



FACULTAD DE
CIENCIAS ECONÓMICAS
Y DE ADMINISTRACIÓN

POSGRADOS



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

**UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y DE ADMINISTRACIÓN**

**TRABAJO FINAL PARA OBTENER EL TÍTULO DE
ESPECIALIZACIÓN EN GESTIÓN CULTURAL**

Título

... a mí me gusta que suenen...

Relevamiento de la poesía musicalizada de Romildo Risso

(proyecto de investigación)

por

Hamid Nazabay

TUTOR: Prof. Ernesto Donas

COORDINADOR: Dra. Rosario Radakovich

Montevideo

URUGUAY

2024

Resumen

El poeta gauchesco Romildo Risso (Montevideo, 1882-1946) tuvo importante repercusión en la literatura rioplatense y sólida proyección en la canción popular.

La finalidad de este proyecto es relevar a través de su poesía musicalizada -de forma lo más exhaustiva posible- el aporte de Risso en relación a la canción popular.

Justifica esta investigación el hecho de que no hay un estudio que reúna esta información, que se desconoce cuál es el corpus de poemas musicalizados, quiénes son los compositores-intérpretes y dónde se registraron las obras bibliográfica y fonográficamente.

Entendiendo a la canción como una unidad performática de contenido múltiple, en la conjunción y conexión de conceptos, es que se analizarán y articularán tópicos que involucran la interdisciplinariedad de la misma, su materialización y sus medialidades.

La metodología se basará en un enfoque cualitativo. Se comunicarán los resultados mediante un reporte cualitativo que será la base para la confección de un libro que compile, ordene y sistematice la información relevada en una antología anotada y fichada que, a su vez, genere un antecedente metodológico aplicable a otros poetas musicalizados.

Palabras clave: Romildo Risso, poesía musicalizada, mesomúsica (música popular), canción popular.

Fundamentación

La canción como manifestación artística es de los sectores culturales de mayor repercusión en el siglo XX a nivel mundial. Más allá de la globalización y el cosmopolitismo que reterritorializa canciones específicas deslocalizadamente (Spener, 2017; Cichelli, Octubre y Riegel, 2020), en cada lugar -como proceso- estas van tomando elementos locales, tradicionales y de hibridación cultural (Aharonián, 2012). Por otra parte, la relación de la canción con la literatura, con la poesía, ha sido imprescindible para la recepción y percepción de esta última (Figueredo, 2005).

El aporte de Romildo Risso (Montevideo, 1882-1946) a la literatura y a la canción rioplatense tuvo importantes mediaciones y proyección: publicación de poemarios editados en simultáneo en Uruguay y Argentina, varias reediciones de los mismos, poeta musicalizado y cantado por compositores intérpretes, figuración en decenas de repertorios de cantantes y en fonogramas, trascendencia y vigencia a través de ocho décadas.

De tal modo, podemos señalar que la obra de Risso abarca los siguientes campos culturales que se imbrican: 1) poesía gauchesca o criollista, 2) poesía musicalizada, 3) mesomúsica (canción de proyección folklórica, parte vocal de “estribillistas” de orquestas típicas, canción “internacional” en diversos géneros y mediaciones), y 4) nacionalismo musical uruguayo.

Siendo de origen un poeta gauchesco, gracias a la canción su literatura tuvo arribo a sectores donde la cultura letrada quizá no llegaba dada la popularización de la canción como vehículo para la poesía. Así, sus obras trascendieron en el espectro de la canción popular a nivel nacional e internacional.

Se le conocía y aplaudía, es cierto, en los ambientes populares, a través de recitadores casi siempre mediocres, pero sin duda intuitivos [...] en reuniones públicas de carácter criollista o en programas radiales de la época [mediados del siglo XX]. También contribuyeron mucho a ese conocimiento masivo las canciones de inspiración campesina hechas sobre la base de poemas breves de Risso, como por ejemplo las del famoso folklorista Atahualpa Yupanqui, sobre todo la titulada “Los ejes de mi carreta”, que en la actualidad es universalmente conocida e interpretada por cantantes muy en boga (García, 1982, p. 68).

No obstante -siendo estos elementos claros para quienes han circulado por ambientes literarios o musicales puntuales-, el relegamiento del canon literario es

elocuente; y en lo musical, a veces, hasta el olvido de autoría de su obra más trascendida (“Los ejes de mi carreta”¹) se ha dado al paso desapercibido de las audiencias.

Si en lo esencial Risso fue un poeta gauchesco, que eligió ese género como expresión artística, la que recoge giros de oralidad de los habitantes rurales, era en realidad un “polímata” (Burke, 2022): por los campos disciplinarios laborales y que por vocación abarcó con erudición. A su vez, adepto y conocedor del mundo rural oral, pertenecía al medio urbano y de este portaba su cualidad letrada y caligráfica (Rama, 1998; Ong, 2022) que desempeñó en varios cargos.

Risso de 1910 a 1938 se radicó en Argentina, por lo que se lo ha confundido muchas veces como de esa nacionalidad. Realizó oficios en diversos ámbitos: desde cargos administrativos hasta militares y diplomáticos, desde torero a carpintero, desde gestor yerbatero a maderero, entre otras aficiones que desempeñaba en profundidad. Con todo, fue un poeta gauchesco que generó un salto novedoso y cualitativo en la literatura del género que fue estimado y resaltado por la crítica (García, 1941, 1963, 1982; Caillava, 1945; Bordoli, 1965, 1966; Bollo, 1965; Garet Mas, 1973; Rosell, 1983; Cayota, 1991).

Aportó una escritura nueva, dando validez filosófica a los tipos humanos de la campaña, concediéndoles dignidad simbólica y reflexiva a partir del conocimiento empírico. En su obra hay temáticas recurrentes: carreros, caminos, árboles, pájaros, soledad; a todo lo propone como material para la meditación existencial y como alimento para la sabiduría.

Le publicaron 12 poemarios entre 1931 hasta 1964, algunos póstumamente; más una obra en prosa; quedando dos poemarios inéditos (Nazabay, 2009; 2013; 2023).

Es de particular interés para la historia de la gestión cultural la labor editorial en Risso. Para alguien que no le interesaba editar, hubo quienes se ingeniaron para publicarle los libros. Gracias a la contribución de particulares uruguayos y argentinos que se nucleaban en torno a la Asociación de Cultura Tradicionalista del Río de la Plata, se publicaron varios de los títulos. Mediante aquel incipiente “crowdfunding” (Camacho Ruiz, 2021) -haciendo analogía anacrónica-² se pagaban las ediciones y las nóminas de contribuyentes figuraban al final de los volúmenes. Dichos contribuyentes, a veces importantes en número, además de ser mencionados en los créditos, obtenían beneficios

¹ Uno de los versos de “Los ejes de mi carreta” dice, refiriéndose al chirriar del metal, “si a mí me gusta que suenen”, guiño que tomamos para titular este proyecto.

² Utilizamos el concepto de *crowdfunding* por ser el modelo que más se aviene, ya que no se financiaban aquellos poemarios por ingresos de actividad, patrocinio, convenio, fondo público, mecenazgo o crédito bancario (Camacho Ruiz, 2021).

en descuentos por libros o la financiación de títulos futuros. En el epílogo de algún libro se clarificaban los criterios de rendición contable para hacer cristalino el modelo de negocio (Risso, 1934)³.

Esta gestión editorial es, en buena parte, la causa de la primera etapa de su popularidad; la segunda fue gracias a la canción popular. Sobre aquélla, Bordoli (1966) afirmaba:

Un dato curioso: los libros de Risso no se vendían en librerías, sino por excepción. Eran solventados por una Asociación Tradicionalista que reunía colaboradores de todas partes. De aquí la paradoja de ser extraordinariamente popular y poco conocido entre las gentes de letras (p. 45).

Risso fue un poeta referencial en el ámbito rioplatense en el tiempo que le tocó vivir. Así sus obras se editaron en ambas capitales platenses y en Rosario de Santa Fe. Sin embargo, su obra en libro no ha sido atendida para reediciones. Salvo una antología publicada a mediados de los sesenta (Risso, 1965), no se ha reeditado a casi 60 años, aun estando en dominio público (Dominio Público Uruguay, 2024).

La obra de Risso -como se dijo- tiene resonancia y mayor proyección merced a la canción popular. Atahualpa Yupanqui (1908-1992) fue su “descubridor” en la década de 1930, quien musicalizó y cantó “Los ejes de mi carreta”, cuyas primeras versiones fueron grabadas por orquestas típicas de mediados de la década de 1940, destacándose la versión de Aníbal Troilo con la voz Edmundo Rivero (Nazabay, 2013). Otro dato que denota esta popularidad es que la canción hasta tuvo su cover en *El Chavo del 8* (Gómez Bolaño, R. et. al, 1976).

Los ejes de mi carreta talvez seja a primeira canção recordada mundo afora quando se pronuncia o nome de Yupanqui. Uma milonga reflexiva, da qual assinou a

³ Atahualpa Yupanqui, quien fue contribuyente de algunas ediciones, recordaba: “sus amigos resolvieron publicar sus libros y se constituyó una entidad llamada Agrupación Rioplatense de Literatura Tradicionalista. Don Romildo jamás quiso aceptar un centavo en su beneficio. Mucha gente colaboró con aportes económicos, de acuerdo al sueldo de cada uno, sin sacrificio. Se calculó el precio del libro, según el informe de la imprenta, y si al final cada volumen salía valiendo cinco pesos, Risso dispuso que se entregara al donante tantos libros como correspondían hasta cubrir el aporte. Para él, nada. Era su voluntad, su decisión. Y así se respetó.” (2008, p. 115).

melodía e cuja poesia filosófica e algo oriental sempre se lhe atribui, caído no esquecimento o nome do Risso (Xavier, 2023, p. 113)⁴.

No obstante, con el tiempo, otros compositores se sumaron a trabajar en Risso. Santiago Chalar (1938-1994) “saldó la deuda uruguaya de musicalizar a Romildo Risso” (Olivera, 2014, p. 135): en Uruguay fue el más significativo y refinado, sin descartar la importante labor de Roberto Rodríguez Luna y Omar Fernández (Nazabay, 2013). Hay hasta una incursión firme en el nacionalismo musical uruguayo mediante una composición de Luis Cluzeau Mortet, “No me espera naides” (Salgado, 1983). En Argentina se agregan los cantautores folklóricos como Víctor Velázquez y Alberto Merlo; y más acá en el tiempo, el pianista Ignacio Montoya Carlotto (Nazabay, 2023).

Estos casos, tan solo teniendo en cuenta a quienes lo musicalizaron, descontando los innumerables intérpretes y versiones alrededor del mundo, sobre todo apoyados en las versiones yupanquianas y en la popularísima “Los ejes de mi carreta” con centenas de grabaciones:

se encuentran versiones tan disímiles como las de Roberto Goyeneche, Andrés Calamaro, Trío Los Panchos, Palito Ortega, Alberto Cortés o Ray Barretto, entre variadas caribeñas, flamencas, gitanas o por orquestas típicas rioplatenses; van desde las más praderiles como la de Amalia de la Vega o el gaúcho Noel Guarany, hasta las más salseras. Solo en Argentina son más de trescientos los registros del tema en SADAIC. La plataforma Spotify ofrece, aunque algunas se repiten, más de seiscientas versiones (Nazabay, 2023, p. 71).

Si bien a instancias de la labor de Yupanqui, con la musicalización de “Los ejes de mi carreta”, el autor adquirió otrora repercusión, la obra musicalizada de Risso -como se dijo- es estimablemente más amplia. Por ello, la intensión de este proyecto es relevar la totalidad de esa obra que, enmarcada en el género poético gauchesco, incurre en el panorama musical: que partiendo de la canción popular de proyección folklórica se expande a otros géneros y subgéneros.

La resignificación que cobra su poesía mediatizada por la canción como género artístico cultural se concreta en grabaciones, que afortunadamente están disponibles en la

⁴ “*Los ejes de mi carreta* es quizás la primera canción recordada en todo el mundo cuando se pronuncia el nombre de Yupanqui. Una milonga reflexiva, de la que firmó la melodía y cuya poesía filosófica y un tanto oriental siempre se le atribuye, cayendo en el olvido el nombre de Risso” (traducción nuestra).

fonografía de los compositores intérpretes en discos de vinilo y casetes: en su mayoría reeditada en CD, cargada en plataformas como You Tube y Spotify, así como en foros que comparten archivos y digitalizaciones de fonogramas fuera de catálogo.

Asimismo, no hay todavía un estudio que compile la información sobre cuál es la poesía musicalizada de Risso y quiénes son los compositores intérpretes que lo trabajaron que permita aportar a la gestión cultural de su obra a modo de generar la puesta en valor para nuevas mediaciones.

La finalidad de este proyecto, entonces, es compilar y ordenar esta información de manera que: tanto por la literatura se pueda llegar a la canción y por la canción se pueda llegar al poema, generando múltiples entradas, a través de los libros de Risso editados como a través de los compositores. Y, así, compilar el listado del corpus de poemas/canciones de este autor que por rastreos anteriores estimamos se aproxima a las 50 obras⁵.

Generalmente queda esto solamente ligado al antecedente de Atahualpa Yupanqui. Con la dificultad de que este artista cambiaba los títulos a los poemas que musicalizaba, probablemente con un sentido estético más directo a efectos de recepción discográfica. Por lo cual, existe un obstáculo metodológico para quien quisiera ubicar en la bibliografía de Risso lo que se musicalizó. Ya que se encontraría con que los títulos de las canciones, en general, no están como tal, salvo que lea la obra completa del poeta.

Antecedentes

Los antecedentes debemos delimitarlos a aquellos que vinculan la obra de Risso directamente con el campo de la canción popular. Dejaremos de lado los comentarios crítico literarios, las semblanzas biográficas y reseñas, que corresponden al campo de la literatura (uruguaya y argentina): estos aportes, de hecho, casi no mencionan la incidencia de Risso en la canción popular de la región, salvo un caso (García, 1982).

⁵ En cuanto a esos rastreos anteriores nos referimos a que en mi labor como investigador en la temática (música popular uruguaya de proyección folklórica, canción popular, poesía criollista y las relaciones entre estas) viene de décadas atrás, habiendo publicado seis libros (además de colaborar en otras investigaciones y publicaciones sobre el tema), obteniendo el Premio Nacional de Literatura (MEC, 2016), Mención Especial en los Premios Graffiti (2014) y Mención en el Premio Nacional de Literatura (MEC, 2015). Por lo cual el vínculo Risso-canción popular ya viene siendo abordado desde antes a la presentación de este proyecto. Como tal, su figura ya ha sido motivo de mis investigaciones (Nazabay, 2009; 2013; 2023).

El vínculo de Risso con la canción ha sido abordado solo parcialmente y a modo panorámico. No hay un estudio específico que lo analice. Asimismo, hay tentativas que contribuyen como puntos de inicio para nuestra investigación.

Generalmente, y desde lo producido en Argentina, el vínculo Risso-canción popular coloca como punto de unión la labor de Atahualpa Yupanqui, puesto que fue su primer musicalizador y gracias al cual varios “clásicos” o hits de la música argentina – “Los ejes de mi carreta”, por sobre todo- perviven hasta la actualidad y en múltiples grabaciones. Yupanqui en sus escritos ha referido a Risso como una inspiración fundamental y fundante en su obra (Yupanqui, 1965; 2008)⁶.

Repasemos esos antecedentes que serán funcionales como algunos de los puntos de inicio para el proyecto.

La plataforma Atacris.com (s/f), dedicada a compilar la producción discográfica, bibliográfica, filmográfica y documental de Yupanqui, ordena -con varios errores y faltantes- el listado de obras que Yupanqui musicalizó de Risso con la respectiva referencia bibliodiscográfica.

En Argentina se publican dos diccionarios biográficos que agrupan autores, compositores e intérpretes de la música de proyección folklórica, tanto argentinos como con actuación en el vecino país: ambos -por línea yupanquiana- ubican a Risso en la indización y aportan una breve entrada (Portorrico, 2004; Russo y García Martínez, 2005).

Otras incursiones argentinas se han dado para rastrear la figura de Risso detrás de la de Yupanqui. El ciclo *Cómo hice... canciones argentinas inolvidables* para el Canal Encuentro dedicó un episodio a “Los ejes de mi carreta”, donde se entrevista al hijo de Yupanqui y al sobrino de Risso (Del Guercio, 2013).

Otro ciclo, *Salamancas y caminos*, para Radio Nacional Folklórica hizo semblanza y abordó la labor de Risso en la canción argentina (Patzner, 2017).

Ahora bien, en Uruguay ha sido más exigua la concurrencia al vínculo de Risso con la canción popular. Los aportes -que han denunciado el olvido-, con matices en los intereses de los articulistas, además de hacer semblanza de vida y obra del poeta, lo han reconectado con la canción popular uruguaya y no solo con la estricta relación a

⁶ Si bien una vez, en España, en reportaje televisivo para *A fondo* de la TVE, ocultó llanamente el aporte y hasta se granjeó la autoría total de “Los ejes de mi carreta” con absoluta impunidad (Soler Serrano et al, 1977).

Yupanqui, destacando la labor de Santiago Chalar (Pellegrino, 2005; Nazabay, 2009, 2013, 2023).

Preguntas de Investigación

En función de lo planteado, se esbozan los siguientes cuestionamientos como preguntas de investigación:

- ¿Cómo y porqué la obra poética de Romildo Risso se tornó relevante en el cancionero rioplatense?
- ¿Qué ha implicado la elección de determinados poemas para ser musicalizados por parte de determinados compositores?
- ¿Por qué un cuantioso contingente de intérpretes realizó versiones de algunos poemas ya musicalizados?
- ¿A qué podría deberse la trascendencia a nivel mundial de la obra “Los ejes de mi carreta”?
- ¿Cuál sería el aporte en el ordenamiento y la catalogación de la poesía musicalizada de Risso?

Hipótesis

Consideramos las siguientes hipótesis como explicaciones tentativas ante la ausencia de un trabajo sobre la obra de Risso centrado en su aporte al cancionero popular rioplatense. Las mismas son descriptivas y, a la vez, causales. Por un lado, describen un dato y lo pronostican, y, por otro, establecen una relación de causa-efecto entre variables, sea como solución o repercusión del problema (Hernández Sampieri, et al, 2010):

- La obra poética de Romildo Risso es de las principales de la literatura criollista rioplatense y como tal amerita un estudio específico centrado en la producción musicalizada.
- La disponibilidad de un informe sobre la poesía y, a la vez, de la discografía de los compositores musicalizadores de poemas de Risso, generaría conocimiento sobre este escritor y posibilitaría la recreación de su obra, así como nuevas mediaciones.

- El estudio y caracterización de las composiciones basadas en los poemas de Risso es un muestrario de géneros musicales rioplatenses y de sus modos compositivos, hechos que aportan al conocimiento musical y a la difusión de esos géneros.

Marco teórico

Para comprender el aporte de Risso a la canción deben abordarse tópicos tales como: poesía gauchesca, músicas populares, canción popular, canción de proyección folklórica; así como los conceptos de: mesomúsica, oralidad, masa sonora del poema, puesta en voz de la poesía, formas estróficas, movimiento trovadoresco, rol del compositor-intérprete y el género milonga. A estos elementos de orden técnico, intrínsecos a una obra, se suman otros extrínsecos: aquellos que por sus intermedialidades⁷ (González, 2022) logran agenciamientos diversos de esas obras -unas más que otras- en el devenir del tiempo y el espacio (Spener, 2017). Los que, en último término, configuran la mediación entre cantante y público (Donas y Milstein, 2003).

No obstante, para ordenar este marco teórico, haremos dos delimitaciones conceptuales iniciales: por un lado, la dimensión poética y, por otro, el de la canción.

En poesía, la obra de Risso se enmarca dentro de la *poesía gauchesca*. Gauchesca porque utiliza los rasgos lingüísticos del gaucho siendo obra literaria producida por personas letradas, si bien hay quienes engloban la literatura gauchesca y la nativista en la categoría de *literatura criolla* o criollista (Bordoli, 1965).

En la poesía gauchesca la búsqueda estética es la de una *oralidad primaria*, correspondiente a culturas (el mundo gaucho) desconocedoras de la escritura, mediante un sistema secundario que es la escritura. Desde la que, a su vez, se tecnologiza una *oralidad secundaria* (Ong, 2022), en este caso, la canción o la poesía puesta en voz, mediada por dicha escritura y por la difusión a través de soportes fonográficos.

En el ámbito de la canción, en el caso de Risso, tenemos algunos conceptos taxonómicos que pueden confundirse, pero que por su “contaminación” aportan sentido. Ellos son folklore, mesomúsica, canción popular y proyección folklórica.

⁷ La *intemedialidad* es un concepto propuesto por el artista y teórico estadounidense Dick Higgins. Aplicado a la canción se la entiende a esta en una interrelación de medialidades “formada por letra, música, vocalidad y grabación, a la que se [le] suman el videoclip, el arte de carátula y los discursos asociados. Esta intermedia dialoga con el momento histórico en que se despliega, interpelando al auditor desde sus materialidades múltiples” (Gonzalez, 2022, p. 38).

Por tanto, con Risso estamos dentro de la música popular y no en el campo del *folklore*. Las condiciones para asignar a un hecho, en este caso la canción, como folklórica, no se cumplen aquí: en concreto, la condición más importante para que un hecho sea folklórico es la condición de anonimato. En la obra de Risso contamos registralmente con autor de letra y compositor de música, por tanto, ya estamos en el terreno de la *mesomúsica* (Vega, 1997).

Entonces, dentro del amplísimo abanico de la música popular, en la parcela de la canción popular, estrictamente nos delimitamos en el de la *canción popular de proyección folklórica*, como aquella canción que se nutre de lo folklórico pero donde hay autorías reconocibles por más de que estemos en el ámbito de lo folklórico o del folklore de proyección (Carvalho Neto, 1956; Aharonián, 2007).

Puede trazarse una suerte de silogismo: lo que el folklore musical es a la canción de proyección folklórica, equivale a lo que “la literatura tradicional oral de las comunidades rurales” (Rama, 1976, p. 18) es a la literatura autoral gauchesca.

Otra capa de sentido se suma a estas recreaciones intelectuales y letradas de la literatura oral y la música folklórica para -conjuntadas- ser cantadas conformando a la canción como una multiplicidad performática. O más correctamente: una unidad performática de contenido múltiple en la que confluyen textualidades, música instrumental, canto, interpretación, idiosincrasia, tópicos subjetivos y colectivos; parafraseando a Ong (2022), se congregan para la unidad de la canción tecnologías de la palabra y tecnologías de la música.

La literatura contaba ya -otrora- con un uso oral, no cantado, pero sí recitado. Dicha *oralidad*, entonces

se expresa por el uso puntual de las formas estróficas recibidas, los esquemas de rimas consonantes simples, los crecimientos rítmicos y las descargas sonoras de los finales de composición, etc. Tal intensificación [...] responde al acrecentamiento de la demanda pública de literatura y al obligado vehículo oral de transmisión (Rama, 1976, p. 40).

La canción, pues, en otra vuelta de espiral significativo, funciona como mediación literaria (Figueredo, 2005; Basilago y Pellegrino, 2018). En las culturas orales (Ong (2022), donde no hay con el libro una relación objetual ni estética, la literatura llega por vía de la canción y, tal vez, sobrevive gracias a ella, además del intrínseco aporte al

patrimonio inmaterial. Esto se vincula a nuestra contemporaneidad: donde, por las culturas mediales, se dan hechos muy similares.

No obstante, lo patrimonial es ulterior. Lo primario será la mediación emotiva en lo colectivo temporo-espacial. “Para durar, la canción debía ser un objeto estético autónomo, al que la imbricación de palabras y música volviese interesante y le permitiese trascender la mera comunicación o el comentario de una circunstancia” (Espinosa, 2024, p. 153). Porque

el color emocional de una canción no se define solo por el texto. Hay elementos y detalles de la música y de la forma de interpretarla, hay convenciones arraigadas, como si fuesen naturales, en nuestras costumbres perceptivas que generan estados de ánimo o conectan con ellos (Espinosa, 2024, p. 143).

Parece estar clara la relación entre literatura y oralidad, entre poesía y sonido. Se apoya esta, o desemboca, en las *formas estróficas* que se han legado de Europa a América, siendo la cuarteta el caso más popular (Soria, 1993). A su vez, está la rítmica que el poema ya tiene, la musicalidad inherente que lo hace *masa sonora* (Vilariño, 2016). En definitiva, y con la ligazón a la música, se trata de la *puesta en voz* que la canción hace de la poesía oral en un tiempo y de la poesía letrada después, devuelta a la oralidad (secundaria) de la canción (Bravo, 2012).

Estas consideraciones se vinculan en la historia al *movimiento trovadoresco* europeo (siglos XII y XIII), con reminiscencias tanto cristianas como musulmanas de manifestaciones concretas en la península ibérica. Arte trovadoresco que es antecedente nítido del cantor con guitarra en el que se apoya el canto folklórico platense y el de proyección folklórica perteneciente a la mesomúsica. Ya en el siglo XX, como parte del proceso mesomusical, se reconocerán las autorías: las obras musicales se industrializan culturalmente y se asocian a los aparatos políticos y jurídicos (Aharonián, 2012).

En los hechos, habrá *compositores intérpretes* (con esta doble condición) que crearán obra o musicalizarán la literatura ajena; en ambos casos editarán lo musicalizado interpretado por ellos mismos en distintos soportes fonográficos⁸. Algunos de estos

⁸ En Uruguay -contemporáneamente con la mayor parte de las musicalizaciones para Risso- hay casos de compositores intérpretes que generalmente musicalizan a poetas -buena parte de las obras de estos- y registran esos repertorios en fonogramas. Como ejemplos podemos citar a Amalia de la Vega con la poesía de Tabaré Regules, a Daniel Viglietti con Juan Capagorry, a Numa Moraes, Eduardo Darnauchans y Carlos Benavides con Washington Benavides, a Santiago Chalar (además de a Risso) con Santos Inzaurrealde y Wenceslao Varela, a Yamandú Palacios con Ignacio “Nacho” Suárez o a Los Zucará con Enrique “Gallineta” Silva. En Argentina, podemos citar a Eduardo Falú con Jaime Dávalos como obra emblemática.

compositores apelan a conocimientos de la música académica para crear en la música popular. Componen -consciente o intuitiva y autodidactamente- música popular con recursos de música “cultura”. Los principales musicalizadores de Risso como Atahualpa Yupanqui y Santiago Chalar fueron guitarristas de excepción. El primero formado como recopilador y autodidacta, después tuvo el apoyo de su esposa francesa, una pianista académica⁹. Chalar tuvo formación académica en guitarra¹⁰. Chalar por ello logra

un “color” cálido y “mate”, debido a no utilizar casi la uña, así como “cerdeos” de cuerdas no corregidos en las grabaciones, mostrando una clara preferencia por una expresividad ajena a la limpieza aséptica del sonido. A esto se le suma en algunos casos la opción por afinar la guitarra un poco más bajo que lo habitual, dándole al instrumento una sonoridad más pastosa. Sus introducciones y acompañamientos tienen un gran atractivo y [...] presentan una alta dificultad promedio. Logró además un difícil equilibrio: tocar con destreza académica pero con sabor de músico popular (Olivera, 2014, p. 134).

Gracias a la labor de los compositores intérpretes y de los intérpretes que harán sus versiones, el cancionero de Risso se introduce en el canto popular contemporáneo. La mayor parte de su obra poética fue escrita en cuartetos octosilábicos, y la amplia mayoría de las musicalizaciones de sus compositores es por milonga.

La *milonga* es un género propio del Uruguay y la región (platense y gaúcha); se estima su surgimiento por mediados del siglo XIX. Tres funcionalidades porta la historia de la milonga: bailable y ciudadana; en el medio rural, en la payada de contrapunto; y como canción en distintas formas estróficas de versos octosílabos (cuartetos -por sobre todo-, sextillas, octavillas o décimas) (Ayestarán, 1979). Por 1880 la milonga concibe la tipología del “milonguero”, cantor orillero que mantenía las particularidades del payador gaucho.

El esquema psicológico del payador, se repite textualmente en el milonguero. Cambia el ambiente, cambia la estrofa y cambia el contenido [...] El trovador en

⁹ Antonietta Paule Pepin Fitzpatrick (Nenette) (1908-1990). Pianista de sólida formación en Francia. Al emigrar a Argentina fue alumna de Carlos López Buchardo, Juan José Castro, Athos Palma, Isabel Aretz, entre otros. Fue coautora de decenas de obras con Atahualpa Yupanqui; las firmaba como Pablo del Cerro (Portorrico, 2004; Russo y García Martínez, 2005).

¹⁰ Santiago Chalar (1938-1994; Carlos Paravís, su nombre real) estudió en el Conservatorio Kolischer y en la academia “Fernando Sor” que dirigía Gregorio Rodríguez. Dio conciertos de para guitarra y para guitarra y piano. Fue discípulo de Osiris Rodríguez Casillos y uno de los mayores intérpretes de Atahualpa Yupanqui (Pellegrino, 2011).

una lujosa teoría de la rima, despliega soberano su pensamiento en la compleja estrofa de la décima; el milonguero concentra su pensamiento en la humilde y cómoda cuarteta (Ayestarán, 1979, p. 68).

Por mediados del XX la milonga asume su variabilidad, “agrupándose en dos troncos sensiblemente diferenciados: el de la *milonga oriental* u *orientala*, [...] áspera, de agresiva y punzante acentuación [...] y el de la *milonga pampeana*, lírica y tierna” (Aharonián, 2007, pp. 35 y 36). Las musicalizaciones por milonga de los poemas de Risso son en cantidad como *milonga pampeana*: Yupanqui por sus motivaciones líricas y existenciales adopta esta forma musical que se trasmite a los intérpretes que la adoptan como modelo (Galasso, 1992; Pujol, 2008; Pellegrino, 2010). No obstante, los uruguayos Roberto Rodríguez Luna y Santiago Chalar optaron en ocasiones por modalidades de la milonga oriental para musicalizar a Risso.

Otros dos conceptos que debemos traer asociados son los de *versión* y *cover*. La *versión* es una expresión propia de la mesomúsica; en la música popular se admiten variaciones que en la música académica se vivirían como adulteración o intervención de la pieza original; en el caso de la versión se sigue reconociendo -por el gran peso de la letra en una canción- la autoría original y la obra de la que se parte (Aharonián, 2007).

El *cover* -término del ámbito del rock- es la emulación interpretativa de la obra como tal. Aun sin recurrir a procedimientos académicos de aprendizaje, el original es modélico y es lo que quien interpreta desea representar (Olivera, 2014). La gran cantidad de versiones de canciones con poemas de Risso son composiciones de Yupanqui, cuando no, covers de las mismas.

Objetivos

Objetivo General

- Estudiar la obra del poeta Romildo Risso (1882-1946) y caracterizar su aporte literario al cancionero rioplatense.

Objetivos Específicos

- Relevar en la bibliografía de Risso los poemas musicalizados por compositores uruguayos y argentinos.
- Identificar en las discografías de los compositores los poemas musicalizados para realizar un ordenamiento y elaborar un fichaje técnico.
- Aportar, mediante la escritura del informe de la investigación, la base documental para la edición de un libro que compile la información relevada y ordenada.

Metodología

La metodología se basa en el enfoque cualitativo. La recolección de datos y el relevamiento realizado se hará a los efectos de obtener una casuística que fundamente las hipótesis planteadas. La obtención de datos, entonces, no tendrá como en un enfoque cuantitativo, una pretensión estadística, si bien los objetivos procuran ordenar y catalogar cuantitativamente buena parte de la obra de un autor y de varios compositores. No obstante, la finalidad es cualitativa mediante el análisis de contenido (Valles, 1999; Hernández Sampieri, et al, 2010).

Para el caso, junto con la revisión de la literatura sobre el tema “Romildo Risso” relevaremos bibliografía del poeta y discografía (y partituras) de los compositores que lo musicalizaron. Estos documentos son pasibles de preguntas, se les puede entrevistar, al decir de Valles (1999), puesto que los datos obtenidos de estos pueden utilizarse como los de las entrevistas en función de las hipótesis.

En cuanto a la clasificación de los documentos según la estrategia metodológica, podemos indicar (Cfr. Valles, 1999; Moreira et. al., 2015):

A. Documentos escritos.

A1. Bibliografía de Romildo Risso.

A2. Bibliografía de referencia a Risso.

A3. Partituras.

B. Documentos sonoros de los compositores-intérpretes.

B1. Discos de vinilo (33 1/3 rpm).

B2. Casetes.

B3. CDs.

B4. Música digitalizada o disponible en plataformas on line.

C. Documentos auxiliares o anexos.

- C1. Bibliografía auxiliar para tópicos de contexto (históricos, musicológicos, biográficos sobre Risso o vinculados a sus relaciones personales o artísticas).
- C2. Documentos gráficos, fotografías (ídem C1).
- C3. Páginas web (ídem C1).

Finalmente se comunicarán los resultados mediante la “exposición narrativa” de un reporte cualitativo (Hernández Sampieri, et al, 2010);

los reportes cualitativos son una manera de describir el estudio a otras personas y representan la culminación del proceso de investigación. El reporte debe ofrecer una respuesta al planteamiento del problema y señalar las estrategias que se usaron para abordarlo, así como los datos que fueron recolectados, analizados e interpretados por el investigador (Hernández Sampieri, et al, 2010, p. 723).

Dicho reporte será la base documental para la confección de un libro que compile y ordene la información y posibilite varias entradas con su indización correspondiente (Barité, 2015).

Actividades

Dicha estrategia metodológica cualitativa, basada en la investigación documental (Valles, 1999), incluirá las siguientes actividades:

1. Relevamiento bibliográfico de la obra de Risso en bibliotecas nacionales, universitarias y particulares, y en Anáforas.
2. Lectura y análisis de la obra poética completa de Romildo Risso.
3. Lectura y análisis de textos de referencia a Risso en la poesía gauchesca.
4. Lectura de textos musicológicos para la comprensión de las musicalizaciones.
5. Revisión de bibliografía y web de instituciones autorales que orienten la selección de los compositores intérpretes.
6. Revisión de la discografía de compositores e intérpretes de la obra de Risso.
7. Revisión de partituras (si existiesen).
8. Escucha de las obras.
9. Revisión de las fichas técnicas de los fonogramas.
10. Alistamiento de los poemas musicalizados.

11. Ordenamiento de las discografías por compositor.
12. Escritura de reporte cualitativo.
13. Boceto del libro a editar.
14. Esbozo de plan de difusión, circulación y accesibilidad del libro editado.

Cronograma

Para la elaboración del Cronograma, estipulado para 2025, nos basamos en el diagrama de Gantt (Camacho Ruiz, 2021).

Actividad	Ene	Feb	Mar	Abr	May	Jun	Jul	Ag	Set	Oct	Nov	Dic
1												
2												
3												
4												
5												
6												
7												
8												
9												
10												
11												
12												
13												
14												

Resultado Esperado

Escritura de un reporte que constituya la base metodológica y documental para la edición de un libro que compile, ordene y haga accesible la información relevada sobre Romildo Risso.

Características de Edición

Una vez escrito el informe de investigación este deberá reformularse para la escritura del libro (Nogueira y Warley, 2009). Dicha reformulación implica un nuevo orden de la información, una nueva lógica interna y un reordenamiento de los contenidos y los tópicos para la capitulación del libro (Otlet, 2007).

Una vez conseguido esto, el material inicia el proceso editorial -con sus diversas fases y actores- hasta llegar a su edición física y/o digital (Borràs Perelló, 2015).

A su vez, así como el proyecto y el informe de investigación tienen como destinatario el ámbito académico y especializado, en el caso de la edición de un libro, el público se diversifica y amplía, por lo cual la claridad para la legibilidad es imprescindible (Nogueira y Warley, 2009).

En nuestro caso, los destinatarios seguirán siendo público especializado como musicólogos, músicos y especialistas en letras. Sumándose -ahora- por tratarse de un trabajo de divulgación, aficionados a la música popular y la poesía o público potencial. En definitiva, el propósito implícito con la publicación en libro es la promoción de nuevas medialidades que resignifiquen la obra de Romildo Risso.

Esbozo de Contenidos para el Libro Proyectado

1. Estudio preliminar:
 - 1.1. Objetivos y criterios metodológicos de la antología.
 - 1.2. Esbozo biográfico de Romildo Risso.
 - 1.3. Ubicación de la obra de Risso en el canon y la tradición literaria.
 - 1.3.1. Comentarios analítico literarios sobre la poesía de Risso.
 - 1.4. Comentarios musicológicos sobre las musicalizaciones de poemas de Risso.
 - 1.4.1. Ubicación de las musicalizaciones en el canon y la tradición de la canción popular.
 - 1.4.2. Análisis de caso: Atahualpa Yupanqui.
 - 1.4.3. Intermedialidades de “Los ejes de mi carreta”.
 - 1.4.4. Análisis de caso: Santiago Chalar.
 - 1.4.5. Análisis de casos: otros compositores intérpretes¹¹.
 - 1.5. Posibles aportes a la gestión cultural en la metodología de edición de libros de Risso.
 - 1.6. Posibles aportes de la obra de Risso a nuevas medialidades en la canción popular.

¹¹ Comentarios críticos sobre las musicalizaciones de Roberto Rodríguez Luna, Omar Fernández, Luis Cluzeau Mortet, Víctor Velázquez, Alberto Merlo e Ignacio Montoya Carlotto.

2. Antología de poemas: conformada con el corpus de poemas musicalizados¹².
 - 2.1. Transcripción del poema desde la bibliografía de Risso.
 - 2.2. Ficha técnica al pie de cada poema:
 - 2.2.1. Referencia bibliográfica.
 - 2.2.2. Referencia discográfica o fonográfica.
 - 2.2.3. Código QR para la audición de la canción.
 - 2.2.4. Otros datos: nominaciones del poema y la canción¹³, versiones relevantes¹⁴, etc.
3. Discografía de compositores intérpretes¹⁵.

Tabla de contenido indicando:

 - 3.1. Referencia discográfica o fonográfica (ídem 2.2.2).
 - 3.2. Indicación de género musical.
 - 3.3. Título original de la obra.
 - 3.4. Libro de Risso en que se encuentra el poema.
4. Bibliografía de Romildo Risso:
 - 4.1. Editada.
 - 4.2. Editada póstumamente.
 - 4.3. Reediciones y antologías.
 - 4.4. Inédita.
5. Referencias sobre Risso:
 - 5.1. Bibliográficas.
 - 5.2. De prensa.
 - 5.3. Audiovisuales.
6. Iconografía de referencia:

¹² Se trata de un corpus de alrededor de 50 poemas.

¹³ Como se mencionó, muchas veces no coincide el título del poema asignado por Risso en sus libros con el consignado en la discografía de los compositores intérpretes.

¹⁴ Mención a versiones relevantes por sus intermedialidades diferentes a las de los compositores intérpretes.

¹⁵ Si bien parte de esta información será analizada en el Estudio preliminar (1) y consignada en la antología (2.2.2), aquí se presentará con una tabla por compositor para dar cuenta del fenómeno compositivo musical específico de cada compositor intérprete.

- 6.1. Portadas de libros.
- 6.2. Fotografías.
- 6.3. Cubiertas y etiquetas discográficas.
- 6.4. Partituras o fragmentos de estas.

Financiación

Posibilidades de financiación:

- Presentación del proyecto de libro en los llamados del FoNaM (Fondo Nacional de Música, 2024).
- Presentación a la convocatoria del Fondo Concursable para la Cultura (MEC) en la categoría Propuestas Editoriales (Culturaenlinea.uy, 2024).
- Coproducción con editorial que contemple el ámbito de la música popular¹⁶.
- *Crowdfunding* (Camacho Ruiz, 2021).

¹⁶ Estuario editora, Perro Andaluz, Yaugurú.

Referencias

- Aharonián, C. (2007). *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Escuela Universitaria de Música - UdelaR.
- Aharonián, C. (2012). *Introducción a la música*. 4ª edición. Montevideo: Tacuabé.
- Anáforas. (s/f). Obra de Romildo Risso. FIC – UdelaR. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/64669>
- Atacris.com. (s/f). Atahualpa Yupanqui. Sus primeras grabaciones: Odeón “Mangruyo” - discos de pasta (78 RPM) de 1936. *atacris.com*. <http://www.atacris.com/ata/vynils3c.html>
- Ayestarán, L. (1979). *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca.
- Barité, M. (2015). *Diccionario de organización del conocimiento: Clasificación, Indización, Terminología*. 6ª edición. Montevideo: CSIC.
- Basilago, J. y Pellegrino, G. (2018). *Grillo constante. Historia y vigencia de la poesía musicalizada de Mario Benedetti*. Montevideo: Cuatroesquinas.
- Bollo, S. (1965). *Literatura uruguaya, 1807-1965* (Tomo 2). Montevideo: Ediciones Orfeo.
- Bordoli, D. L. (1965). Prólogo. En Risso, R. *Selección de poesías* (pp. IX-XXV). Montevideo: MEC – Biblioteca Artigas.
- Bordoli, D. L. (1966). *Antología de la poesía uruguaya contemporánea* (Tomo 1). Montevideo: UdelaR.
- Borràs Perelló, Ll. (2015). *El libro y la edición: de las tablillas sumerias a la tableta electrónica*. Gijón: Ediciones Trea.
- Bravo, L. (2012). *Voz y palabra: historia transversal de la poesía uruguaya, 1950-1973*. Montevideo: Estuario editora.
- Burke, P. (2022). *El polímata: una historia cultural desde Leonardo da Vinci a Susan Sontag*. Madrid: Alianza.
- Caillava, D. A. (1945). *Historia de la literatura gauchesca en el Uruguay. Resumen histórico 1810-1940*. Montevideo: Claudio García & Cía. Editores.
- Camacho Ruiz, A. (2021). *Manual del gestor cultural*. Córdoba (España): Berenice.

- Carvalho Neto, P. de (1956). *Concepto de folklore*. Montevideo: Livraria Monteiro Lobato.
- Cayota, V. (1991). *La década uruguaya del 20 en su poesía*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.
- Cichelli, V., Octubre, S. y Riegel, V. (eds.). (2020). *Aesthetic Cosmopolitanism and Global Culture*. Boston: Brill.
- Culturaenlinea.uy (2024). *Fondo Concursable para la Cultura / FFC*.
<https://culturaenlinea.uy/agente/28/#/tab=entity-opportunities>
- Del Guercio, E. (Director). (2013). Cómo hice “Los ejes de mi carreta” de Atahualpa Yupanqui y Romildo Risso. [Episodio de serie de televisión]. En *Cómo hice / Canciones argentinas inolvidables*. Argentina: Canal Encuentro. Recuperado de
<https://www.youtube.com/watch?v=cTQff32U5wg>
- Dominio Público Uruguay (2024). *Romildo Risso*.
<https://dominiopublico.uy/author/Q5411650>
- Donas, E. y Milstein, D. (2003). *Cantando la ciudad: lenguajes, imaginarios y mediaciones en la canción popular montevideana (1962-1999)*. Montevideo: Nordan-Comunidad.
- Espinosa, G. (2024). *Todos detrás de Momo / Los Olimareños*. Montevideo: Estuario.
- Figueredo, M. (2005). *Poesía y canción popular: su convergencia en el siglo XX*. Montevideo: Linardi y Risso.
- Fondo Nacional de Música. (2024). <https://www.fonam.org.uy/>
- Galasso, N. (1992). *Atahualpa Yupanqui: el canto de la patria profunda*. Buenos Aires: Colihue.
- García, S. J. (1941). *Panorama de la poesía gauchesca y nativista del Uruguay*. Montevideo: Editorial Claridad.
- García, S. J. (1963). *10 poetas gauchescos del Uruguay*. Montevideo: Librería Blundi.
- García, S. J. (1982). Romildo Risso (1882-1946). En el centenario de su nacimiento. En *Almanaque del Banco de Seguros del Estado* (pp. 68-70). Montevideo: Banco de Seguros del Estado.
- Garet Mas, J. (1973). *Otros perfiles*. Montevideo: Florensa & Lafón.

- Gómez Bolaño, R. (Creador, director); Segoviano, E. (Director). (1976). El Chavo del 8 - episodio 30 [Episodio de serie de televisión]. En *El Chavo del 8*. México: Televisa. Recuperado de <https://www.tiktok.com/@elchavodelocho8mex/video/7326344622207175969>
- González, J. P. (2022). Hacia el estudio intermedial de la música popular latinoamericana autoral. *ArtCultura*, 24 (45), 37-50.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, P. (2010). *Metodología de la investigación*. Quinta edición. México: McGraw-Hill.
- Moreiro, J. A. (Coord.). (2015). *Manual de documentación informativa*. 2ª edición. Madrid: Cátedra.
- Nazabay, H. (2009, 28 marzo). Recordando a Romildo Risso. *Semanario Del Plata*, 62 (II), 8. Rosario (Colonia).
- Nazabay, H. (2013). Romildo Risso, el poeta del silencio más cantado. En *Canto popular: historia y referentes* (pp. 334-336). Montevideo: Cruz del Sur.
- Nazabay, H. (2023). El poema uruguayo más cantado: *Los ejes de mi carreta* de Romildo Risso. *Proyecto Cultural Sur*, 19 (3), 66-71.
- Nogueira, S. y Warley, J. (2009). *De la tesis al libro: guía para autores y editores*. Buenos Aires: Biblios.
- Olivera, R. (2014). *Sonidos y silencios. La música en la sociedad*. Montevideo: Tacuabé.
- Ong, W. J. (2022). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: FCE.
- Otlet, P. (2008). *El Tratado de Documentación. El libro sobre el libro. Teoría y práctica*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia.
- Patzer, P. (Conductor). (2017). Romildo Risso, la voz de la güeya, el cantor de los ejes [Episodio de serie de radio]. En *Salamancas y caminos*. Argentina: Radio Nacional Folklórica - Radio Nacional Argentina. Recuperado de <https://www.radionacional.com.ar/salamancas-y-caminos-presenta-romildo-risso-la-voz-de-la-gueya-el-cantor-de-los-ejes/>
- Pellegrino, G. (2005, 1 abril). Un olvidado. Recuerdo de Romildo Risso. *El País Cultural*, 804, 8-9. Montevideo.
- Pellegrino, G. (2010). *Dicen los cantores... Atahualpa Yupanqui / Alfredo Zitarrosa*. Montevideo: Planeta.

- Pellegrino, G. (2011, 5 agosto). Santiago Chalar (1938-1994). La guitarra y el canto criollo. *El País Cultural*, 1130, 1-3. Montevideo.
- Portorrico, E. P. (2004). *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires: edición del autor.
- Pujol, S. (2008). *En nombre del folklore. Biografía de Atahualpa Yupanqui*. Buenos Aires: Emecé.
- Rama, Á. (1976). *Los gauchipolíticos rioplatenses: literatura y sociedad*. Montevideo: Calicanto.
- Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Risso, R. (1934). *Aromo*. Buenos Aires: Comisión Difusora del Libro Nacional.
- Risso, R. (1965). *Selección de poesías*. Montevideo: MEC – Biblioteca Artigas.
- Rosell, A. (1983). En el Cincuentenario de “Ñandubay”. *Revista de la Biblioteca Nacional*, 22, 133-141.
- Russo, I. y García Martínez, H. (2005). *Diccionario del quehacer folklórico argentino*. Buenos Aires: Librería El Foro.
- Salgado, S. (1983). *Cluzeau-Mortet*. Montevideo: A. Monteverde y Cía. S. A.
- Soler Serrano, J. (Entrevistador); Arias, R. (Realizador). (1977). A fondo con Atahualpa Yupanqui. [Episodio de serie de televisión]. En *A fondo*. España: TVE. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0k6kG1WFIA4>
- Soria, A. (1993). *Cursillo de versificación*. Durazno: MEC - Intendencia de Durazno.
- Spener, D. (2017). *“No nos moverán”: biografía de una canción de lucha*. Santiago de Chile: Lom ediciones.
- Valles, M. S. (1999). La investigación documental: técnicas de lectura y documentación. En *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional* (pp. 109-139). Madrid: Síntesis.
- Vega, C. (1997) Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. *Revista Musical Chilena*, 188, 75-96.
- Vilariño, I. (2016). *La masa sonora del poema*. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay.
- Xavier, D. (2023). *Cevando a palabra*. Porto Alegre: Coragem.

Yupanqui, A. (1965). Los pagos charrúas. En *El canto del viento* (pp. 105-109). Buenos Aires: Honneger.

Yupanqui, A. (2008). Don Romildo. En *Este largo camino: memorias* (pp. 111-116). Buenos Aires: Cántaro.