

María Inés García

# Zamba Azul y la renovación de la canción popular mendocina.

## Convergencias disciplinares para un análisis musical significativo

---

---

*Una de las problemáticas planteadas por la musicología es la limitación del análisis musical centrado sólo en las estructuras musicales. Con el presente trabajo intentamos realizar un análisis a través de una aproximación múltiple a una obra; una mirada o enfoque integral que permita llegar a un nivel de análisis más significativo, a través de la articulación de las diferentes aproximaciones. En este caso nos hemos ocupado de una obra emblemática dentro de la producción de Tito Francia, compositor mendocino en cuyo catálogo se reúnen géneros populares con géneros académicos.*

---

---

*Profesora de Música, en las especialidades de Teorías Musicales y Piano, egresada de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo. Se desempeña como docente en cátedras relativas al análisis musical de esa institución Es Magister en Artes, mención Musicología, de la Facultad de Artes, Universidad de Chile; su tesis se titula Tradición y renovación. Historia social de las prácticas musicales de Tito Francia. Ha elaborado entradas sobre músicos mendocinos para el Diccionario de Música Española e Hispanoamericana. Ha presentado ponencias en diversos congresos y tiene publicado trabajos en Actas de Congresos y revistas nacionales y extranjeras. Ha dirigido tesis y becarios alumnos y graduados.*

## Introducción

Una de las problemáticas que se plantea en la musicología es la limitación del análisis musical centrado sólo en las estructuras musicales y, por lo tanto, las limitaciones de las interpretaciones que se pueden inferir del mismo. Ello deriva en el propósito de encontrar una vía de articulación entre la información proveniente del análisis de esas estructuras y la información proveniente del compositor, de la circulación de la música y de la manera en que es recibida e interpretada por los oyentes, resignificando el análisis de las estructuras musicales. Los contextos en que se dan producción, circulación y recepción y sus mutuas relaciones son altamente significativos para una comprensión profunda de la obra musical.

Con el presente trabajo intentamos realizar el análisis musical a través de una aproximación múltiple a una obra; una mirada o enfoque integral que permita llegar a un nivel de análisis más significativo, a través de la articulación de las diferentes aproximaciones. En este caso nos hemos ocupado de una obra individual, pero creemos que esta mirada múltiple se puede aplicar a diferentes corpus de análisis.

### Tito Francia y la *Zamba Azul*. Música y compositor.

Tito Francia fue un músico mendocino con variadas prácticas musicales<sup>1</sup>. Guitarrista virtuoso, se desempeñó como músico estable en las radios de Mendoza<sup>2</sup> en la época en que la música en vivo era parte fundamental de la programación de las emisoras. Fue también miembro fundador del Nuevo Cancionero<sup>3</sup>, movimiento que impulsó una renovación en la poesía y la música, expresando una búsqueda estética y social. Como compositor tiene un amplio catálogo de obras que reúne géneros populares, como tangos, boleros, zambas, tonadas y cuecas, con géneros académicos: piezas breves para piano o para guitarra, obras de música de cámara, para orquesta, conciertos y obras a la manera de poemas sinfónicos.

Una de sus composiciones más emblemáticas es *Zamba Azul*, ya que la asociación obra-autor

(*Zamba Azul* -Tito Francia) está absolutamente presente en el imaginario de músicos y oyentes que lo conocieron. La canción expresa claramente su lenguaje particular y la búsqueda de renovación planteada por el movimiento del Nuevo Cancionero. Fue también la pieza que mayor nivel de circulación alcanzó dentro de su producción; editada en 1963, su texto es de Armando Tejada Gómez, uno de los principales impulsores de ese movimiento. Francia contaba al respecto que había comenzado a componer música pensando que fuera para un cuarteto, pero cuando Tejada Gómez escuchó esa música le dijo que eso era una zamba y que él se la pintaba toda de azul. El color azul que impregna el texto de la canción<sup>4</sup> hacía referencia a la "nota azul", que según estos protagonistas era el símbolo de aquella nota, más bien aquella música que había logrado un nivel superior de belleza y perfección.

### La zamba y sus rasgos caracterizadores

Para nuestro trabajo tomamos el aporte de diferentes marcos teóricos que iremos explicitando a lo largo del mismo. Como planteo general, adherimos al marco de Jean Jacques Nattiez en cuanto a su definición de los niveles neutro, poético y estético de las obras musicales, refiriéndose a los planos de las estructuras musicales, la producción y recepción de las obras, respectivamente, en un enfoque semiótico que busca la articulación de la información del análisis de estos niveles para una interpretación significativa (Nattiez, 1990: 136). Desde otra perspectiva semiótica, también Philip Tagg discrimina estas perspectivas, entre otras; al identificar distintas acepciones del concepto música, señala que el proceso de comunicación musical se desarrolla por distintos canales: la música como concepción (por el compositor/intérprete, previo a la ejecución), la música como notación (en el papel), la música como objeto sonoro (grabada o en vivo) y la música como percepción (por los oyentes, en la ejecución y la memoria) (Tagg, 1982: 47). Nosotros hemos querido considerar las perspectivas poética, estética y neutra, es decir, la música como concepción, como objeto sonoro y como percepción.

Si bien Tagg descarta de su enfoque la concepción de la música como notación, en nuestro caso hemos creído importante trabajar también con la partitura de la canción. Esta partitura ha sido realizada por el compositor y le damos importancia a ello, puesto que este compositor manejaba perfectamente el código de la lecto-escritura musical como también el código de interpretación de los géneros producidos como compositor. Por ello, conocer su escritura de la partitura es también una fuente de información significativa.

Partimos abordando el nivel neutro para identificar los rasgos caracterizadores de las estructuras musicales de la pieza. Pero la misma es una sola del amplio grupo de obras de música popular compuesta por Tito Francia. Para no descontextualizarla de toda su producción, nos enmarcamos en el concepto del estilo en la música. Tomamos el marco conceptual planteado por Leonard Meyer, quien define el estilo como "una reproducción de modelos, ya sea en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el comportamiento humano, que resulta de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones" (Meyer, 2000: 19). Tres importantes conceptos se destacan en esta definición: la "reproducción de modelos", es decir los rasgos caracterizadores de las obras en estudio; las "elecciones" o decisiones, conscientes o no, tomadas por el compositor en relación a su obra; por último, las "constricciones", como las restricciones o limitaciones constituidas por el repertorio de modelos que en ese momento tiene el compositor a su disposición. El objetivo del análisis del estilo es explicitar la naturaleza de las elecciones y restricciones del estilo en cuestión. Dicho análisis debe entonces, comenzar con la descripción de los aspectos reproducidos en una obra o repertorio de obras para llegar luego a plantear hipótesis acerca de las constricciones que guían y limitan los datos "brutos" observados y desde cuyos puntos de vista son interpretados esos hechos brutos.

El nivel de las estrategias usadas por el compositor es lo que interesa para caracterizar su estilo; si bien tomamos ahora una sola de sus composiciones, el estilo de una obra no es sólo cuestión de constricciones intraopus sino de

constricciones que prevalecen en el nivel de lenguaje particular del compositor<sup>5</sup>. Para la definición del mismo abordamos el análisis de las estructuras musicales, tomando como punto de partida la partitura de la zamba, producida por el propio compositor<sup>6</sup> y utilizamos una metodología que concibe la obra musical como un fenómeno multidimensional, una red de fenómenos sonoros articulados en el tiempo. Por ello, esta metodología propone la diferenciación del análisis en áreas, las cuales son: el sistema de organización de las alturas (en este caso, sistema tonal y armonías), sintaxis o segmentación del discurso, motivico-temática (rasgos distintivos de los elementos temáticos), funciones formales (etapas del devenir del discurso musical) y esquema formal<sup>7</sup>.

La canción presenta la estructura formal característica de las zambas, que tienen dos partes en la que cada una consta de una introducción instrumental, el canto de dos estrofas que comparten la misma música y luego el estribillo que se canta al final de la "Primera" como de la "Segunda", con el mismo texto y música. La introducción de esta zamba podemos analizarla sintácticamente como una oración musical<sup>8</sup> de nueve compases; luego, tanto la música de la estrofa como la del estribillo son oraciones de doce compases, con una segmentación en tres frases, de cuatro compases cada una. (Figura 1)

Por otro lado, el poema de *Zamba azul* está conformado por cinco estrofas de siete versos cada una; cada estrofa se corresponde con una oración musical en la que los versos se distribuyen de la siguiente manera: dos, tres y dos versos respectivamente para las tres frases de la oración. En el caso de la estrofa que funciona como estribillo, la distribución es de dos, dos y tres versos. La cantidad de sílabas de cada verso no es simétrica y la correspondencia entre la música y el texto cantado es predominantemente silábica; sólo al final de algunos versos prolonga una sílaba en una nota más.

Desde el área motivico-temática podemos describir algunos rasgos melódicos y rítmicos que se dan como regularidades de la pieza. En el campo rítmico, la pieza está escrita en el compás usado para esta danza, 6/8, y en su organización

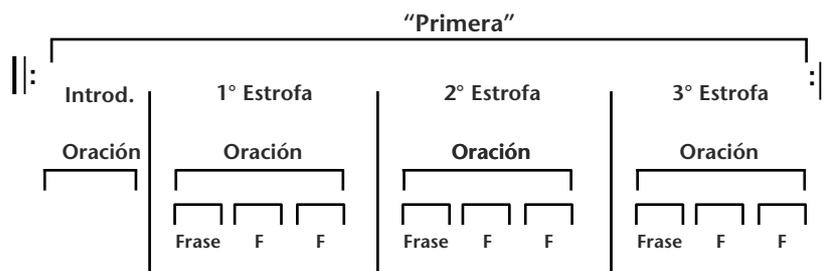


Figura 1

rítmica predomina la subdivisión característica de este compás, junto con el uso de la subdivisión binaria de cada tiempo, es decir, la subdivisión de la negra con puntillo en dos corcheas con puntillo. Ello está escrito en algunos casos explícitamente a través de esa figuración, pero a veces está escrito, dentro del tiempo, con una aparente síncopa poniendo: corchea- semicorchea-corchea-semicorchea.



Ejemplo 1

Sin duda, uno de los aspectos más interesantes y caracterizadores de la pieza es su armonía. Escrita en la tonalidad de La Mayor, predominan los acordes con séptimas, novenas, oncenas y en los cifrados aparecen también treceñas, aunque en algunos casos se puede considerar la treceña como apoyatura de la quinta del acorde. El cifrado de la armonía que aparece en la partitura también es original del compositor<sup>9</sup>.



Ejemplo 2: Zamba azul, zamba, compás 18.

Las relaciones armónicas más usadas son por quintas justas descendentes, es decir, las que se dan entre las funciones básicas de la armonía tonal funcional, II – V – I grados. Francia usa permanentemente estas relaciones, sean de la tonalidad principal, como momentáneos desvíos a otros grados de la tonalidad, o como dominantes secundarias, pero que mantienen esa relación.



Ejemplo 3: *Zamba azul, zamba*, compases 2 a 4.

En esta zamba Tito Francia usa un acorde muy característico, que emplea en la mayoría de sus canciones en enlaces cadenciales. Se trata del acorde cifrado con 9ª y 11ª +, es decir, onцена aumentada. Sobre un II grado descendido de la tónica a la que va a resolver, arma el acorde con esta interválica cifrada, resolviendo el bajo por segunda menor descendente, lo que se suele llamar en armonía popular, “dominante sustituta”.

Podemos ejemplificarlo con los compases 20 y 21. En el primer tiempo del compás 20 se da un acorde de 7ª de dominante de La mayor, luego el acorde mencionado sobre un si bemol; si consideramos el cifrado existente del acorde, se debería considerar el sol# de una voz superior como enarmonía de un la bemol. También puede interpretarse este acorde como una prolongación de la dominante anterior en una novena menor de dominante, con la 5ª descendida en el bajo, que resuelve inmediatamente al acorde de La Mayor.

Ejemplo 4: *Zamba azul, zamba*, compases 20 y 21.

La armonía tiene su incidencia en la línea de la melodía de la canción, trasladándose la complejidad de las estructuras armónicas a la línea melódica donde las 7ª y 9ª cumplen una función estructural, no ornamental. Un ejemplo lo tenemos en el final de la canción, cuya melodía finaliza con la novena del acorde de tónica.

Ejemplo 5: *Zamba azul*, zamba, compases 34 a 38.

El ámbito de sus melodías es generalmente mayor a la octava y entre sus rasgos recurrentes encontramos notas repetidas y giros de bordadura, con un buen balance de grados disjuntos y conjuntos.

Los rasgos inmanentes de *Zamba azul* nos dan cuenta de la relación tradición-renovación que se da en la misma. Por un lado, la estructura formal de la pieza, la métrica y la rítmica general se mantienen dentro de los modelos tradicionales, mientras que algunos rasgos rítmicos y la organización de las alturas, en cuanto al planteo armónico y sus implicancias en los procesos melódicos expresa la búsqueda de renovación en relación al modelo genérico, el modelo tradicional que se había establecido como un modo de hacer que expresaba una cristalización del género.

En su propuesta metodológica para el análisis de la música popular, Philip Tagg plantea primero la definición de los parámetros de expresión musical para luego poder determinar los musemas, o unidades mínimas de expresión de sentido musical asociado (Tagg, 1982: 48). Tales musemas surgen en relación con una audiencia capaz de reconocerlos por asociación, ya que comparte repertorios musicales. En este sentido, son las estructuras armónicas disonantes las que podemos señalar como musemas que brindan un sentido musical asociado a la renovación.

### La zamba y las prácticas musicales de su compositor

La composición de esta zamba se produce en un período en que la mayor parte de la producción de Tito Francia tiene que ver con la canción popular de raíz folclórica, coincidiendo con los procesos del “boom” del folclore de los años '60 y el lanzamiento del Nuevo Cancionero. Como

ya señalamos, el autor del texto de Zamba Azul es Armando Tejada Gómez, poeta que expresa un fuerte sentido americanista y social en su poesía (Castellino, 2002). Fue uno de los más fuertes impulsores del Nuevo Cancionero, movimiento que expresa su intención renovadora a través de su Manifiesto, intentando “depurar de convencionalismos y tabúes tradicionalistas a ultranzas a ese patrimonio musical tanto de origen folklórico como típico popular”<sup>10</sup>. A esta renovación es funcional Tito Francia, como se puede ver a través del análisis de los rasgos inmanentes de su canción, donde el área de la organización de las alturas, fundamentalmente la armonía, cumple un papel central.

Por otro lado, y como ya lo señalamos al principio, Francia se desempeñó durante mucho tiempo como guitarrista estable de las radios de Mendoza, participando en la programación de las mismas, ya sea en el conjunto estable de guitarras o acompañando cantantes y como guitarrista solista. El repertorio abordado fue muy diverso, lo que le dio un conocimiento de los distintos géneros que circulaban, desde el tango y el folclore a otros géneros internacionales mediatizados a través de la radio, el disco y el cine, en un proceso de cosmopolitización y modernismo en el que el jazz jugó un papel muy importante, lo que nos proporciona una explicación de algunos de los recursos empleados con propósito renovador. Es así como su práctica compositiva se articula fuertemente con su práctica interpretativa, explicando la elección de los géneros compuestos. En sus obras se expresan los procesos socioculturales en los que se inserta Francia y sus prácticas musicales, principalmente la música en vivo en las emisoras radiales como fuente laboral, y el planteo de renovación del Nuevo Cancionero.

Otro aspecto muy importante a tener en cuenta dentro de la perspectiva poética, es la consideración de las ideas estéticas del compositor, a través de los juicios de valor expresados. Nuestro marco teórico, en este caso, fue la concepción de la etnoestética, considerada como el enfoque antropológico que intenta rescatar las ideas de los individuos de una sociedad referentes a lo bello. Una de las connotaciones que le

adjudica María Ester Grebe a esta categoría es que “las concepciones estéticas pertenecientes a cualquiera cultura -centradas en los puntos de vista estéticos del creador, intérprete y receptor- dependen de sus respectivas visiones de mundo las cuales implican pensamiento, conocimiento, actitudes, valores y normas culturalmente específicas” (Grebe, 1983: 20).

Abordado en este sentido, la etnoestética permite comprender la obra creativa en una doble perspectiva: como síntesis trascendente de una expresión individual y como parte de un todo sociocultural. Se trata de comprender el arte a partir de las representaciones estéticas y modelos ideacionales de los actores de este sistema simbólico de comunicación.

Desde este enfoque émico, es posible considerar la obra de arte como una especie de mapa cognitivo del hombre-artista que refleja su sistema estético y representa simbólicamente, de algún modo, su visión del mundo. Asimismo, es posible considerar que las obras de arte son modelos ideacionales representativos que recrean la realidad sociocultural o, al menos, una parte de ésta. Las ideas estéticas que Tito Francia manifestó explícitamente en las diversas entrevistas que tuvimos con él nos fueron dando cuenta de sus juicios, los que expresaban su valoración por igual de la música popular o clásica, la importancia que le otorgaba a la melodía en el sentido de ser la “única forma de expresarse”, el rechazo de la música de vanguardia y la búsqueda de renovación pero con un límite, el de la “comprensión”, propia y del oyente.

Sus manifestaciones fueron claras en el sentido de la jerarquía otorgada al tema melódico-rítmico de la música y su función de representar la belleza y transmitir un “significado” para ser “comprendido”. Por ello, a pesar de plantear una renovación en el cancionero de base tradicional cuyano, esa renovación tenía un límite, producto de su función como canción popular y de los valores estéticos del compositor. En una de las entrevistas, a la intervención nuestra preguntando si, en ese sentido, la melodía era importante respondió: “Es la única forma de expresarse. La armonía es para acompañar. [...] La melodía... es difícil conseguir una bella melo-

día y es difícil componer algo moderno que al mismo tiempo sea bello”<sup>11</sup>.

A partir del análisis de las estructuras musicales realizado, creemos que es la armonía el eje de organización de sus obras, que produce consecuencias en el plano melódico. El rasgo más llamativo a nivel perceptivo es el resultado sonoro de su armonía, rasgo que plantea la renovación “que lo llevó más lejos” pero sin que perdiera “comprensión”. Francia manifestaba: “Desde el principio apliqué mis conocimientos de armonía, y mis estudios; lo apliqué a mis composiciones populares y así fui haciendo melodías más originales, más modernas, y en la armonía una estructura armónica más compleja”<sup>12</sup>.

En otra oportunidad, ante nuestra insistencia sobre el punto de la renovación, agregó: “Claro, es llegar a un punto en donde usted dice: de aquí ya más no. Me salí totalmente de lo tradicional, pasé, llegué a lo contemporáneo, pero llegué aquí. Si sigo tratando de hacer cosas raras va a llegar un momento en que ni yo mismo me voy a entender”<sup>13</sup>.

### **Circulación y recepción de Zamba Azul**

*Zamba Azul* resultó finalista en el rubro folclore, del “Festival Odol de la Canción” realizado en el año 1963. Fue un concurso de mucha trascendencia por el volumen de obras presentadas como también por el jurado, que fue presidido por Carlos Guastavino. Se presentaron 3400 composiciones, resultando seleccionadas veintisiete; la zamba de Tito Francia estuvo entre las nueve finalistas en el rubro folclore. Durante tres meses, dos canales de televisión y una red de emisoras de radiofonía que cubría todo el país, difundieron estas obras finalistas, ejecutadas por una orquesta formada al efecto. Se puede inferir que esta circunstancia haya contribuido a que esta zamba tenga un nivel de circulación mucho mayor en relación con otras piezas del autor. Es también la canción que más cantidad de registros fonográficos tiene entre sus obras, principalmente por el conjunto Las Voces Blancas.

Esta canción se constituye en un referente tanto de Tito Francia como creador como de su lenguaje particular. Su perfil de compositor fue

muy valorado por todos los informantes que hemos entrevistado, músicos como no músicos. Chango Farías Gómez, Juan Falú, Jorge Marzali, Pocho Sosa, Carmen Guzmán, entre otros, han hablado de sus composiciones en general, y de *Zamba Azul* en particular, valorando su riqueza, sus melodías, sus armonías; siempre con un sentido de reconocer sus aportes novedosos, enriquecedores, realizados éstos con una mirada y objetivos más amplios de lo que se venía haciendo en la música popular de ese momento. Fue considerado un salto cualitativo para la música de su época y su lugar. Empleando un concepto de la Teoría de la Recepción de Jauss (1982), podemos afirmar que la composición representa un cambio en el horizonte de expectativas de su época, expresado por los juicios críticos recogidos.

### **Conclusiones**

Por medio de este abordaje múltiple, la información que recogemos del análisis inmanente de la canción se complementa y resignifica con la información que nos ofrecen la perspectiva poética a través de la concepción estética del compositor, como también la información de sus prácticas musicales, su trabajo como guitarrista y su participación en el Nuevo Cancionero. La perspectiva estética, o de la recepción, nos transmite información que explica la gran circulación que tuvo la canción como la valoración de renovador adjudicada a su compositor.

Tomamos el marco teórico de Meyer (2000) en cuanto a la concepción de estilo, estrategias compositivas y lenguaje particular; el planteo de Nattiez (1990) en términos generales, para considerar los niveles neutro, poéticos y estéticos, buscando la articulación de los mismos. Con el enfoque de la historia social y estructural (Burke, 1991, Dahlhaus, 1997) abordamos las prácticas de Tito Francia para comprender los procesos diacrónicos y sincrónicos que se dan en relación a ellas y a esta composición en particular; a partir del planteo de Etnoestética de Grebe (1983) indagamos las concepciones estéticas del compositor permitiéndonos comprender la obra como síntesis de una expresión individual y como parte de un todo sociocultural. Abordamos la perspectiva

estésica considerando la circulación y recepción de la obra, para completar los niveles de sentido que se articulan con el nivel neutro.

Para realizar esta aproximación múltiple que da cuenta de una mirada integral, permitiéndonos llegar a un análisis más significativo, abordamos una obra emblemática de la producción de un compositor que se constituyó en referente de la canción popular de Mendoza. Adherimos al planteo de Tagg cuando señala que las relaciones que se plantean entre la música como fenómeno percibido, como fenómeno concebido por el compositor, como con el objeto sonoro mismo y el campo de estudio sociocultural son altamente relevantes para el análisis de la música popular y, agregamos nosotros, para la música toda.

Creemos que las vinculaciones entre los aportes teóricos que conforman nuestro marco de referencia, nos permiten considerar la constitución de sentido a partir de la articulación del análisis musical con el análisis sociocultural y estético, logrando de este modo una interpretación conceptual más significativa de la música.

#### Notas

1. Nació en Mendoza el 1 de marzo de 1926 y murió en la misma ciudad el 30 de diciembre de 2004.
2. Tito Francia trabajó en las diferentes radios de Mendoza desde fines de la década del '40, hasta entrados los '60. Ver García 2002 y 2003.
3. El movimiento del Nuevo Cancionero se lanzó públicamente a través de un Manifiesto y un concierto el 11 de febrero de 1963. Diario *Los Andes*, 11/02/63.
4. Ver el texto en el Anexo con la partitura.
5. Se ha realizado el análisis de un grupo importante de obras en la tesis *Tradición y renovación. Historia social de las prácticas musicales de Tito Francia*, realizada para el Magíster en Artes, mención Musicología.
6. Sabemos que la notación occidental ha demostrado ser inexacta para denotar todas las intenciones del compositor, como también que no contempla las posibles "versiones" en el caso de la música popular. No obstante, frente a las fuentes de información que se poseen, los objetivos del trabajo y lo manifestado en cuanto a la producción de la partitura por el mismo compositor, ha sido útil trabajar a partir de la partitura.
7. Metodología de análisis desarrollada por Francisco Kröpfl.
8. Denominamos "Oración" al enunciado musical con sentido completo, constituido a nivel sintáctico por una o más frases.
9. Se ha podido confrontar la versión manuscrita de *Zamba Azul* con la versión impresa.
10. Manifiesto del Nuevo Cancionero. *Diario Los Andes*, 11/02/63. Ver García 1999 y 2006 b.
11. Entrevista a Tito Francia, Mendoza, 28/11/96.
12. Entrevista a Tito Francia, Mendoza, 28/11/96.
13. Entrevista a Tito Francia, Mendoza, 29/09/97.

Anexo: Partitura de Zamba Azul

# Zamba Azul

Zamba

Música de: TITO FRANCIA  
Letra de: ARMANDO TEJADA GOMEZ

PIANO

Introd.

La Sim. Ni 9 m.

menos a tempo cresc

Mi 9 La 7 M Ni 7 La 7 M

Voz

La Do dm Si 7 Mi 7 Re 0 Mi 7 La Mi 0 Fa 7

Si 7 Mi 9 La 9 m.

Re 7 M Sol 9 La Mi 7 b dm Mi 7 Si b 7 La 7 M

La Do dm Si 7 Mi 7 Mi b 7 Re 0 Mi 7

COPYRIGHT © 1963 BY EDITORIAL PIGAL - TALCAHUANO 638, BUENOS AIRES, ARGENTINA. TODOS LOS DERECHOS DE EDICION, REPRODUCCION Y ARREGLOS ESTAN RESERVADOS PARA TODOS LOS PAISES POR EDITORIAL PIGAL - QUEDA HECHO EL DEPOSITO QUE MARCA LA LEY. IMPRESO EN ARGENTINA.

I Repite hasta  $\text{y}$

Como un limpio amanecer  
era tu pollera azul...  
cielo por la zamba  
duende andaba el aire  
enredándose a mi voz  
mientras mi guitarra buscaba en el alba  
coplas que cantaran nuestro amor.

Siempre te recordaré  
junto a tu paisaje azul...  
sombra que no olvido  
silueta del río  
vestida de trigo y luz  
cómo se dormía la tarde en tu pelo  
con un sueño inmensamente azul.

Guardo aquel pañuelo azul  
que me diste en el adiós...  
te llevó la tarde  
rumbo a su misterio  
cuando agonizaba el sol  
pero te quedas ya quieta en el silencio  
adonde duerme el viento de mi voz.

Dicen que el olvido es cruel  
que no vuelve del adiós...  
pero mi guitarra  
suena a zamba tuya  
cuando por la noche estoy  
buscándole grillos que canten tu nombre  
en la oscura voz del diapasón.

La noche te vió bailar  
azul en los ojos del rocío,  
adónde iría el viento  
que tu voz quedó conmigo,  
luna, copla, río, aroma,  
valle azul de zamba,  
dulce región de mi soledad.

**Bibliografía**

- Baczo, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- Becker, Howard S., *Art Worlds*. Berkley. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1982.
- Burke, Peter, "Overture: the New History, its Past and its Future", en Peter Burke ed. *New Perspectives on Historical Writing*.: The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1991.
- Dahlhaus, Carl, *Fundamentos de la historia de la música*, Gedisa, Barcelona, 1997.
- García, María Inés. "Nuevo Cancionero Argentino. La renovación de la canción popular en la figura de uno de sus fundadores: Tito Francia". En: Rodrigo Torres ed., *Música en América Latina. Actas del II Congreso latinoamericano IASPM*, FONDART, Santiago de Chile, 1999.
- "Música y radio en Mendoza, Argentina: la práctica musical de Tito Francia". En: *Latin American Music Review*, Vol. 24, N° 2, Fall/Winter, Gérard Béhague editor, University of Texas Press, Austin, 2003.
- *Tradición y renovación*. Historia social de las prácticas musicales de Tito Francia. Tesis del Magister en Artes, mención Musicología, Universidad de Chile, Santiago, inédita, 2006 a.
- Grebe, María Ester, "Etnoestética: un replanteamiento antropológico del arte", en *Aisthesis*, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1983.
- Jauss, Hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception*.: Harvester Press, Brighton, 1982.
- Meyer, Leonard B., *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*, Pirámide, Madrid, 2000.
- Nattiez, Jean Jacques, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press, New Jersey, 1990.
- Tagg, Philip, "Analysing popular music: theory, method and practice", en *Popular Music*, Cambridge University Press. N° 2, Cambridge, 1982.

**Recursos electrónicos**

- García, María Inés, 2002, "Músicos de radio: Tito Francia y la práctica de los músicos estables en las emisoras radiales". *Actas del IV Congreso Latinoamericano IASPM, México 2002*. Disponible en: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/indice.html>
- 2004. "Los sonidos de la sociedad: presencias del imaginario social mendocino en la recepción de Tito Francia". *Actas del V Congreso Latinoamericano IASPM*, Río de Janeiro, 2004. Disponible en: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/actasautor3.htm>
- 2005. "'La vida vuelve'. Préstamos y articulaciones en la obra musical de Tito Francia". *Actas del VI Congreso Latinoamericano IASPM*, Buenos Aires 2005. Disponible en: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/baires/actasautor1.html>
- 2006 b. "El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza". *Actas del VII Congreso Latinoamericano IASPM*, La Habana, 2006. Disponible en: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/lahabana/actasautor1.html>