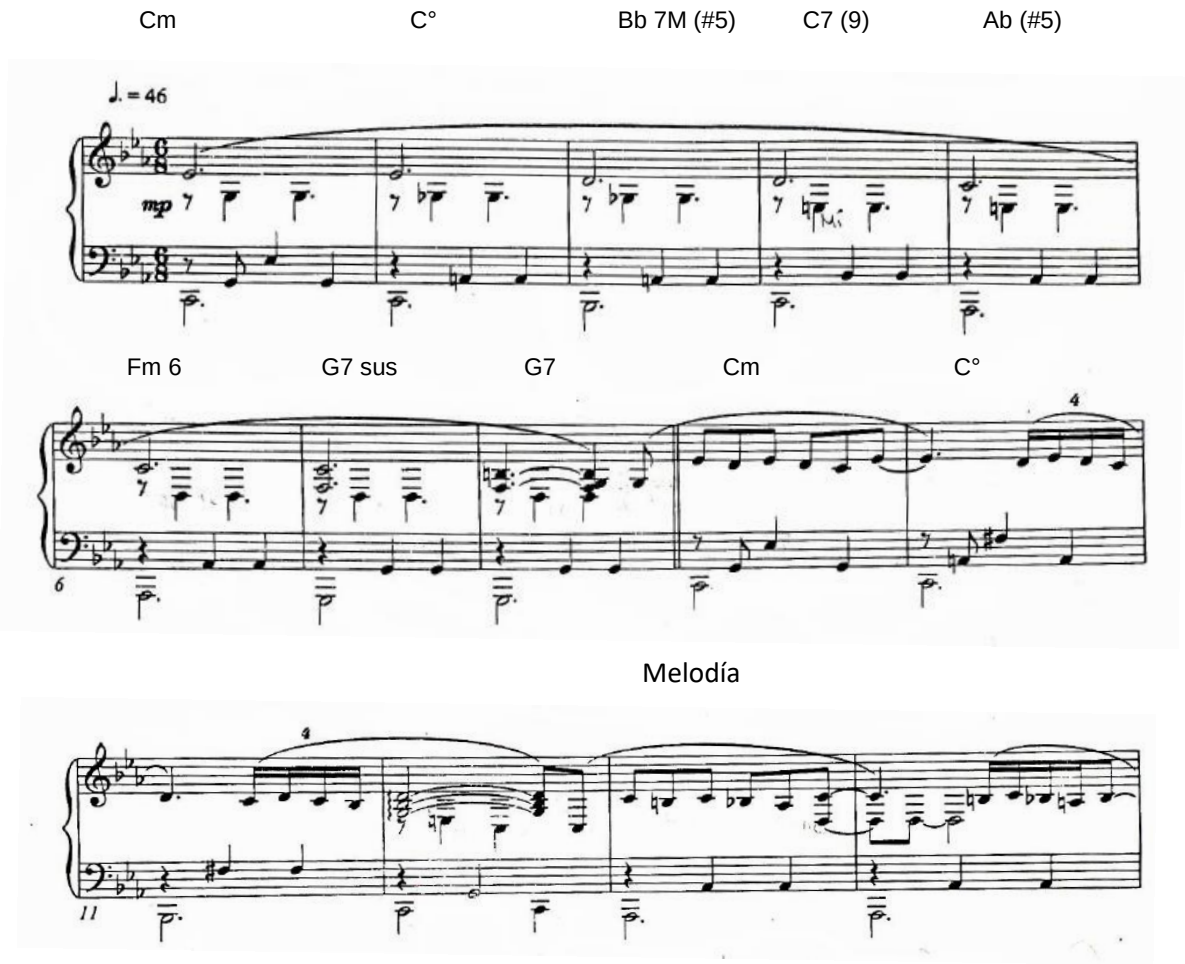
Profundo y solo su amor que adormecido allá quedó,
perdió colores, fragancias, texturas suaves y el corazón,
que late solo al pensar que en algún lugar brilla aun el sol.
Y siempre deseando va…
Intentar el vuelo con sus canciones poblando sueños.
Y con armonías tejer la trama que mueva el viento.
Hundirse en la tierra, sentir su cuerpo húmedo y fresco, otra vez.
Mojarse en la lluvia y poder renacer después.
Que su savia-sangre al recorrerla genere vida.
Que le nazca el sol y con su calor vuelva a cobijar.
Que sus pies cansados
quieran bailar esa nueva danza, otra vez.

Si hay un corazón sin edad que latiendo está.
Si brazos en alas se pueden cambiar.

La letra del poema adaptada a la música trata principalmente de la esperanza que se puede resurgir de las dificultades, de que a pesar de lo que fue perdido, se puede volver a empezar. Haber, de hecho, de un acto de Renacer.

Podemos interpretar en la ejecución de Óscar Cardozo en el piano que en la primera y segunda estrofa que corresponderían a la sección A de la canción la melodía es ejecutada en la región media y grave del piano, sonando de manera opaca, con una tesitura más oscura, (**figura 31**).

Figura 31



Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.98.

Por otra parte, en lo que correspondería a la sección B, primeramente es realizada una mudanza de centro tonal, ya que la sección A se desenvuelve en la tonalidad de Do menor y la primera parte de la sección B se realiza en su homónimo Do mayor, ocurriendo el primer contraste en la armonía **(figura 32).**

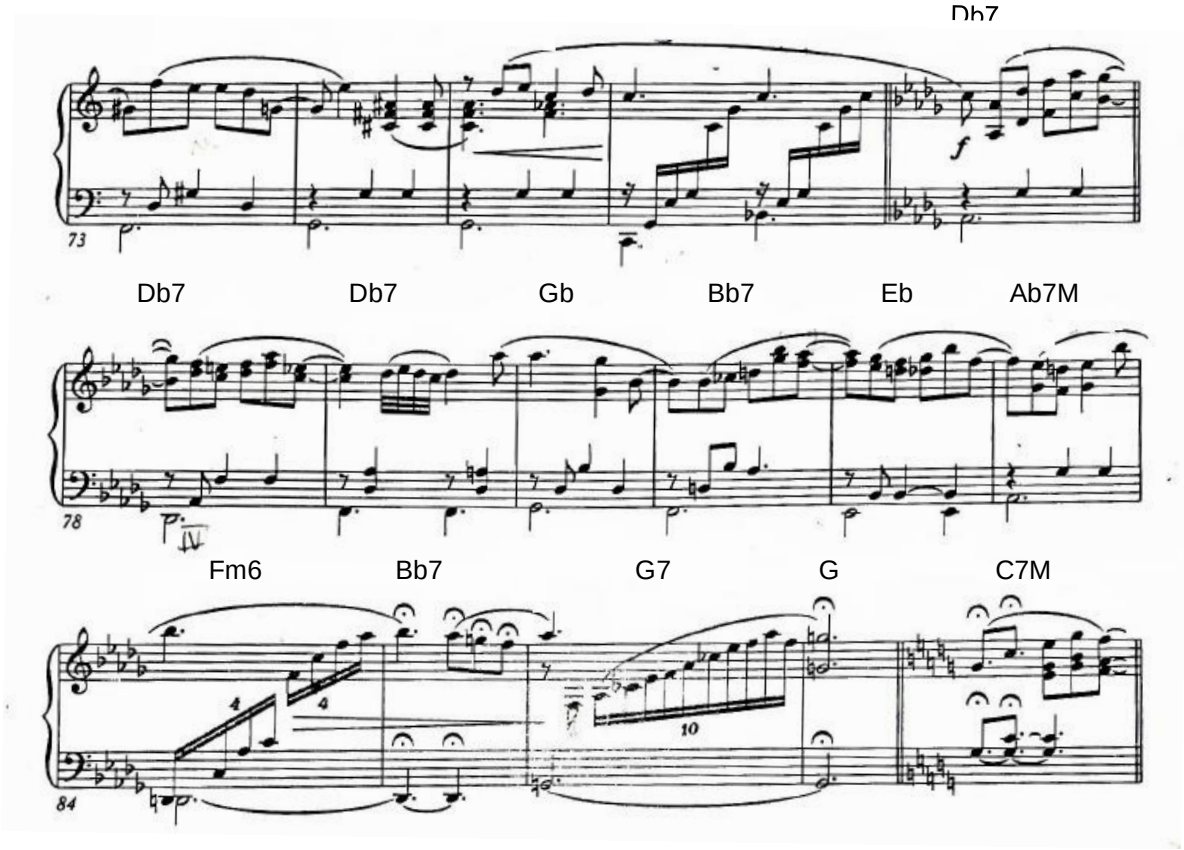
Este contraste también se encuentra presente en la narrativa poética, en la sección A trata sobre el pasado y lo que se perdió, pero al pasar a la sección B, no solo modula de tonalidad menor a mayor sino que también cambia la narrativa, ya que a partir de la allí habla sobre el tiempo presente y futuro, y sobre lo que se va a buscar por intermedio de la música.

Figura 32

Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.99.

Posteriormente, realiza una pequeña sección B que sería un trecho parecido al de la sección B pero variado con modificaciones. Primeramente, modifica la tonalidad, ya que modula para Re bemol mayor, aumentando la frecuencia. Luego vuelve a la sección B en la tonalidad de Do mayor, con la cual finaliza la obra **(figura 33).**

Figura 33



Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p.100.

Usando la sonoridad del impresionismo la obra finaliza con la interpretación de acordes sobre la escala de tonos enteros, partiendo de la nota La bemol **(figura 34).**

Figura 34

Fuente: Álbum Piano Paraguayo, p. 100.

Es interesante observar la diferenciación entre la introducción y el final de la obra, ya que al iniciar el pianista reproduce el acompañamiento particular y más tradicional de la guarania con la melodía sincopada, y al transcurrir la pieza se va semejando más al pianismo del período romántico. Podemos también notar que en la sección B se acentúa la expresividad e intensidad, recursos que muchas veces se relaciona con la ópera.

Es posible pensar en la obra “Renacer” y en el propio álbum Piano Paraguayo de Óscar Cardozo Ocampo como un testimonio de su historia de vida, de sus experiencias y de su herencia como hijo del folclore paraguayo misturado con la modernización musical. El mismo Óscar, en el comentario inicial publicado en el álbum lo afirma:

> Este disco responde a los pedidos de amigos y colegas, de Doris, mi esposa, de Jorge Garbett, desde aquel concierto inolvidable en la iglesia de Trinidad, de Carlos Melero, quien me programó en un ciclo del Teatro San Martín de Buenos Aires, y que denominé “La música de mis mayores”, de los entusiastas y anónimos espectadores que al final de los conciertos me preguntan; “¿No hay un disco suyo de piano solo? Pero por otra parte es la expresión natural, si, muy natural, de una tarea a desempeñar, sin muchas vueltas, “… Cardozo, a los hechos. ¡Vamos! Ud. puede, usted debe. Haga lo que tiene que hacer. Pero si Ud. tuvo una herencia privilegiada. Déjese de macanear. Toque… y toque bien. Para eso sus padres lo mandaron a estudiar. Y trate de tocar con fundamento, ya que por su casa natal pasaron casi todos estos autores. ¿Necesita información, Cardozo? Agarre los libros de su papá. No muerden. Y no se olvide de las giras como pianista de la orquesta de su viejo, cuando se puso los pantalones largos. O las noches de Solar Guaraní. O cuando tocaba la guitarra con J.A. Flores en el RCA en 1959. Vamos junte todo eso y toque… y grabe”. Así de simple y de imperioso, un verdadero mandato que acuciaba dentro de mí y que hoy fluye, naturalmente, como cuando uno toca lo que le dicta su historia. ¿Vió?, parece

> fácil, y en verdad no es tan difícil si se lo impregna de un elemento fundamental: Pasión (CARDOZO: 2013, 3).

Y también es posible pensar en la obra “Renacer” como un canto que conclama la retomada de producción artística y el valor acumulado de la experiencia de los músicos paraguayos exiliados. Podríamos reflexionar sobre todas las obras analizadas hasta el momento que hablaban en sus cantos sobre la tristeza y añoranza de la tierra amada que a causa del exilio fueron forzados a abandonar. Y, que la obra “Renacer” en un primer momento encierra ese pasado contrastando con un presente y futuro de esperanza y libertad, que por medio de la música es posible alcanzar.

Mismo que los predecesores de Óscar ya no hayan podido regresar a su tierra amada, su legado aún sigue vigente, y su música sigue siendo escuchada y cantada.

CONSIDERACIONES FINALES

Las artes de manera general demuestran el sentir y pensar de sus creadores. Son un medio de transmisión por la cual el artista se expresa desnudando en ocasiones hasta los mínimos detalles de su vida personal. Las diversas expresiones artísticas, a lo largo de la historia, fueron empleadas para brindar apoyo o protesta, vinculadas a experiencias de orden social, religiosa, etc. La música, ha sido y es una herramienta fundamental en la subsistencia de la historia de una nación.

El Paraguay se caracteriza por haber vivido la dictadura más larga en América Latina, sostenida por el ex presidente Alfredo Stroessner. Este dato no puede ser pasado por alto ya que en un período de 35 años de represión a las artes, ha provocado un significativo movimiento de producciones musicales fuera del país.

Hemos percibido que la ciudad de Buenos Aires- Argentina, fue un importante centro de recibimiento a artistas paraguayos durante los períodos de dictadura en el Paraguay. Los artistas exiliados y tantos otros músicos que necesitaron no solo de asilo, sino también de fuentes de trabajo, se radicaron en varios países de América Latina. Sin embargo, la capital argentina fue la más destacada. Allí se desarrollaron un sinfín de proyectos artísticos, musicales y discográficos.

El álbum Piano Paraguayo es, sin duda, fundado testimonio de esa situación, y nos faculta recorrer a través de sus obras por la historia del Paraguay y la obra de varios artistas. Y esto permite comprender cómo el exilio afectó el proceso de creación de varios artistas y sus propias vidas.

En el primer capítulo de este trabajo fue presentada la obra *Tres melodías de José Asunción Flores*, del pianista Óscar Cardozo Ocampo. Por medio de ella pudimos recorrer la historia de vida de José Asunción Flores, entendiendo que el exilio sí afectó de manera considerable su vida y obra. En ellas expresa el amor por su patria, denuncia las injusticias cometidas por gobiernos autoritarios y la tristeza de la lejanía.

Flores, no pudo regresar al Paraguay con vida, ya que el dictador Stroessner no le permitía el ingreso al país, por considerar al músico como un detractor de su gobierno. El músico desarrolló casi toda su producción musical fuera del país, entre Argentina y Rusia, y marcó un nuevo período en la composición de la música paraguaya ya que él transportó la música folclórica al movimiento sinfónico.

Así como lo mencionamos en el capítulo 1, pensamos que Flores buscó una nueva forma de composición musical no solamente por llevar la música hacia el ámbito erudito, sino también porque tal vez de este modo su música sería más valorada y tendría más oportunidades de trabajo en el extranjero, mucho más que en su propio país debido a las constantes persecuciones políticas.

Esto también ocurrió con el segundo artista estudiado, Teodoro Mongelós. A través del análisis de la obra *Homenaje a Teodoro Mongelós*, desarrollado en el capítulo 2 de esta disertación, pudimos observar como las injusticias, el hambre, enfermedad, persecuciones políticas y exilio signaron la vida de este poeta, quién al igual que Flores, no pudo regresar con vida al Paraguay, debido a las órdenes de Stroessner.

Los poemas musicalizados, interpretados por Óscar Cardozo en Piano Paraguayo, demuestran que los versos delatan hechos de contenido social, añoranza y remembranza. La mayor parte de las creaciones de Mongelós se produjo también en el exilio.

Ya en el caso de Mauricio Cardozo Ocampo, el músico que se radicó en la ciudad de Buenos Aires, en un período en el que no existían muchas oportunidades laborales para músicos en el Paraguay. Y a consecuencia de este exilio, sus hijos nacieron en la capital argentina. La única obra de Mauricio Cardozo analizada en esta disertación delata también la añoranza sentida por el autor a causa de la lejanía de su tierra.

Y, en el caso del autor de Piano Paraguayo, Óscar Cardozo hemos notado que de una cierta forma él es producto de la historia social y política del Paraguay. Ya que su padre se radicó en Argentina para poder obtener mejor condiciones de vida, y en ello se reúnen todos los músicos y artistas afectados por el exilio político, Óscar convive con ellos, aprendiendo sobre la cultura paraguaya de manera lejana, pero adquiere todos esos sentires propios por la nación de sus ascendientes. Y ese aprecio por el Paraguay lo desemboca en el álbum de piano solo. Tal vez, Óscar Cardozo no se vio afectado directamente por el exilio, pero indirectamente él vivió de primera mano con artistas que sí lo fueron, y con su padre que añoraba residir en su tierra, pero que por cuestiones económicas no podía, viéndose forzado al desarraigo.

Reflexionamos sobre que Óscar Cardozo de alguna forma tuvo presente todos estos hechos en el momento de escoger las obras que reinterpretaría en su álbum de piano solo. Ya que encontramos una línea conductora en la narrativa expuesta por la sucesión de las letras de las canciones y la manera en las que las interpreta.

Existe aún mucho trabajo por hacer en cuanto a la investigación sobre músicos afectados por las dictaduras en el Paraguay. No podemos desapegar la historia social con el arte. Y no debemos observar a la música solo como una linda expresión, esto va mucho más allá. A través de un estudio minucioso sobre los músicos en exilio y sus obras, podemos conocer más sobre nuestra propia cultura y el porqué de ciertos aspectos de nuestra música, que ahora están naturalizados, pero que debieron atravesar por un largo proceso, así como lo es la guarania.

Deseamos que este trabajo desafíe a otros investigadores a analizar profundamente la música paraguaya ligada con la historia social y política del Paraguay.

REFERENCIAS

ACOSTA, Leonardo. **Música y descolonización**. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo**. México: Ed: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ASCUNCE, José Ángel. Exilio y Emigración. De la experiencia del emigrante al compromiso del exiliado: Amado Alonso y Ramón de Belausteguigoitia. In: CONGRESO INTERNACIONAL "SETENTA AÑOS DESPUÉS. EL EXILIO LITERARIO ESPAÑOL DE 1939", España: Universidad de la Rioja, 2013. **Ponencias**, San Sebastián: Universidad de Deusto, 2013. p. 163-183.

BAREIRO, Rubén. Estructura autoritaria y producción literaria en Paraguay. In: Cahiers du monde hispanique et lusobrésilien, n.42, 1984, Toulouse-Le Mirail. **Anuales electrónicos**. Toulouse-Le Mirail: Littérature et Société en Amérique latine. p. 93-106, Disponible en:< https://doi.org/10.3406/carav.1984.1670 > Acceso: 13 de agosto de 2018.

BOCCIA, Alfredo; PALAU, Rosa; SALERNO, Osvaldo. **PARAGUAY: LOS ARCHIVOS DEL TERROR. Los papeles que resignificaron la memoria del stronismo**. 2da edición. Asunción: Servilibro, 2008.

BOLZMAN, Claudio. Elementos para una aproximación teórica al exilio**. Revista Andaluza de Antropología**, Universidad de Ciencias aplicadas de Suiza Occidental y Universidad de Ginebra, n.3, p. 7-30, 2012.

CABALLERO CÁCERES, Pedro Ramón. "La instauración del nacionalismo como política de Estado durante el gobierno del Cnel. Rafael Franco (1936 y 1937)". Trans-pasando Fronteras**. Centro de Estudios Interdisciplinarios, Jurídicos, Sociales y Humanistas (CIES)**, Cali, Colombia n.7, p. 151-178, 2015.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Ed. GRUALBO, S.A de C.V, 2013.

CARDOZO OCAMPO, Mauricio. **Mis bodas de oro con el folclore paraguayo. (Memorias de un Pychäi)**.3ra edición. Asunción: Fondec, 2001

CARDOZO, OSCAR. **Piano Paraguayo**. Asunción: Fondec, 2013.

CARDOZO, Aníbal. Entrevista concedida a Elisa Lezcano. Paraguay, 29 de diciembre, 2018. (La entrevista se encuentra transcripta en el Apéndice A de esta disertación).

CASTILLO, Miguel. Músicos y exilio. **Revista musical chilena**, n. 200, pág. 109-112, diciembre, 2003.

CHATTERJEE, Partha. **La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos.** Buenos Aires- Argentina: Ed. Siglo XXI Editores, 2008.

COLMAN, Alfredo. El arpa diatónica paraguaya en la búsqueda del tekora: representaciones de paraguayidad. **Latin American Music Review**, v 28, n.1, pág. 125-149, 2007.

CUCHE, Denis. **A noção de cultura nas ciências sociais**. São Paulo: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1996.

DE CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1969.

DELGADO, Susy. Poesía guaraní. **Revista Electrónica: Documentos Lingüísticos y Literarios** UACh, Asunción, n.29, p.1-11, 2006. Disponible en:< http://humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=1236> Acceso> 20 de septiembre de 2018.

DE TOURTIER-BONAZZI, Chantal. Propuestas metodológicas. **Historia y Fuente Oral,** n. 6, otras miradas, p. 181-189, 1991.

DINIZ A.G. Mba´erendy ne ñe´e: entre a transculturação e a oralidade. **Outra Travessia (UFSC)**, FLORIANÓPOLIS, v38, p. 71-78, 1999.

EID, Félix. **Música e Identidade na América Latina:** o caso de Agustín Barrios “Mangoré”.2012, 147p.Disertación(Maestría en Música) - Universidad Estadual Paulista, São Paulo, 2012

FARIÑA, Bernardo Neri. **El terror en los tiempos de Stroessner**. Asunción: El Lector, 2010. Disponible en: <http://www.portalguarani.com/1077_bernardo_neri_farina/13729_el_terror_en_los_ti

empos_de_stroessner_bernardo_neri_farina__ano_2010.html > Acceso: 15 de octubre de 2018.

FIUZA, A. F.; BOHOSLAVSKY, E. El exilio de los músicos en el Cono Sur: el Tango Rojo de Piru Gabetta.In: I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX, 26, 27 y 28 de septiembre de 2012, La Plata, Argentina. **En Memoria Académica**. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2540/ev.2540.pdf

FLECHA, Víctor Jaciento. Años 20: movimientos sociopolíticos en el Paraguay y proyección posterior. Revista paraguaya de Sociología, Asunción, n.72, p. 1-25, 1988.

FLECHA, Victor Jacinto. **La Guerra Civil de 1947: Ñorairõ paraguaigua apytépe 1947-pe.** In: Cultura Paraguay. Disponible en: <http://www.cultura.gov.py/2011/05/la-guerra-civil-de-1947/> Acceso en: 8 de junio de 2018

FLORES, Silvana. Arte e inmigración en América Latina: estética, identidad y política. In: Primeras Jornadas de trabajos sobre Exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX. Agendas, problemas y Perspectivas conceptuales, 2012, La Plata. **En Actas** La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2012.La Plata, 2012. p.1-15

FRITH, Simon. **Hacia una estética de la música popular. Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología.** Madrid: Ed. Trotta, 2001

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, RJ: Grupo Editorial Nacional, 1989.

GIMÉNEZ, Florentín. **La música paraguaya.** Asunción: Ed. El lector, 1997.

GIMÉNEZ, Cancio. **Escritores y músicos de la época de la guerra del Chaco**. Asunción: Ediciones intento, 1987. Disponible en:< http://www.portalguarani.com/1356_julian_alarcon.html> Acceso: 14 de octubre de 2018.

GÓMEZ FLORENTÍN, Carlos**. La Guerra Civil d 1947**. Disponible en: <http: //www.portalguarani.com/1266_carlos_gomez_florentin/20340_la_guerra_civil_de_1947_2013__por_carlos_gomez_florentin.html.> Acceso en: 4 de enero de 2017, 14:05.

GÓMEZ, Carlos. F. **Higinio Morínigo. El soldado-dictador**. Asunción: El Lector, 2011. Disponible en: <http://www.portalguarani.com/1266_carlos_gomez_florentin/14601_higinio_morinigo_el_soldado_dictador_2011__por_carlos_gomez_florentin.html> Acceso: 15 de octubre de 2018.

GUERRERO, Juliana. **Medio siglo de ambigüedad: El problema terminológico-conceptual de la "música de proyección folclórica".** Buenos Aires, 2014.

HANSLICK, Eduard. Do Belo Musical. **Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons.** Colecção: Textos Clássicos de Filosofia. Covilhâ:Universidade da Beira Interior, 2011

HIGA, Evandro Rodrigues. **Polca paraguaia, guarânia e chamamé:** estudo sobre três gêneros musicais em Campo Grande, MS. Campo Grande: Editora da UFSM, 2010.

KOZEL, Salete. Geopoética das paisagens: olhar, sentir e ouvir a "natureza / Landscape geopoetics: looking, felling and hearing the "nature". **Caderno de Geografia**, Belo Horizonte, v. 22, n. 37, p. 65-78, jun. 2012. ISSN 2318-2962. Disponível en: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/geografia/article/view/3418>. Acceso: 25 de octubre de 2018.

LUSTING, Wolf. Literatura paraguaya en guaraní. **Revista América sin nombre**, n.4, p. 54-61, diciembre, 2002. Disponible en:< http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/america-sin-nombre--1/html/02766c78-82b2-11df-acc7-002185ce6064_24.html#I_28_> Acceso: 16 de septiembre de 2018.

MAKARAN, Gaya. La imagen de la mujer en el discurso nacionalista paraguayo. **Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos**, [S.l.], n. 57, p. 43-75, ene, 2013. ISSN 2448-6914. Disponible en: <http://www.revistadeestlat.unam.mx/index.php/latino/article/view/53675/47746>. Acceso: 20 de septiembre, 2018.

MAKARAN, Gaya. Paraguay: **El nacionalismo y sus mitos**. Colección: Política, Economía y Sociedad en América Latina y el Caribe. N.24. México: UNAM, 2014.

MELANIO, Mario. **Conclusiones y recomendaciones del informe final de la comisión de verdad y justicia del Paraguay**, 2008. Disponible en:< http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/paraguay/Informe_Comisi

on_Verdad_y_Justicia_Paraguay_Conclusiones_y_Recomendaciones.pdf> Acceso en: 20 de octubre de 2018.

MÉNDEZ, Teresa. **Breve diccionario de la literatura paraguaya**. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2001. Disponible en: http://www.biblioteca.org.ar/libros/89860.pdf Acceso: 15 de octubre de 2015.

MOLANO, Olga Lucía. **Identidad cultural un concepto que evoluciona**. Disponible en:<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67500705>. Acceso en: 20 de junio de 2018.

MUSEO VIRTUAL DEL CHAMAMÉ. **Base de datos.** 2008. Disponible en: http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/biografia/610/. Acceso: 18 de octubre de 2018.

PECCI, Antonio. **José Asunción Flores creador de la guarania**. Asunción: Ed. Servilibro, 2016.

PEREIRA, A. **Origen social de la música popular paraguaya**. Asunción: FONDEC, 2011.

RAMIREZ, Veronica Rosarito. **Traduções de poemas do guarani.** Edição especial tradução de poesia. São Paulo: Revistas USP, Serafino, 2015.

RAMÍREZ SALABERRY, Nicolás. **José Asunción Flores: Poema Sinfónico "Ñanderuvusú". Análise interpretativa e importancia histórica**. São Paulo: CMU-ECA-USP, 2013.

RIGUAL, Miguel. **Historia del Paraguay**. Colección: Hacia un país de lectores. Asunción: Editorial El Lector, 2002.

ROA BASTOS, Augusto. Los exilios del escritor en el Paraguay. **Nueva Sociedad**, Buenos Aires, Nro.35, p. 29- 35, Marzo- Abril 1978.

RODRIGUEZ, Carolina María**. Língua, nação e nacionalismo**. Um estudo sobre o Guarani no Paraguai. Campinas, Sâo Paulo: (s.n), 2000.

ROJAS VILLAGRA, Luis. **La metamorfosis del Paraguay. Del esplendor inicial a su traumática descomposición**. Ed: BASE-IS, Asunción, 2014.

RONIGER, Luis. Exilio y post-exilio: Un campo de estudio transnacional e histórico en expansión. **Instituto de Iberoamérica**, Salamanca, p. 1-21, 9 de mayo de 2014.

SÁNCHEZ HAASE, Diego. **La música en Paraguay**. Villarrica, Paraguay: (s.n), 2002.

SHARGORODSKY, Héctor. **Una mirada sobre el intercambio cultural entre Argentina y Paraguay**. Buenos Aires: Cuadernos de gestión y políticas culturales n° 1, 2012.

SZARÁN, Luis. **Diccionario de la Música en el Paraguay**. Asunción, Paraguay: Ed. del autor, 1999.

SZARAN, Luis. Oscar Cardozo La música callada.: Artículos y notas, 2007. Disponible en < http://www.luisszaran.org/Articulos.php?articuloID=8&lang=es>. Acceso en: 27 de junio de 2018.

SOTO, Clyde. Marcas Culturales para las mujeres en la sociedad paraguaya. In: PRIMER FORO INTERNACIONAL DEL BICENTENARIO, COMISIÓN DEL BICENTENARIO, agosto, 2009, Asunción. **Anuales electrónicos.** Asunción: Centro de documentación y estudios, 2009. Disponible en: <http://www.cde.org.py/wp-content/uploads/2017/02/2009-Clyde-Soto-Marcas-culturales.pdf > Acceso: septiembre, 2018.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**. 2da edición. Sao Paulo: Editora de la Universidad de Sâo Paulo, 2002.

TORALES, Daniel. **Teodoro Mongelós la pluma nunca acallada**. Asunción: Servilibro, 2009.

UCHOA, Graziano; PENNA, Pio Filho. A ditadura Paraguaia: os movimentos 14 de Mayo e FULNA e a insurgência contra a repressão de Stroessner (1954-1961). In: XXV Simpósio nacional de história- ANPUH, 2009, Fortaleza. **Anuales eletrónicos**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2009. Disponible en: <https://www.academia.edu/30040133/A_ditadura_Paraguaia_os_movimentos_14_de_Mayo_e_FULNA_e_a_insurg%C3%AAncia_contra_a_repress%C3%A3o_de_Stroessner_1954-1961>. Acceso en: 15 de mayo de 2018.

VELÁZQUEZ, David. **Relaciones entre autoritarismo y educación en el Paraguay: 1869-2012**. Un análisis histórico. Primer volumen 1869-1936. Asunción: SERPAJ PY, 2014

WELBACH, Evelin. El Paraguay exiliado: Memorias de la resistencia 1970- 1989. In: Primeras Jornadas de trabajos sobre Exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX. Agendas, problemas y Perspectivas conceptuales, 2012, La Plata, Argentina. **En Actas.** La Plata: UNLP-FAHCE, 2012, p.1-20.

WOLF LUSTIG, Mainz. **Mba'éichapa oiko la guarani? Guaraní y jopara en el Paraguay.** Disponible en: <http://www.staff.uni-mainz.de/lustig/guarani/art/jopara.pdf> Acceso en: 25 de junio de 2018

ZUCCARINO, Maximiliano**. "La guerra del chaco (1932-1935). Variables internas y externas, y la postura de la Argentina ante el conflicto"**. Tandil- Argentina: 2010.

Referencias Fonográficas

BOGADO, Lizza. ***Sueño Guaraní***. Nde resa kuarahy´âme. Asunción: Fondec, 2007. 2 Cd.

CARDOZO, Óscar. **Piano Paraguayo**. Asunción: FONDEC, 2013. 1 Cd.

CONJUNTO FOLCLÓRICO PERÚ RIMA. **Paraguay Espectacular**. Pueblo Ybycuí. Argentina: Leader Music. 1997. 1 Cd.

LOS INDIOS. **Serenata.** Musiqueada jazmín guype. Bélgica: Fontana, 1960. 1 Cd

LOS TROVEROS DE AMÉRICA. **Sonidos de la tierra**. Purahéi Paha. Asunción: LA Estudio, 2003. 1 Cd.

ÑAMANDU. **Creceremos**. Ha Pilincho. Asunción: Última Hora, 1999. 1 Cd.

PARANÁ, Luis Alberto. **Los elegidos de Paraná.** Pueblo Ybycuí. Vol 1, Asunción: Blue Caps, 2015. 1 Cd.

PARODI, Teresa. **Pasiones**. Ka´aty. Argentina: Polydor, 1992. 1 Cd.

Referencias en línea

ACUÑA, Tito. **Pájaro Campana**. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5YRA8w1aq3Y>. Acceso en: 25 de octubre de 2018.

BARRET, Rafael. **Lo que son los yerbales de Rafael Barret**, 1908. Disponible en: *<http://www.portalguarani.com/332_rafael_barrett/11299_lo_que_son_los_yerbales__ensayo_de_rafael_barrett.html>.* Acceso en: 20 de junio de 2018.

FLORES, José. **Pyhare Pyte**.1954. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rdOKji0yuTM>. Acceso en: 21 de noviembre de 2018.

APÉNDICES

APÉNDICE A- ENTREVISTA A ANÍBAL CARDOZO

Paraguay, 29 de diciembre de 2018.

EL: Sr. Aníbal Cardozo, le agradezco inmensamente por su colaboración con este trabajo de investigación que viene desenvolviéndose desde el año 2017.

“Piano Paraguayo: Testimonio de músicos en exilio”, es un trabajo que busca investigar de qué manera afecto el exilio a artistas paraguayos, y cómo influyó en su proceso creativo. Hasta ahora no han encontrado estudios académicos que tengan específicamente como objeto de estudio el exilio de artistas paraguayos.

En el 2016 realicé una investigación sobre cuatro obras del álbum y ejecuté las obras en el concierto de graduación, desde allí tuve un gran interés por el valor que tiene Piano Paraguayo. En el 2017 inicié con la maestría, y tomé al álbum desde un enfoque interdisciplinar, no solo musical. Considero que el álbum en su conjunto tiene una gran riqueza, y que permite transitar por la historia política, social y cultural del Paraguay. Percibí que varios de los músicos y artistas que integran dicho material fueron afectados por el exilio y persecución política durante los períodos de dictadura en dicho país. Viendo que no podría abarcar tantas obras, escogí solamente cuatro de ellas que son: Tres melodías de José Asunción Flores, Homenaje a Teodoro Mongelós, Pueblo Ybycuí y Renacer.

AC: En primer lugar, deseo manifestarle que considero muy interesante el tema elegido y el enfoque de la investigación que usted ha seleccionado; teniendo en cuenta lo que, -en términos generales-, representa el arte, en tanto manifestación ostensible de la cosmovisión particular de una sociedad humana y, fundamentalmente, la creación musical, como la expresión más elocuente de la sensibilidad emocional de los seres humanos.

Al respecto considero que el álbum PIANO PARAGUAYO se encuadra perfectamente en el ámbito de su consideración ya que la mayor parte de las obras fueron creadas lejos del suelo natal.

Desde mi óptica, - y si es que esto puede coadyuvar a su investigación-, considero recomendable, en principio, establecer el sentido del concepto <exilio> que, en términos generales, significa el alejamiento obligado e impuesto de una persona de su hogar. A posteriori, el concepto podría ser discriminado en sus diferentes

acepciones, que podríamos pergeñar como <expatriación por motivos políticos> o bien como un alejamiento forzado por motivos de otra índole, ya sea de orden <económico>, <social> o <cultural>.

De las obras y compositores que podríamos incluir en la categoría de "expatriados políticos" podríamos citar, sin lugar a duda, a José Asunción Flores, militante activo del Partido Comunista en Buenos Aires y a Teodoro S. Mongelós. Estos insignes creadores, músico y poeta respectivamente, poseyeron un firme y activo compromiso de oposición a los regímenes totalitarios que asolaron a nuestro país y, naturalmente ello, de algún modo habrá de reflejarse en sus creaciones. Junto a ellos yo incluiría a Herminio Giménez, quien hubo de abandonar el país después de la luctuosa Revolución del ´47; y, sólo posteriormente y de manera muy excepcional y bajo la protección de la curia católica, pudo regresar al Paraguay momentáneamente para estrenar la "Misa folclórica paraguaya" durante el régimen de Stroessner.

El resto de los compositores, -a mi modo de ver-, perteneció a las otras categorías de destierro mencionadas, es decir, aquellas de orden social, cultural y/o económico. Presumo que los creadores considerados en esta selección musical sufrieron el alejamiento forzado, ya que las circunstancias en que vivían en el Paraguay de entonces no eran propicias para el desarrollo humano, social, cultural, creativo y económico. Pero, sin embargo, la excepción de esta circunstancia es la del compositor e intérprete del álbum: el maestro Oscar Cardozo Ocampo, quien tuvo la fortuna de vivir en su tierra natal, la ciudad de Buenos Aires, en donde creció y logró desarrollar con pasión y entrega total su ímpetu creativo de compositor, arreglador e intérprete de música, sin ningún tipo de exilio. En base a esto y desde mi óptica, no veo cómo la obra <Renacer> pueda encuadrarse dentro de tales parámetros, ya que fue creada en Buenos Aires, hacia finales de los ´90, en un período de la vida de Oscar floreciente en todo sentido.

EL: ¿Podría contar la historia de cómo Mauricio Cardozo Ocampo fue a vivir hasta Argentina?

AC: Adjunto breve referencia biográfica de Mauricio Cardozo Ocampo, de su libro "MIS BODAS DE ORO CON EL FOLCLORE PARAGUAYO" (Memorias de un pychai)

EL: ¿El Sr. Mauricio Cardozo fue perseguido políticamente?, He encontrado solo una información que expresa que él se vio obligado a partir al exilio durante la dictadura de Alfredo Stroessner en el Paraguay, ¿es verdadera esa información?

AC: No, no es cierto. M.C.O. nunca debió expatriarse por motivos políticos. Luego de vivir más de 40 años en Bs. As. regresó a Asunción (1966). Posteriormente hubo una persecución velada a mediados de los ´70 (según le confesó el pyragüé que durante 1 año cumplió la misión de perseguirlo).

EL: ¿Tiene algún recuerdo sobre el exilio de músicos paraguayos radicados en Buenos Aires?, ¿Compartió usted con alguno de ellos?

AC: Sí, Yo era muy niño (3 años) y vivía en Bs. As. cuando aconteció la revolución del ´47 y recuerdo vagamente que conocí a muchos paraguayos que llegaron a mi casa en esa circunstancia. Y desde entonces y posteriormente, conviví prácticamente con muchos paraguayos (naturalmente exiliados) que visitaban mi casa. Posteriormente y de igual modo, al asistir a reuniones en casa de paraguayos o en celebraciones de compatriotas en ámbitos públicos, sean estos teatros, radios, la casa Paraguaya, etc. En la infancia las relaciones con los mayores están marcados por nexos de afectividad y con ese firme sentimiento familiar yo recuerdo a los músicos y artistas paraguayos que nos visitaban, entre ellos Carlos F. Abente (padrino de Oscar), Félix Pérez Cardoso, los Hnos. Larramendia, José A. Flores y a su hija Juanita, Prudencio Giménez, Ernesto Baéz y Emigdia Reisofer, Augusto Roa Bastos, Manuel Ortiz Mayans, Tte. Luis A. Velilla, Agustín Barboza, Digno García, Luis A. del Paraná, Carols F. Reyes (Mita´í Churí), Herminio Giménez y un largo etc.

EL: ¿Qué piensa usted sobre el legado que dejó Mauricio Cardozo a su familia, refiriéndome al ámbito musical y artístico?

AC: En nuestra casa, inspirados por nuestro padre, nuestra religión era el amor al arte. Ese principio de vida nos marcó a nosotros, sus hijos, de manera sustancial y considero que fue la mayor herencia que recibimos de él. Mi hermano menor Mauricio y yo, continuamos ese sendero

EL: ¿Su familia ha recibido algún tipo de persecución o amenaza en Argentina de parte del gobierno dictatorial de Alfredo Stroessner?

AC: No

EL: ¿Podría contar algo sobre la experiencia de la creación del disco Piano Paraguayo y posterior álbum?

AC: En las páginas 3; 4 y 5 del álbum he escrito acerca el significado del CD PIANO PARAGUAYO. En el año 2002, el año siguiente de la desaparición de Oscar (21 de Julio de 2001) y aún consternados por su desaparición, propusimos su publicación con una tirada masiva en una edición dominical del diario ABC Color. Este acto de <arreglar cuentas con el destino> nos reivindicó a nosotros y a la memoria de Oscar y el CD PIANO PARAGUAYO alzó su vuelo triunfal hacia el cielo afectivo de los paraguayos.

Con respecto a la creación del álbum, sin temor a caer en falsas modestias, debo decir que la idea surgió en mí a modo de homenaje fraterno a mi querido hermano mayor, y obtuve la ayuda y el apoyo de numerosos amigos y profesionales paraguayos. Se comenzó con la transcripción y edición de las músicas (Guillermo Cardozo Pons), y la diagramación gráfica (Laura Cardozo Pons), ambos hijos de Oscar. Convencidos de la importancia testimonial de la obra, asumí la investigación y transcripción de las letras originales y elaboré breves ensayos para la contextualización de las músicas. Posteriormente se tramitaron los fondos, que fueron otorgados por el FONDEC. La gestión del lanzamiento del álbum contó con el patrocinio de la Fundación Tierranuestra y el auspicio de Banco ITAU. El 27 de junio de 2013, con un espectáculo musical a la manera de “Encuentros del Alma” y con la presencia de Doris Petroni (viuda de Oscar), Guillermo Cardozo Pons y Laura Cardozo Pons, se realizó el lanzamiento del álbum PIANO PARAGUAYO.

EL: En el álbum se encuentra la cita que: Óscar Cardozo desde su niñez se encontraba rodeado de varios artistas paraguayos renombrados y que estaban en situación de exilio en Argentina, ¿sabe de alguna anécdota sobre eso?

AC: Sí, recuerdo vagamente que nuestro padre le regaló a Oscar un arpa paraguaya de tamaño infantil y en cierta ocasión nos visitó Félix Pérez Cardozo con su arpa a cuestas y tanto el niño y el adulto ofrecieron un pequeño concierto de arpas paraguayas. Lo notable era la enorme diferencia física ya que Oscar apenas contaba

con 6 años y Félix Pérez Cardozo era notable por su corpulencia y su altura. Eran como David y Goliat.

EL: Óscar Cardozo menciona en el álbum que “Piano Paraguayo” surge como una deuda, un compromiso que él sentía que tenía con el Paraguay, ¿Podría comentar algo sobre esto?

AC: Intuyo que era una deuda afectiva que Oscar sentía hacia nuestros padres y abuelos, quienes, en nuestra infancia y desde un Buenos Aires teñido de nostalgias y techaga´u, hicieron surgir en nuestros afectos más íntimos el amor hacia “aquella tierra de raro embrujo” que se llama Paraguay. En el período de 1954-1957 nuestra familia se trasladó a Asunción desde Buenos Aires. En ese entonces Oscar contaba con 12 años y nuestras vivencias en esos 3 años de Asunción estuvieron teñidas por la magia de aquella hermosa ciudad hoy distante y de su gente. Tal vez, Oscar sentía cierta nostalgia de ese período tan enriquecedor… tal vez, ése era su homenaje.