

La canción popular litoraleña en la Argentina en torno a la década de 1960. Un análisis estético-musical y sociohistórico.

Autor:

Adorni, Angélica Lucía

Tutor:

Mansilla, Silvina Luz

2022

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia y Teoría de las Artes.

Posgrado



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Programa de Doctorado en Historia y Teoría de las Artes

TESIS

La canción popular litoraleña en la Argentina en torno a la década de 1960.

Un análisis estético-musical y sociohistórico

Lic. Angélica Lucía Adorni

DNI: 31.200.120

Directora de tesis: Dra. Silvina Luz Mansilla

Consejero de Estudios: Dr. Omar Corrado

Buenos Aires, 28 de noviembre de 2022

ÍNDICE GENERAL

Índice de figuras.....	7
Índice de tablas	9
Índice de ejemplos musicales	11
Agradecimientos	13
Abreviaturas	17
Introducción.....	19
Capítulo 1. La litoraleña como objeto de estudio: aspectos metodológicos.....	25
1.1.- Delimitación del problema de investigación	27
1.2.- Hipótesis y recorte temático	32
1.3.- Estado de la cuestión	35
1.4.- Marco teórico y metodológico.....	52
1.5.- Consideraciones sobre el contexto histórico.....	60
1.5.1.- Las migraciones internas en la antesala del peronismo	60
1.5.2.- Una sociedad dividida	63
1.5.3.- Contexto general (1955–1969).....	68
1.5.4.- Los sesenta como época	71
Capítulo 2. El corpus: la música en sí.....	75
2.1.- Definición y alcances del objeto de estudio	77
2.1.1.- Algunas consideraciones sobre aspectos operativos y metodológicos.....	77
2.1.2.- La delimitación del corpus.....	79
2.1.3.- La catalogación de las piezas.....	83
2.2.- Tres aspectos inherentes al corpus.....	87
2.2.1.- Aspectos poéticos.....	88
2.2.1.1.- Ejes temáticos y tratamientos generales.....	88
2.2.1.2.- ¿Chamamé vs litoraleña?.....	91
2.2.2.- Aspectos musicales generales	98
2.2.3.- Apreciaciones sobre la interpretación.....	101
2.3.- Algunos casos.....	108
2.3.1.- <i>El cachapejero</i> (Ramón Ayala, canción misionera, 1960)	108
2.3.2.- <i>Oro verde</i> (Jaime Dávalos y Eduardo Falú, canción, 1962).....	112
2.3.3.- <i>Canción de verano y remos</i> (Aníbal Sampayo, canción, 1964)	116
2.3.4.- <i>Río de sueños</i> (Cholo Aguirre, litoraleña, 1964).....	119
2.3.5.- <i>Las dos Juanas</i> (Chacho Müller, canción del Litoral, c. 1969).....	123
2.4.- Aplicación de análisis desde la perspectiva de la teoría tópica.....	127
2.4.1.- ¿Qué es el tópico? Nociones básicas acerca de la teoría tópica	127
2.4.2.- Tópicos de la canción popular litoraleña	128
2.4.3.- Interrelación con la poesía y el entorno	133
2.4.4.- Consideraciones finales sobre los tópicos.....	136
Capítulo 3. Cancionero social del Litoral: en búsqueda de una expresión legítima.....	137
3.1.- Ramón Ayala: <i>El mensú</i>	139
3.1.1.- Antecedentes de representación en la literatura y el cine.....	140
3.1.2.- La canción en contexto.....	143
3.1.3.- <i>El mensú</i> ¿Una canción revolucionaria?	146
3.2.- Ayala y el movimiento del Nuevo Cancionero.....	149
3.2.1.- El hombre que canta al hombre: primera impresión.....	149
3.2.2.- El contenido del disco	152
3.2.3.- El “mundo del arte” en torno al disco.....	154
3.3.- Ariel Ramírez y el mundo del arte santafesino.....	156
3.3.1.- El Litoral en el repertorio de Ariel Ramírez	157
3.3.2.- <i>Los inundados</i>	159
3.3.3.- “Clásicos” de Ramírez para el Litoral	161
3.4.- Movimientos regionales.....	166

3.4.1.- Santa Fe: Los Paranaseros y Claudio Monterrío	167
3.4.2.- Rosario: Chacho Müller y los grupos vocales.....	174
3.4.2.1.- Los Cuimbaé (1961-1963).....	174
3.4.2.2.- Los Trovadores del Norte (1959-).....	176
3.4.2.3.- Chacho Müller	178
3.4.3.- Identidad entrerriana entre dos ríos (y más allá)	181
3.4.3.1.- Aníbal Sampayo y la “no frontera”	181
3.4.3.2.- Linares Cardozo: hombre de campo y río	186
Capítulo 4. El boom litoraleño. I. Música, industrias culturales, revistas	189
4.1.- Industrias musicales y canción litoraleña.....	191
4.1.1.- Un campo para el folclore.....	192
4.1.2.- Las industrias como instancias de consagración	194
4.2.- La industria editorial: las revistas de divulgación.....	195
4.2.1.- Revistas en la antesala del boom.....	197
4.2.1.1.- <i>Danzas Nativas</i> (1956-1958)	197
4.2.1.2.- <i>Sucesos Folklóricos</i> (1959) y <i>Correo de las Peñas</i> (1961)	202
4.2.1.3.- <i>Íverá</i> (1944-1982)	205
4.2.2.- El Litoral en la revista <i>Folklore</i>	210
4.2.2.1.- Cancioneros litoraleños en <i>Folklore</i>	212
4.2.2.2.- Tablas de popularidad en <i>Folklore</i>	222
4.3.- Mirar y ser mirado: el estatus de las imágenes	225
4.3.1.- Imágenes fotográficas en <i>Folklore</i>	225
4.3.2.- La canción litoraleña en imágenes	230
4.3.2.1.- El retrato de estudio.....	231
4.3.2.2.- La fotografía en entornos urbanos.....	233
4.3.2.3.- Las vestimentas de etiqueta	236
4.3.2.4.- Representaciones juveniles	237
4.3.2.5.- El uso de obras de arte.....	238
4.3.3.- Como corolario	241
Capítulo 5. El boom litoraleño. II. Música, mediatizaciones, imaginarios	243
5.1.- Radio y televisión.....	245
5.2.- Canciones del Litoral en escena	255
5.2.1.- Los festivales en las provincias.....	256
5.2.2.- Concursos, peñas y espectáculos.....	262
5.3.- Discográficas.....	266
5.4.- Cine. El Litoral en la pantalla grande.....	272
5.4.1.- Imaginarios y representaciones en <i>Tacuara y Chamorro, pichones de hombre</i>	276
5.4.1.1.- Paisaje y literatura regional.....	278
5.4.1.2.- Pantallas, ídolos, circuitos musicales.....	281
5.4.1.3.- Canciones litoraleñas en el filme.....	286
5.4.1.4.- Canción-cristal.....	290
5.4.1.5.- Créditos finales	293
5.5.- A modo de cierre	295
Capítulo 6. Mujeres, Litoral y perspectiva de género: algunos casos.....	297
6.1.- Estudios sobre mujeres en la música: una breve introducción.....	299
6.1.1.- La mujer sube a escena.....	301
6.2.- Hechizo del Litoral: fantasía, decencia y feminidad en Ramona Galarza	303
6.2.1.- Ramona y el baile de las sirvientas.....	304
6.2.2.- Los discos en Odeón (1958-1969).....	306
6.2.3.- La novia del Paraná.....	310
6.2.4.- Un hada bienhechora	313
6.2.5.- Corolario.....	317
6.3.- Ginette Acevedo: la voz dulce de América	319
6.3.1.- Una chilena en Buenos Aires.....	319
6.3.2.- El <i>Poema XX</i>	323
6.3.3.- Musicalización y <i>performance</i> en <i>Poema XX</i>	326
6.4.- El chamamé <i>La Juana</i> de María Elena Walsh.....	330
6.4.1.- Canciones para grandes	331
6.4.2.- Chamamé “a lo Walsh”	334
6.4.3.- Las Juanas y la domesticidad en la Argentina.....	337

6.5.- “Tiré tu pañuelo al río...”: canciones románticas en el repertorio litoraleño	340
6.5.1.- Guaranía, idilio y pasión.....	341
6.5.2.- Cholo Aguirre: ríos de amor	342
6.5.3.- María Helena: la novia de Posadas.....	345
Conclusiones.....	349
Bibliografía.....	355
Repositorios consultados.....	382
Principales sitios electrónicos consultados	382
Entrevistas realizadas	383
Breve CV de la tesista	385

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Detalles geográficos de la región en estudio	83
Figura 2. Denominaciones adoptadas para el registro, edición o circulación del corpus estudiado.....	85
Figura 3. Distribución cronológica del conjunto de canciones del Litoral, canciones litoraleñas y litoraleñas	86
Figura 4. Horacio Guarany en <i>Correo de las Peñas</i> núm. 3, 04-1962: 8	93
Figura 5. Página de la revista <i>Íverá</i> con texto del chamamé <i>El mosquito</i>	95
Figura 6. Página de la revista <i>Íverá</i> con los textos de <i>Te adoro</i> , <i>guaynita</i> y <i>El mensú</i>	96
Figura 7. Página de la revista <i>Íverá</i> con el texto del chamamé <i>Litoral</i>	97
Figura 8. Tapa del LP <i>Folklore de gala</i> , sello Allegro (56006), 1959.	105
Figura 9. <i>Río de sueños</i> , tapa, Editorial Lagos (1964).....	119
Figura 10. Fotografía antigua de Puerto Sánchez (río Paraná) tomada desde las barrancas de la ciudad de Paraná, Entre Ríos. Postal, s/d	135
Figura 11. Portada del disco <i>El hombre que canta al hombre</i> . El Grillo, 1964.....	150
Figura 12. Tapas de los LP de Mercedes Sosa y Carlos Vallejos. El Grillo, c. 1964.....	150
Figura 13. Los Paranaseros en el Primer Festival de la Música Litoraleña de Posadas, en noviembre de 1963. <i>Folklore</i> núm. 56 (12-1963: 63)	170
Figura 14. LP <i>Recorriendo el Litoral</i> . Los Paranaseros, Microfon.....	170
Figura 15. <i>Canta el Litoral, canta Claudio Monterrio</i> . LP, CBS, 1963.....	172
Figura 16. De izquierda a derecha Claudio Monterrio, Ramón Ayala y los entrerrianos Miguel Codaglio y Carlos Santa María en la cuarta edición del Festival Nacional del Folklore de Cosquín. <i>Folklore</i> núm. 61 (04-02-1964: 52).....	173
Figura 17. <i>Litoral a la manera de Los Cuimbaé</i> . EP, Philips, 1962	176
Figura 18. <i>¡Canta, Litoral!</i> LP, Sello "X", 1964	176
Figura 19. <i>Los Trovadores del Norte</i> . LP, CBS, 1964.....	178
Figura 20. Grabaciones de <i>Río de los pájaros</i> , según revista <i>Folklore</i> núm. 96 (15-06-1965: 19).....	183
Figura 21. LP <i>Canción de cuna costera</i> . Microfón, 1969. Portada de Linares Cardozo	187
Figura 22. <i>Danzas Nativas</i> , año 1, núm. 1 (07-1956): 14	202
Figura 23. Tres portadas de <i>Íverá</i> con Alfredo Miranda (núm. 213, 09-1957), Ernesto Montiel (núm. 244, 01/02-1968) y Tarragó Ros (núm. 246, 06/07-1968).....	206
Figura 24. Peña en el Centro Tradicionalista "Leales y Pampeanos". En <i>Danzas Nativas</i> (núm. 6, 12-1957)	210
Figura 25. Baile en Teatro Verdi. En <i>Íverá</i> (núm. 20 extraordinario, 04-1959)	210
Figura 26. <i>Primer álbum gigante de canciones</i> . Revista <i>Folklore</i> , 02-1962: 12-13	211
Figura 27. Ramona Galarza en suplemento de canciones. <i>Folklore</i> núm. 69 (06-1964: 44).....	220
Figura 28. Tabla de popularidad en <i>Folklore</i> , núm. 57 (12-11-1963).....	224
Figura 29. Tabla de popularidad en <i>Folklore</i> , núm. 64 (31-03-1964).....	224
Figura 30. Ramona Galarza en <i>Primer álbum gigante de canciones</i> , Edit. Honegger, 02-1962: 2.....	226
Figura 31. <i>Primer álbum gigante de canciones</i> . Revista <i>Folklore</i> , 02-1962: 10-11	227
Figura 32. <i>Primer álbum gigante de canciones</i> . Revista <i>Folklore</i> , 02-1962: 90-91	228
Figura 33. <i>Segundo álbum gigante de canciones</i> . Revista <i>Folklore</i> , 04-1962: 38-39.....	228
Figura 34. Revista <i>Folklore</i> núm. 8: 31	229
Figura 35. Revista <i>Folklore</i> núm. 67: 38	229
Figura 36. <i>Segundo álbum gigante de canciones</i> . Revista <i>Folklore</i> , 04-1962: 56-57.....	229
Figura 37. <i>Se apagó la luna</i> (guarania). Partitura. Editorial Melodía, 1960.....	231
Figura 38. <i>Ramona Galarza y su conjunto</i> , vol. núm. 3. Disco Doble. Odeón, DSOA/E 1838.....	231
Figura 39. Tres partituras de la Editorial Melodía, con fotos de los compositores Pedro Sánchez, Ramón Sánchez Ojeda y Aníbal Sampayo	232
Figura 40. Tres partituras de la Editorial Melodía, con fotografías de intérpretes: Ramona Galarza, Los cantores de Quilla Huasi y Julia Elena Dávalos.....	232
Figura 41. <i>Siesta</i> (canción del Litoral), Editorial Sinfonía, 1965. Fotografía de Ramón Ayala	233
Figura 42. Tres portadas de la revista <i>Folklore</i> con Horacio Guarany (núm. 6, 11-1961), Los Hermanos Abrodo (núm. 30, 11-1962) y Los de Córdoba (núm. 80, 11-1964)	234
Figura 43. Ramona Galarza en <i>Folklore</i> , núm. 120 (05-1966).....	235

Figura 44. Revista <i>Folklore</i> núm. 26 (04-09-1962).....	235
Figura 45. <i>Carnaval correntino</i> . Disco LP. Odeón, LDS-846, 1968.....	237
Figura 46. Dos portadas de María Helena. A la izquierda en el LP que la presenta como “la nueva voz del folklore argentino” (CBS 8581, 1966). A la derecha, como “consagrada” (CBS, 8641, s/f) 238	
Figura 47. Dos tapas de partituras con grabados de Aníbal Carreño (izquierda) y Mabel Vilchez (derecha). Corresponden a canciones publicadas por Lagos en 1964 y 1966.....	238
Figura 48. Leyenda en partituras de la colección Canción Estampa.....	239
Figura 49. Pintura de Juan Otero en <i>Coplas del viejo Ramúa</i> . Lagos, 1963.....	239
Figura 50. Tapa de Carlos Alonso para la canción <i>Oro verde</i> , de Falú y Dávalos. Lagos, 1962.....	241
Figura 51. Publicidades a página completa de Radio Belgrano. <i>Folklore</i> núm. 49 (08-1963) y núm. 57 (12-1963).....	251
Figura 52. Ramona Galarza, Horacio Guarany y Los Quilla Huasi en La pulpería de Mandinga, los domingos de 13 a 14:30. Publicidad en <i>Folklore</i> núm. 27, 10-1962.....	252
Figura 53. Publicidades de Radio Porteña en <i>Folklore</i> núm. 68 (05-1964) y <i>Folklore</i> núm. 97 (06-1965).....	255
Figura 54. Publicidad a página completa en revista <i>Folklore</i> , núm. 53 (10-1963: 57).....	259
Figura 55. Presentación en el Teatro Astral del espectáculo "Magia y misterio del Folklore". En <i>Folklore</i> núm. 96 (15-06-1965: 3).....	264
Figura 56. Publicidad del disco <i>Magia y misterio del folklore</i> , de Odeón (<i>Folklore</i> núm. 109, 12-1965: 39).....	265
Figura 57. Los personajes de Tacuara, Chamorro y Severino en <i>Tacuara y Chamorro, pichones de hombre</i>	283
Figura 58. Molina Cabral en <i>Folklore</i> núm. 29 (11-1962).....	284
Figura 59. Acevedo en <i>Folklore</i> núm. 150 (07-1967).....	284
Figura 60. Revista <i>Folklore Argentino</i> , núm. 16 (04-1967).....	286
Figura 61. Partitura de <i>El dominguero</i> , Edit. Tempo, 1966.....	288
Figura 62. Fotograma de la escena de <i>Ki chororó</i> en <i>Tacuara y Chamorro</i> [00:32:30].....	291
Figura 63. EP <i>Tacuara y Chamorro, pichones de hombre</i> . Lado A y B (MH 60-254).....	294
Figura 64. LP <i>La novia del Paraná</i> , c. 1961.....	307
Figura 65. LP <i>Misionerita</i> , c. 1961.....	307
Figura 66. LP <i>Alma guaraní</i> , c. 1962.....	307
Figura 67. EP <i>Río manso</i> , c. 1962-1963.....	307
Figura 68. LP <i>La voz del litoral</i> , c. 1964.....	308
Figura 69. EP <i>La palabra más linda</i> , 1968.....	308
Figura 70. LP <i>Carnaval correntino</i> , 1968.....	309
Figura 71. Primer EP de difusión, c. 1958-1959.....	309
Figura 72. LP. <i>Litoraleña</i> , c. 1960.....	309
Figura 73. <i>La voz inimitable</i> , c. 1966.....	309
Figura 74. LP <i>Correntina</i> , 1968.....	310
Figura 75. LP. <i>Lunita de Taragüí</i> , 1968.....	310
Figura 76. Revista <i>Aquí está el Folklore</i> , año 1, núm. 1 (07-1961: 3).....	312
Figura 77. <i>Canciones Litoraleñas</i> . Cancionero, c. 1963, tapa.....	313
Figura 78. LP <i>La voz de la ternura</i> , 1963. RCA Víctor CML-2184.....	320
Figura 79. LP <i>Poema 20</i> , Vik, RCA Víctor LZ 1125.....	321
Figura 80. Discos editados en Venezuela, Perú y España.....	322
Figura 81. Disco Music Hall 30373. Simple, 33 rpm.....	324
Figura 82. Fotografía de María Elena Walsh en el Teatro Regina. Autora: Sara Facio.....	332
Figura 83. Tapa y contratapa del LP <i>Juguemos en el mundo</i> . CBS, 1968.....	333
Figura 84. Petrona y Juana en televisión. Autor: desconocido (Pite, 2013: 168).....	338
Figura 85. <i>Entre litoraleñas y costeras</i> . LP, Philips 82076L (1965).....	345

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Datos de canciones sistematizados. Dos ejemplos	83
Tabla 2. Piezas litoraleñas en la obra compositiva de Ariel Ramírez	157
Tabla 3. Sección “El Litoral y sus canciones”, <i>Folklore</i> núm. 20, 21, 23 y 24	212
Tabla 4. Contenido litoraleño de la revista <i>Folklore</i>	217
Tabla 5. Porcentajes comparativos acerca de la presencia de la litoraleña en <i>Folklore</i>	222
Tabla 6. Canciones litoraleñas en colección Canción Estampa, editorial Lagos	240
Tabla 7. Agenda radial y televisiva en relación con la litoraleña, según <i>Folklore</i>	246
Tabla 8. Canciones y artistas del Litoral en la filmografía argentina de los sesenta.....	274

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo 1. Esquema básico de acompañamiento del chamamé	98
Ejemplo 2. Tres variantes de acompañamiento presentes en la litoraleña.....	98
Ejemplo 3. Ramón Ayala, <i>Bailando el gualambao</i> . Comienzo y patrón de acompañamiento	100
Ejemplo 4. Linares Cardozo, <i>Canción de cuna costera</i> . Introducción y 1° estrofa, cp. 01-13	129
Ejemplo 5. Linares Cardozo, <i>Canción de cuna costera</i> . Motivos melódicos ondulares en el estribillo...	130
Ejemplo 6. Linares Cardozo, <i>Canción de cuna costera</i> . Motivos melódicos lineales (notas largas y repetidas)	130
Ejemplo 7. Jaime Dávalos, <i>Canción del jangadero</i> . Introducción y 1° estrofa, cp. 01-11	132
Ejemplo 8. Jaime Dávalos y Eduardo Falú, <i>Juanito Laguna se salva de la inundación</i> . Introducción, cp. 01-04	132
Ejemplo 9. Chacho Müller, <i>Adiós, niña</i> . Primera estrofa, cp. 05-12.....	133
Ejemplo 10. Sampayo, <i>Ki chororó</i> ; parte A.....	292
Ejemplo 11. Sampayo, <i>Ki chororó</i> ; parte B (fragmento).....	292
Ejemplo 12. María Elena Walsh, <i>La Juana</i> . Fragmento de sección B. Partitura editada por Lagos	336

AGRADECIMIENTOS

Muchas personas e instituciones hicieron posible la concreción de esta tesis.

En primer lugar, quiero agradecer a mi directora, la Dra. Silvina Luz Mansilla, por sus jornadas de desvelo y de trabajo arduo, sus correcciones minuciosas y su acompañamiento incondicional. Ella me alentó a iniciar esta investigación y la guió todos estos años amorosamente, con gran respeto, compromiso y profesionalidad. Gracias. Por su intermedio, quisiera agradecer también a su familia, Ricardo, Ana y Carlos, por recibirme en su hogar en más de una ocasión y compartir este proceso.

A mi consejero de estudios, el Dr. Omar Corrado quien, como director de la Escuela Municipal de Música en Rafaela, mi ciudad natal, me permitió descubrir a muy temprana edad la existencia de esta disciplina, la musicología. La tarea de Omar despertó en aquellos años mozos mi admiración y, especialmente, el entusiasmo ante la posibilidad de combinar el estudio de dos áreas que me apasionaban: la música y la historia. Hoy, corroboro que pude concretar ese deseo. Extiendo mis agradecimientos a Sebastián Hildbrand, viejo amigo y colega que supo impulsar y acompañar mi venida a Buenos Aires, hace ya muchos años.

Agradezco profundamente a mis padres Alicia y Ricardo, que siempre estimularon mi curiosidad y me inculcaron el amor por la música y la lectura. Y porque ambos amaron el folclore. A mi mamá, que con su voz y su guitarra me arrulló tantas veces con *Merceditas* y con la *Canción de cuna costera*, haciéndome imaginar aquel pescador y aquel río –el Paraná– que veíamos solo en viajes, pues ese paisaje distaba bastante de la tierra santafesina plana, verde y lechera en la que me crié. Hoy comparto con ella la alegría de esta tesis concluida. A mi papá, por sus cassettes de Ariel Ramírez, de Cafrune y de Guarany que sonaban en mi casa. Porque confió en mí al respetar y apoyar la decisión de estudiar en Buenos Aires, aun sin entender bien de qué se trataba. Por sus visitas en mis primeros años en la Capital, con aquellas caminatas, recitales y los ratos perdiéndonos en Zivals. Por hacerme descubrir a Chango Spasiuk, a Raúl Barboza, y a Rudi y Niní Flores, músicos –luego entendí– que hablaban de su gusto exquisito. Por aquel CD de Liliana Herrero, *Litoral*, que compramos en calle Florida recién salidito del horno y donde me anoticié del gualambao, disco que hoy guardo como un tesoro. Nunca llegó a saber

que me dediqué a estudiar esas músicas, pero sé que estaría orgulloso y que hubiésemos tenido hermosas charlas al respecto. A vos va dedicada esta tesis, papá.

En lo institucional, esta tesis fue posible gracias al apoyo de una beca doctoral otorgada por la Universidad de Buenos Aires, institución que me brindó una formación superior gratuita y de excelencia. Agradezco enormemente la educación pública recibida en todos los niveles y haber contado con la posibilidad de educarme musicalmente también en ese ámbito, en “la Remo Pignoni”, escuela que forjó mi vocación y donde conocí a mis más valiosos amigos.

A mis colegas de equipo UBACyT, especialmente a Nacho Weber por ser amigo y compañero del trayecto universitario y saber de la calurosa humedad santafesina.

A todas aquellas personas con las que he intercambiado información y/o materiales que aportaron a este trabajo: las colegas mendocinas María Inés García y María Emilia Greco; Fabricia Malán; Hector Gimenez; Rubén Tolosa; Raúl Vigini; Schubert Flores Vassella; Alfredo Miranda; Lucía Troitiño; Juan Pedro Zubieta; Julia Carrazana; Aníbal Fischietti; Emilio Portorrico; Naty Zonis; Mercedes Liska; Natalio Sturla y el colectivo entrerriano De Costa a Costa. Probablemente me olvide involuntariamente de mencionar algunas personas: a ellos también va mi agradecimiento.

Mi especial gratitud merece Roberto Collado, por los enriquecedores intercambios en base a su conocimiento de la revista *Folklore*, y Darío Raris, de disquería Cactus, por su generosidad al confiarme vinilos de su colección personal.

A quienes me recibieron amorosamente en sus casas y concedieron entrevistas para esta investigación: Ramón Ayala y María Teresa Cuenca; Ginette Acevedo y familia; Rodolfo Ovejero, Carolina Ovejero y familia; Claudio Monterrío y familia; Carlos Galettini y familia.

A las y los colegas y estudiantes de las instituciones educativas donde trabajo, por enriquecer mi tarea profesional. A las compañeras de Mygla, por los saberes compartidos y el cariño. A Marina Cañardo y Clarisa Pedrotti, por el humor y la amistad. A Juan Pablo González, por su confianza y sus escritos inspiradores. A Omar García Brunelli, por su generosidad siempre.

A mis hermanos mayores, en especial a mi hermana Analía que estudiaba en Paraná y me hizo conocer otras expresiones del Litoral: el Negro Aguirre, Jorge Fandermole, la Trova Rosarina, Fito Páez, Juan Carlos Baglietto y aquella extraña versión de *El mensú* con Lito Vitale.

A mis amistades por compartir, sostener y escuchar.

A mi familia política: los abuelos de Maite, Oscar y Marta; mis cuñados y cuñadas Irma, Vale, Clau, Mariano, Diego; a mis hermosos sobrinos y sobrinas. Todos ellos brindaron momentos de felicidad, acompañaron y ayudaron en más de una oportunidad.

Al Delta del Paraná, lugar donde nació la idea de esta tesis, por su paz y belleza inspiradora.

A mi compañero Fernando Re, con quien comparto la vida y el amor por el río, por su alegría y su buen humor, por respetar mi trabajo y brindar siempre apoyo y confianza. A nuestra hija, Maite Re, porque cedió horas de juego para que pudiera trabajar y llenó de alegría los momentos en que descansé. Y al bebite por venir, por dejar que estas últimas semanas fueran serenas y sin sobresaltos. Algún día le contaré que mientras comenzaba a existir, yo terminaba de escribir esta tesis.

A todos, gracias.

ABREVIATURAS

AAM: Asociación Argentina de Musicología.

BNMM: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

DAMUS-UNA: Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo”, Universidad Nacional de las Artes.

IAE-FFyL-UBA: Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

IJET: Instituto de Investigación en Etnomusicología.

IIMCV-UCA: Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, de la Universidad Católica Argentina.

INMCV: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

ISM-UNL: Instituto Superior de Música de la Universidad del Litoral.

MT-CABA: Musicoteca de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

SADAIC: Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música.

SGAE: Sociedad General de Autores y Editores (España).

UCA: Pontificia Universidad Católica Argentina.

INTRODUCCIÓN

Una indagación inicial en colecciones fonográficas y editoriales de la ciudad de Buenos Aires realizada a comienzos de 2016, motivada por el interés personal de quien busca sobre un área afín a su universo cercano de pertenencia cultural, fue el germen de esta investigación musicológica. Registradas como “canción litoraleña”, “canción del Litoral”¹ o simplemente, “litoraleña”, las numerosas composiciones encontradas, creadas entre mediados de la década de 1950 y especialmente durante la de 1960, coinciden con el período de auge o *boom* de la música popular de raíz folclórica en la Argentina. Se trata de un corpus diverso de piezas cantadas –algunas muy difundidas– que manifiestan una clara filiación musical con el chamamé, ritmo de mayor popularización de la región. En menor cantidad, se hallan también otras expresiones musicales del Litoral. En muchos casos, su autoría corresponde a artistas mesopotámicos de una misma generación: Ramón Ayala, Aníbal Sampayo, Félix Alberto [“Cholo”] Aguirre Obrador, Rodolfo [“Chacho”] Müller, Ariel Ramírez, Manuel Linares Cardozo, Edgar Romero Maciel, entre otros. Se destacan también canciones litoraleñas relevantes en la obra de artistas no mesopotámicos, como Eduardo Falú o Jaime Dávalos. Sobresalen entre los y las intérpretes figuras como Ramona Galarza y numerosos extranjeros, entre ellos, la chilena Ginette Acevedo o el grupo vocal oriundo del mismo país, Las Cuatro Brujas, lo que denota la difusión de ese cancionero por fuera de las fronteras nacionales.

Sin embargo, a pesar de aquellas primeras evidencias, la invisibilización de la música litoraleña dentro del estudio del fenómeno del *boom* resultaba notoria. Rápidamente percibimos que no había estudios musicológicos que dieran cuenta de estos nombres o de este repertorio para nosotros famosísimo, en la literatura más canónica. A diferencia del estado de situación respecto de músicas de otras regiones como Cuyo, el Noroeste o La Pampa, encontramos que el estudio de la música litoraleña de raíz folclórica todavía constituía una vacancia dentro del espacio académico. ¿Se habría replicado quizá parte de la histórica segregación y prejuicio volcados hacia el chamamé y sus cultores?

Se presentaron enseguida numerosos interrogantes. ¿A qué se debía la aparición de esa nueva denominación? ¿Por qué se habían registrado como “litoraleñas” o “canciones del

¹ En las fuentes, la palabra “Litoral” está escrita a veces con minúscula. Decidimos normalizar todo a mayúscula, salvo en citas textuales.

litoral”, piezas que quizás, más tarde, serían entendidas como “chamamé” e interpretadas dentro del género chamamecero? ¿Por qué no se le había prestado atención a compositores prolíficos como Ramón Ayala o Cholo Aguirre, cuando muchas de sus creaciones experimentaron en el tiempo un proceso de popularización tal, que ya forman parte de los “clásicos” de la música popular de raíz folclórica? La falta de atención por parte de la comunidad musicológica, ¿tenía algún sustento basado en juicios de valor? El corpus, ¿merecía tratamiento académico?

El desarrollo de líneas de investigación en música popular desde la propia universidad, aunque todavía incipientes, demostró que el tratamiento de la temática en el marco de una investigación doctoral en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires resultaba oportuno. La inscripción del anteproyecto –concretada en marzo de 2016– se realizó en el área "Historia y Teoría de las Artes", enmarcada en una subárea que es la de la historia de la música argentina y, más específicamente, la historia de la música popular argentina de raíz folclórica. Si bien estas sub-áreas hubiesen podido ser abordadas en otros espacios departamentales de la facultad (Antropología, Historia), consideramos junto a la directora, Silvina Luz Mansilla, su mejor pertinencia en el campo de las Artes, por existir una Orientación Música que nos acoge institucionalmente dentro de los estudios de grado. Además, los enfoques que encauzaron la propuesta provinieron mayoritariamente de la musicología, una disciplina de las humanidades que se nutre tanto de herramientas generales a ese campo como de instrumentos y marcos teóricos específicos, propios de su objeto concreto de estudio.

Sin duda, trabajar con la canción popular presentaba una serie de desafíos y acordamos con Juan Pablo González (2013) en que urgía observarla no como un objeto cerrado y fijado en la partitura o el disco, sino como un proceso, con recorridos múltiples de interpretación, reproducción y recepción. El carácter mediatizado del corpus –considerando sus propios universos contextuales, los mundos del arte y la interacción con las distintas industrias culturales– requería la aplicación de herramientas metodológicas y conceptuales provenientes de distintas disciplinas y el diálogo con otras áreas de estudio. En este sentido, el financiamiento de una beca doctoral UBACyT otorgada partir de septiembre de 2016 en el marco de un proyecto de investigación radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” motivó estos diálogos e intercambios, a la vez que posibilitó el trabajo sostenido a partir de una dedicación exclusiva.

La hipótesis que guió inicialmente la investigación consideró que la aparición y popularización de la “canción litoraleña” fue producto de diversas estrategias de “limpieza” o estilización, implementadas por las industrias culturales con el objeto de diferenciar a este repertorio del chamamé, tipo de música rechazado por la clase media urbana. En su lugar, aludir a lo “litoraleño” en términos más generales y esquivos facilitaba a comienzos de los años 60 mayores niveles de identificación, aceptación y consumo, pudiendo hacer extensiva esta música a la clase urbana media y alta, principal consumidora de los productos del *boom*. En efecto –como se verá en el estado de la cuestión– varios estudiosos de la música de raíz folclórica han aludido de manera pasajera a la litoraleña considerándola meramente una “moda” o un producto efímero del mercado musical, sin atender a que muchas de estas “novedades” perduraron en el tiempo, pasando a formar parte del cancionero popular tradicional folclórico. Esta hipótesis inicial se complejizó con el transcurrir de la investigación, entendiendo que no solo la industria jugó un rol determinante, sino que otros múltiples factores –personales, estéticos, coyunturales– intervinieron en la conformación, difusión y recepción de ese repertorio.

La meta principal de esta investigación consistió en contribuir a la construcción de una historia sociocultural de la música popular argentina de raíz folclórica desde una perspectiva descentrada, es decir, no centrada exclusivamente en el acontecer del movimiento en Buenos Aires. Nos propusimos seguir un enfoque que, desde la canción popular, permita pensar musicalmente un área geográfica amplia y evaluar en su contexto sociohistórico un considerable número de obras que atravesaron distintos ritmos e identidades de la región del Litoral. Se trató de un corpus amplio y diverso y comprendió a distintos compositores –en algunos casos, también letristas– que, más allá de aspectos comunes existentes, precisaron ser contemplados en su singularidad. Ni este corpus ni sus compositores más reconocidos habían sido antes estudiados desde la musicología. Tampoco fueron objeto de un abordaje sociohistórico que analice las condiciones contextuales de su desarrollo. Este trabajo se propuso cubrir esa vacancia en ambos aspectos.

Con el desarrollo de la investigación, algunas figuras ocuparon un lugar especialmente relevante, por ejemplo, Ramón Ayala o Ramona Galarza. Lo mismo sucedió con algunos estudios de caso puntuales, a partir de cuya singularidad pudieron pensarse procesos más amplios y generales en relación con el fenómeno estudiado –como con el chamamé *La Juana* compuesto por María Elena Walsh y la galopa *El mensú*, de Ayala–. Hizo al

problema de esta indagación, el hecho de que algunos de estos artistas se vincularon de una u otra manera con la canción de protesta y compromiso social surgida por aquellos años. También se revisaron discursos en torno a la litoraleña que, plasmado en numerosas fuentes escritas o traído en la memoria oral, dejó ver cuestiones relacionadas con la construcción de identidades regionales, subjetividades, afectos y apropiaciones de los sujetos respecto de las músicas estudiadas. Como parte del diálogo con otras áreas de estudio, se analizaron filmes de manera integral y numerosas imágenes, considerando su condición de fuente histórica. Finalmente, la difusión internacional que algunas canciones litoraleñas alcanzaron en las versiones de artistas de diversos orígenes fue parte de la problematización del objeto, dando cuenta del alcance del fenómeno estudiado.

El objetivo general de la investigación apuntó a la producción de conocimiento científico en el área de la musicología latinoamericana, en relación con un corpus de canciones y compositores procedentes de la región del Litoral argentino y zonas aledañas fronterizas, que hasta el momento habían sido poco abordados o casi totalmente ignorados por el canon historiográfico argentino. Entre los objetivos específicos, se buscó operativizar la tarea a realizar en las distintas fases de la investigación, partiendo de la recopilación de información (alguna procedente de fuentes orales) acerca de los compositores e intérpretes relevantes ausentes en la bibliografía clásica para así reconstruir sus trayectos formativos y artísticos y obtener una base fáctica fidedigna necesaria para la interpretación de los objetos en estudio. Se planificó la elaboración de un catálogo técnico de piezas que contemplara partituras y fonogramas y su sistematización informática en función de una utilización dinámica de la información. Con herramientas de análisis musical y estilístico se trató de determinar características generales y rasgos identificatorios del corpus, estableciendo progresivamente núcleos temáticos de consistencia suficiente para la elaboración de los capítulos.

La tesis se estructura en seis capítulos más secciones de introducción, conclusiones, bibliografía y un breve CV de la tesista. En la introducción se formula el tema, se delimita el objeto y enfoque, se detallan los objetivos y se justifica la relevancia de la investigación dentro del área disciplinar. El capítulo primero está abocado a plantear de modo general el problema y las hipótesis de investigación, adentrándonos en el estado de la cuestión y el marco metodológico-conceptual elegido. Luego, se ofrece un panorama del estado de la cuestión con un recorrido por la literatura referida al tema, revisando las fuentes

bibliográficas que abordan de modo general la música popular argentina, así como aquellas específicamente abocadas a la música y el cancionero del Litoral, incluyendo la revisión de avances propios. Se describen los lineamientos teórico-metodológicos generales y se realiza una aproximación al contexto histórico-social del tema de investigación. Se explica la metodología consignando fuentes utilizadas y maneras de recabar la información.

De acuerdo con los objetivos y el enfoque propuesto, el segundo capítulo está dedicado fundamentalmente al tratamiento de los aspectos musicales y sonoros. Luego de definir, caracterizar y delimitar el corpus, se exponen análisis generales que contemplan los aspectos poéticos, musicales y de la *performance*. Se formulan apreciaciones que surgen de escuchas analíticas más específicas sobre una selección de cinco canciones. Los análisis sonoros no resultan exclusivos de esta sección, sino que en ocasiones se retoman en los capítulos siguientes para profundizar algún aspecto con relación a la música y su contexto. Un apartado final merece lo que denominamos el “tópico del mecer”, presente en una parte considerable del corpus.

El tercer capítulo está dedicado a algunos de los compositores e intérpretes que tuvieron una intervención activa en el terreno de la canción testimonial (también llamada “comprometida” o “de protesta”), que se expandió en Latinoamérica a partir de la década del sesenta. Realizamos una descripción poético-musical del corpus considerado en esta tipología, contraponiéndolo al repertorio de raíz folclórica circunscripto en el “paradigma clásico”. Analizamos el contexto social en el cual estas piezas de carácter testimonial fueron creadas y difundidas, los idearios político-filosóficos a los que los sujetos protagonistas adhirieron y los círculos de sociabilidad en los que participaron, así como los espacios de recepción donde las canciones encontraron repercusión. Una primera sección está abocada a tratar la obra de Ramón Ayala a partir de la canción *El mensú* y su relación con el llamado Nuevo Cancionero. Otra figura abordada en este capítulo es Ariel Ramírez, quien produjo algunos “clásicos” de la canción litoraleña. El capítulo finaliza con un panorama no exhaustivo de los movimientos regionales, que retoma transversalmente aspectos de la recepción, trayendo discursos de los protagonistas que reflexionan en torno a identidad, legitimación y apropiación, entre otros.

En los capítulos cuarto y quinto observamos las diferentes formas de presentación y difusión del cancionero litoraleño, potenciadas por el auge del movimiento folclórico de

los sesenta y la mediatización de las industrias culturales. En el cuarto se analizan fuentes hemerográficas –antecesoras algunas, más la emblemática revista *Folklore*–, reconstruyendo parcialmente la programación en radio y televisión y consignando lanzamientos discográficos. Se estudian representaciones visuales en algunos casos puntuales, con una sección acerca de la imagen como testimonio histórico en torno a la canción litoraleña. El capítulo cinco, continuidad del anterior, avanza sobre los espacios y escenarios en los que circuló nuestro corpus, los concursos, festivales y espectáculos, considerando hasta qué punto fueron articulados como estrategias que impulsaron un círculo virtuoso que retroalimentaba la industria cultural relacionada. Sobre el final también se incursiona, mediante un estudio de caso, en el modo como se insertó el repertorio en el ámbito cinematográfico.

Dedicado a tematizar el protagonismo de algunas mujeres compositoras e intérpretes con relación al cancionero litoraleño de los sesenta, con un foco de análisis que involucra la perspectiva de género, el sexto y último capítulo contiene una primera sección dedicada íntegramente a la cantante Ramona Galarza. Se analiza la profusa discografía registrada por la correntina para el sello Odeón, contemplando aspectos estético-musicales y visuales generales y su repercusión decisiva para la difusión y aceptación de la litoraleña. También, se dedica una sección intermedia a la chilena Ginette Acevedo y la difusión internacional que –a partir de su versión– alcanzó la canción *Poema XX*, musicalizada por Ayala sobre los famosos versos de Neruda. Una tercera parte analiza un ejemplo altamente ilustrativo –el chamamé *La Juana*– de una compositora que adhirió a la Nueva Canción argentina de los sesenta: María Elena Walsh. Finalmente se dedica un espacio a la canción litoraleña de corte romántico y, en especial, a la figura y trayectoria del santafesino Cholo Aguirre, compositor de numerosas litoraleñas a quien se le atribuye la “creación” de esta expresión musical.

Las conclusiones, finalmente, presentan una síntesis de los resultados de la investigación y también dejan planteadas algunas posibles líneas de trabajo futuro.

Este documento fue desarrollado en forma digital para su fácil navegabilidad. El índice y todas las referencias como figuras, tablas, ejemplos y enlaces a páginas web externas, son accesibles directamente desde los hipervínculos del texto.

CAPÍTULO 1.
LA LITORALEÑA COMO OBJETO DE
ESTUDIO: ASPECTOS METODOLÓGICOS

1.1.- Delimitación del problema de investigación

En los términos en que la estudiamos, entendemos la “canción del Litoral” –también llamada “canción litoraleña” o simplemente, “litoraleña”– como un tipo de música vocal fundamentalmente urbana, de autor, cuya difusión a través del soporte grabación en el período estudiado fue fundamental. Sus textos típicos derivan del chamamé cantado y, como en este, preponderan argumentos como “el amor, las relaciones familiares, la descripción de lugares, la condición de sufrimiento provocada por algunas actividades mesopotámicas, la tematización de leyendas o personajes” (Cámara, 1992: 28). Su autoría corresponde a diversos artistas, los más relevantes de origen mesopotámico. Entre ellos se destacan los nombres de Ramón Ayala (1927), Aníbal Sampayo (1926-2007), Félix Alberto [“Cholo”] Aguirre Obrador (1928-2021), Rodolfo [“Chacho”] Müller (1929-2000), Ariel Ramírez (1921-2010), Manuel Linares Cardozo (1920-1996), Edgar Romero Maciel (1921-2002), entre otros. Estos autores convergen por varios motivos en un claro núcleo creativo: nacieron en la década de 1920, tuvieron su auge compositivo desde fines de los 50 y durante los 60 y son oriundos –excepto Romero Maciel– de ciudades costeras no correntinas ubicadas a la vera de dos importantes ríos como el Uruguay y el Paraná; como se explica más adelante, esto produjo una recurrencia en las temáticas fluviales, unificadoras de sentidos y de lugares comunes en la canción litoraleña. Se destaca también un corpus de canciones litoraleñas relevantes en la obra de Eduardo Falú (1923-2013) y Jaime Dávalos (1921-1981).

En lo musical, el modo de denominar las canciones resulta de vital importancia, pues expresiones como “canción del Litoral”, “canción litoraleña” o “litoraleña” nos sitúan más allá de los límites –formales o valorativos– de una especie concreta.² Un porcentaje mayoritario de piezas manifiesta una filiación con el chamamé –expresión cultural más representativa de la región– que se percibe especialmente en la ejecución de un ritmo de acompañamiento similar, pero más lento o cadencioso.³ En menor cantidad, las canciones

² De hecho, como hemos mencionado en la introducción, el tema de investigación nació de la indagación archivística que nos mostró la aparición, desde mediados de la década de 1950 y especialmente durante la de 1960, de numerosas y muy difundidas composiciones así registradas. En esta tesis usamos cualquiera de estas tres denominaciones alternadamente, como sinónimos, si bien no ignoramos que en la época los términos revestían sutiles diferencias y valoraciones, como analizaremos en distintos capítulos.

³ Como veremos en los análisis, también en lo tímbrico hay un distanciamiento a partir del uso común de instrumentos diferenciados.

dan cuenta también de otras prácticas musicales zonales, especialmente el rasguido doble, la guarania o la galopa.⁴ En el mismo sentido, la canción litoraleña nos sitúa en un área territorial amplia, que trasciende las fronteras nacionales para extenderse a las zonas limítrofes del este de Paraguay, sur de Brasil y oeste del Uruguay.⁵

El cancionero estudiado adquirió entidad propia y se constituyó como un corpus en sí mismo hacia mediados de la década de 1950 y durante la década de 1960, en coincidencia con la aparición del llamado “boom del folklore”.⁶ Fue grabado y difundido en el ámbito nacional e, incluso, internacional por numerosos intérpretes, de los que sobresalen solistas femeninas como Ramona Galarza (1940-2020), María Helena (1946-1969) y Ginette Acevedo (1942). La revisión de archivos fonográficos y musicales ha podido dar cuenta de la existencia de alrededor de cinco centenares de piezas posibles de ser incluidas en esta categoría. A pesar de esta evidencia, la invisibilización de la música litoraleña dentro del estudio del fenómeno del *boom* resulta notoria.

Una breve alusión a los procesos histórico-sociales anteriores a la década de 1960, que ineludiblemente impactan en el problema de investigación de esta tesis, aportará algunos indicios respecto de la vacancia de lo litoraleño en los estudios formales o académicos sobre música. Desde sus primeros registros discográficos a comienzos de la década del 30, el proceso de masificación del chamamé estuvo directamente relacionado con las nutridas migraciones internas que comenzaron con la crisis económica del cambio de decenio y se prolongaron de manera creciente en las décadas siguientes. Un gran número de habitantes de las provincias se trasladó hacia Buenos Aires (y hacia todo el cordón suburbano que se extiende desde Rosario a la ciudad de La Plata), a causa del crecimiento industrial que abría fuentes laborales y posibilidades de desarrollo económico. Empujados por el estancamiento de sus regiones y la explotación de la que eran víctimas, usualmente con un escaso nivel de instrucción escolar y formados en tareas de trabajo

⁴ De manera aislada se presentan valseado, chamarrita, milonga, candombe, polca o chotis.

⁵ Se trata de un área vasta pero íntimamente unida por características geográficas (los ríos, el clima, las actividades económico-sociales), lingüísticas (el guaraní), culturales e históricas (el legado guaranítico, la conquista europea y el sistema jesuítico-misional, las guerras por la definición de fronteras y la constante migración, antes y después de las definiciones limítrofes). Se analizan entonces los elementos constitutivos de las diferentes músicas en que se plasma la canción en el Litoral argentino, a la luz de los procesos históricos y culturales que les dieron forma, asumiendo que las identidades locales están construidas en una encrucijada de tradiciones de diferente procedencia.

⁶ Amplio movimiento de la primera mitad de la década de 1960 que tendió a difundir conjuntos de música argentina de raíz folclórica (y a promover su cultivo) a través de festivales, peñas, industria discográfica y editorial y medios de comunicación masiva (Kohan, 1999: 658).

forzado, estos migrantes constituyeron una masa obrera numerosa que, a partir de 1945, afianzó su protagonismo bajo la protección de las medidas peronistas.⁷ Con la migración se trasladaron también las músicas y prácticas culturales propias de cada región que, recreadas en el contexto urbano de interrelación con la comunidad receptora, adquirieron nuevas formas y estilos de expresión.⁸

Entre las prácticas musicales que acompañaron a las masas migratorias, la de mayor popularización fue el chamamé y su danza, practicada en las ciudades en las llamadas “bailantas”. Una gran parte del sector obrero (no solo el originario del Litoral) adoptó esta música para sus momentos de ocio y diversión, por atribuírsele un carácter “festivo” y porque, según se fue construyendo, “sintetizaba los valores y las expectativas del hombre y la mujer del interior”. La bailanta era vivenciada por los migrantes como un espacio de libertad y sociabilidad, que permitía la conexión con la cultura de origen y la construcción de lazos entre pares en el contexto de desarraigo. Una parte de las clases medias y altas,⁹ sintiéndose amenazada por la creciente presencia de los “nuevos inmigrantes” y por la protección política de la que gozaban, los rotuló despectivamente como “cabecitas negras” y condenó sus prácticas culturales. Entre ellas estaba el chamamé, que fue catalogado como “música de sirvientas” y vinculado, según esa visión, al ambiente de la fiesta, el alcohol, la pelea, el desorden y la promiscuidad.¹⁰ Como música urbana, no obstante, aparece y se expande entre 1930 y 1960: se afianza progresivamente en la industria del disco, gana lugar en las programaciones radiales y se inserta en la industria editorial de partituras y revistas especializadas,¹¹ generalmente asociada a la clase humilde y bajo la mirada peyorativa de los sectores medios y altos (Pujol, 2011b [1999]: 192-207).

⁷ Diversos textos de historia social argentina dan cuenta de estos procesos, a los que aludimos aquí muy superficialmente. Véase Germani (1980), James (1981), Torre (1989), Terán (2008), Romero (2012 [1994]), entre otros.

⁸ Entre otras numerosas fuentes secundarias puede verse Kaliman (2004: 47-48); Gravano (1985: 87); y Cragnolini (1997: 101).

⁹ Si bien estos rótulos pueden juzgarse como reduccionistas (Adamovsky ha dedicado un libro completo al análisis histórico del desarrollo de los “sectores medios” en la sociedad argentina), sirven aquí para esta explicación somera (Adamovsky, 2015).

¹⁰ Claudio Díaz ilustra este “sentimiento de extrañeza, temor y rechazo” generado por parte de los sectores dominantes y las clases medias ante la presencia del nuevo proletariado en la urbe, a partir de un extracto de un cuento de Julio Cortázar publicado en 1951, *Las puertas del cielo*, donde el personaje –el doctor Hardoy, de profesión abogado– describe con prejuicio el comportamiento y los rasgos físicos de los asistentes de un baile porteño a los que denomina “monstruos” (Díaz, 2009: 65).

¹¹ Las revistas más características fueron *Alma Nativa*, *Íverá*, *Vergel Guaraní* y *Taragüí*.

Es sabido entonces que el chamamé estaba arraigado en diversos sectores de la población bonaerense y se había popularizado en casi todo el país para mediados del siglo XX. Su masividad se prolongó a lo largo de 1960 y en las décadas posteriores. Sin embargo, como objeto de análisis aparece relegado de la investigación académica y, en cambio, prolifera una bibliografía con un abordaje biográfico o anecdótico, con escasa base documental, como veremos en el desarrollo del estado de la cuestión. Tampoco ha sido diferenciado el corpus de canciones denominadas “del Litoral” o “litoraleñas” que esta investigación toma por objeto –con características estéticas diferentes al repertorio chamamecero anterior– ni se ha evaluado en profundidad su rol –según proponemos, protagónico– en la explosión del *boom*. Menos aún se ha considerado la relación de algunos de los artistas mencionados con el movimiento del llamado Nuevo Cancionero y con otras prácticas artísticas desarrolladas en la región sudamericana durante aquel período, con relación a líneas políticas e ideológicas compartidas. Estos aspectos configuran las preguntas de investigación y delimitan los temas principales tratados en esta tesis.

Un aspecto no menor en la dilucidación del problema de investigación sugiere considerar que fueron las clases medias urbanas (y no las clases populares obreras o rurales) las principales consumidoras de las músicas del *boom* folclórico de los 60. Pablo Vila enuncia dos condiciones de posibilidad al respecto. La primera fue la explosión de la zamba como forma musical que, manteniendo un aura señorial, le permitió al sector medio plasmar nuevos mensajes y contenidos. La segunda –ya aludida– fue la progresiva “elevación” del nivel poético de la canción folclórica, hasta el momento caracterizada por textos un tanto referenciales y costumbristas. Esa “superación” habría conducido –apoyada en la difusión de las industrias culturales– a un mayor nivel de aceptación y consumo de la música de raíz folclórica por parte de sectores de las clases urbanas media y alta que, acostumbrados a la literatura de los poetas cultos del tango de la etapa de oro, despreciaban canciones con descripciones literales como las de Antonio Tormo¹² (Vila, 1982: 26-27). En este contexto, solo con un cambio radical podía la música litoraleña

¹² Tormo se había convertido durante el período del gobierno peronista en un cantor idolatrado por la nueva clase obrera. Su popular versión del rasguido doble *El rancho e la Cambicha* fue la primera canción que superó la venta de un millón de copias en la Argentina (Vila, 1982: 25). En su letra, un paisano describe en primera persona sus preparativos para asistir a un baile en el campo, expresando también sus proyecciones y expectativas respecto de tal acontecimiento. La letra dice: “Y esta noche de alegría / con la dama *más mejor* / en el rancho e’ la Cambicha / al troceteo *tanguearé*. / Van a estar lindas las *chianzas* / ja ja ja ja ja ja ja / le hablaré lindo a las *guainas* / para hacerles suspirar.” Las *itálicas* son propias. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8ziMY-RE7KE> (consulta: 02-08-2022).

librarse de su estigma y compartir con otras músicas los podios de popularidad que efectivamente alcanzaría durante el *boom*.

Sintomática de ese cambio es la casi total omisión del término chamamé en el registro, edición o difusión de estas canciones que toman, sin embargo, elementos básicos de ese ritmo. Sabemos que hacia los sesenta el chamamé era una música con una fuerte presencia en casi todo el país. No poseía, sin embargo, el aval simbólico que sí detentaban otras músicas folclóricas del Noroeste, Cuyo o la Pampa bonaerense. Por el contrario, para las clases urbanas medias y altas el chamamé era “música de sirvientas” practicada por segmentos poblacionales humildes (usualmente migrantes de las provincias) y asociada, como dijimos, a ideas de mal gusto, desorden o promiscuidad (Pujol, 2011b [1999]).

Recordemos que la canción del Litoral, tal como la estudiamos, es entonces un género de música principalmente urbana, de autor, que se populariza en torno a la década del 60 (acompañando el desarrollo del *boom* folclórico en la Argentina) y cuya difusión a través del soporte de la grabación, en la voz de diversos intérpretes de proyección nacional e internacional, resultó fundamental. Comparte con el chamamé cantado de la época algunos rasgos musicales y “argumentos típicos”, ya mencionados.

Tanto en las partituras comerciales de gran parte de las canciones litoraleñas estudiadas –disponibles en formato de un único folio doblado en dos, en versión para canto y piano o, en menor medida, guitarra– como en los discos de vinilo, se percibe en general cierto buscado refinamiento visual en las tapas, con la inclusión de la foto del compositor o de algún afamado intérprete. Esto se repite en los medios gráficos de aquel momento. Los artistas son retratados vistiendo ropas urbanas, en ambientes interiores o contextos citadinos. Son esquivas las fotografías de paisajes (excepto si la imagen es pictórica) o la aparición de los músicos con vestimentas típicas (ponchos, botas, trenzas), frecuentes en otros repertorios del *boom*.

Esto coincide con la impronta de las grabaciones de la época, en las que la “estilización” característica de la litoraleña se produce mediante la ejecución en un *tempo* más lento y cadencioso y el uso de instrumentaciones diferentes a las de los grupos de chamamé, con cierta contención en el impulso rítmico del baile, en pos de reducir la recepción al plano de la escucha. En algunos casos, esta contención está dada por el acompañamiento en guitarra arpegiada y no rasgueada. En otros, los instrumentos

representativos del chamamé (acordeón, bandoneón, guitarra) se encuentran sustituidos por orgánicos instrumentales con piano, arpa, cuerdas frotadas o sintetizadores. Esto conduce a imaginarios sonoros distantes del chamamé, más bien urbanos y no rurales, en los que la pretensión de “universal” se impone sobre el material folclórico.¹³ El repertorio circuló y fue comercializado tanto en la Argentina como en el extranjero, en este caso ligado al género de la canción romántica internacional.

Es por tanto necesario considerar además los profundos cambios socioculturales que en torno a los sesenta se experimentaron globalmente, en términos de tecnología, consumo y prácticas de ocio, que afectaron diversos aspectos de la vida cotidiana y de las relaciones interpersonales y que tuvieron a la juventud como protagonista (Manzano, 2017). El programa estético-ideológico de modernización y renovación cultural de la Argentina acompañó dichos cambios (Terán, 2008). La valorización de la política y la expectativa revolucionaria se intensificaron en el plano local y latinoamericano (Sigal, 2002).

1.2.- Hipótesis y recorte temático

La tesis principal que guía esta investigación considera que el cancionero del Litoral reclamaba hacia los años 60 una “puesta al día” con la época, una actualización de forma y contenido que asegurara su continuidad en el mercado, acorde a las demandas y preferencias de los nuevos sectores consumidores, protagonistas del *boom* del folclore: las clases medias y altas urbanas y las franjas etarias juveniles. Por ello, la modernización estética del repertorio del Litoral fue acompañada de cambios estratégicos en las formas de comercialización y en las temáticas y contenidos aludidos por las canciones. Una retroalimentación entre la aparición de nuevas propuestas, compositores e intérpretes se dio paulatinamente a lo largo de una década, en coincidencia con un momento particularmente favorable en el desarrollo de las industrias culturales asociadas al campo de la música popular de raíz folclórica en la Argentina, que potenció la producción, la circulación y el consumo.

¹³ Usualmente estas orquestas formaban parte del *staff* de las compañías discográficas y estaban a cargo de reconocidos directores. Es el caso de Carlos García, quien arregló y dirigió la orquestación en un número importante de grabaciones que Ramona Galarza hizo para el sello Odeón durante la década de 1960.

La idea principal se sustenta en el hecho de que la aparición y popularización de la “canción litoraleña” fue el resultado de diversas estrategias de adecentamiento o blanqueamiento, implementadas por las industrias culturales con el objeto de diferenciar a este repertorio del anteriormente reconocido chamamé.¹⁴ Apuntar a lo “litoraleño” en modo más general y en términos más difusos facilitó a comienzos de los años 60 cierta ampliación en los márgenes de identificación, de consenso y de consumo, pudiendo hacer extensiva esta música a las clases urbanas medias y altas, principales destinatarias de los productos del *boom*. Resulta curioso que los analistas de la música de raíz folclórica hayan aludido de manera pasajera a la litoraleña considerándola una “moda” o una consecuencia misma del *boom*,¹⁵ sin recaer en el hecho de que muchas de esas “novedades” perduraron en el tiempo, retroalimentando el cancionero popular tradicional folclórico. Así, sostenemos que la litoraleña contribuyó a resignificar la música del chamamé en los sesenta, contrarrestando las ideas negativas que acarreaba su práctica con una sonoridad que invitaba, no al baile, sino a la escucha en el ámbito doméstico, lejos de las “bailantas” chamameceras.

La aparición de la litoraleña generó asimismo entre los cultores del chamamé un debate que giró fundamentalmente en torno a la cuestión de la autenticidad. Se presentó una radical separación de aguas entre quienes estaban a favor de una “renovación”, considerando a la litoraleña una expresión regional genuina, y quienes estaban en contra, argumentando que se trataba de un producto comercial de moda pasajera. Este debate giró particularmente alrededor de la figura de Cholo Aguirre y quedó plasmado a través de diferentes voces en los medios gráficos de la época. Por ello, el tipo de denominación o catalogación genérica elegida para el registro o divulgación de la canción, si bien relativizada o modificada en las décadas siguientes, fue en aquel momento una cuestión de crucial importancia.¹⁶

¹⁴ *Adecantamiento* refiere aquí a la acción de hacer o volver algo “decente” (con la subjetividad que el término conlleva). El término es utilizado en la literatura de la historia del tango para referir al proceso de higienización y sistematización coreográfica que atraviesa esa música a comienzos de siglo XX (Liska, 2014; Pelinski, 2009). La palabra *blanqueamiento*, por su parte, se aplica en este caso como oposición binaria al “cabecita negra” (migrante).

¹⁵ Portorrico, por caso, la considera parte de “la necesidad de alimentar permanentemente a la industria con novedades” (2004: 20; 2015: 60).

¹⁶ Como ejemplo, Chacho Müller –cuyo auge compositivo se produce en la década de 1960– relata haber registrado sus obras mucho después, por no poder resolver con SADAIC una diferencia de criterio en torno a las denominaciones.

El hecho de que varios de los compositores principales de “litoraleñas” no sean correntinos suma complejidades al problema de investigación. Postulamos que el rechazo por parte del sector “tradicionalista” hacia expresiones musicales “modernas” de cultores provenientes de otras regiones podría explicarse en el hecho de que el chamamé estaba celosamente apropiado por la población correntina como símbolo y patrimonio “natural” de la provincia. Este fuerte arraigo al territorio pudo haber generado cierta intolerancia ante expresiones nuevas y “foráneas”, acusadas de falta de autenticidad. Sin dudas esto intensificó el debate aludido y explicaría, por ejemplo, la gran popularidad de Ramona Galarza –nacida en Corrientes– en contraposición al rechazo del santafesino Cholo Aguirre, a pesar de que la intérprete conformaba su repertorio con muchas canciones de ese autor. Aquí cabe nuevamente ahondar en el análisis del discurso de las partes protagonistas, para dilucidar construcciones identitarias en torno a las prácticas musicales, así como cuestiones de delimitación del género musical.

Hace al recorte de nuestra indagación también, el hecho de que algunos de los artistas estudiados se vincularon de una u otra manera con la canción de compromiso social surgida por aquellos años. El estudio de la poética muestra distintos casos, con diferentes grados de profundidad, en que los textos musicalizados abordaron temáticas sociales. No por nada Sampayo y Ayala visitaron Cuba invitados al Primer Encuentro de la Canción Protesta en 1967. Sampayo sufrió privación ilegítima de su libertad por motivos ideológicos en la década posterior –durante la dictadura uruguaya– y otros músicos optaron por el exilio. Es necesario considerar entonces el posicionamiento –partidario o no– de estos compositores en el contexto de fuerte agitación política-ideológica de la década de 1960, así como dilucidar el ideario político-filosófico que sustentaba su obra y la concepción misma de artista que los inspiraba. La vinculación de estos músicos con movimientos como el Nuevo Cancionero y otras expresiones de la canción social latinoamericana es parte importante de nuestro aporte.

La difusión internacional que algunas canciones litoraleñas alcanzaron en las versiones de artistas de diversos orígenes muestra el peso cuantitativo de nuestro objeto de estudio. Un caso ejemplar son las adaptaciones encontradas de *Acuarela de río* (Abel Montes, 1963). Además de las clásicas interpretaciones popularizadas por Ramona Galarza, Los Andariegos y Los Fronterizos (entre otros) encontramos por fuera de Argentina algunas versiones que llegan a modificar sustancialmente patrones rítmicos de la canción y

desdibujan sus estéticas de origen, convirtiéndolas al género de la canción “internacional”.¹⁷ Otro ejemplo estudiado ha sido *Poema XX* con versos del chileno Pablo Neruda, musicalizado como canción litoraleña por Ramón Ayala y que alcanzó difusión internacional en los sesenta en la versión de la artista chilena Ginette Acevedo.

Finalmente, en la dimensión opuesta, es necesario considerar a un grupo de artistas quizás menos conocidos, cuyas trayectorias profesionales se desarrollaron fundamentalmente en el ámbito de sus localidades y alcanzaron una proyección más regional que nacional, pero dejando una fuerte impronta en sus áreas de influencia. Nos referimos a Chacho Müller en Rosario; Claudio Monterrío [Norberto Vandenberghe] (1935) y Jorge Edgar Molina (1934-2010) –ambos del conjunto pionero *Los paranaseros*– en la ciudad de Santa Fe; Miguel “Zurdo” Martínez en Entre Ríos; Walter Heinze en Santa Fe y Paraná, por mencionar algunos. Se advierten aquí círculos de sociabilidad que vinculan a músicos, poetas, cineastas, pintores y artistas locales de diversas ramas, además de periodistas, trabajadores de medios culturales, melómanos y hasta mecenas. Estos círculos, potenciados por lazos de cercanía y amistad (en algunos casos conformados como grupos formales) eran fundamentales para el desarrollo de la vida artística en el plano local.¹⁸

1.3.- Estado de la cuestión

Un repaso por el estado de la cuestión demuestra enseguida que el estudio de la música litoraleña de raíz folclórica ha sido relegado dentro del espacio académico argentino. No ha sucedido lo mismo con otras músicas regionales (de Cuyo, el Noroeste o la Región Pampeana), estudiadas tanto en conexión con los procesos históricos como en sus facetas específicas. Vistas como parte de la construcción identitaria y el desarrollo del pensamiento nacionalista –que surge a fines del siglo XIX y coloca en el centro al gaucho con su música y su poesía–, como prácticas culturales fomentadas desde el estado durante la década peronista o como núcleo de las expresiones artísticas asociadas a las

¹⁷ Podemos nombrar rápidamente las interpretaciones de los españoles Paquita Rico y Raphael, las de los cantantes de la “Nueva Ola” Enzo Roldán, en Perú, y Ginette Acevedo, en Chile, y numerosas versiones tropicales.

¹⁸ Citamos como ejemplo el grupo Espadalarrio, en Santa Fe. Las historias locales de la música nos brindan algunas herramientas para acercarnos a estos casos, con sus riquezas y particularidades, si bien no es una perspectiva en la que ahondamos aquí.

migraciones internas y de un movimiento intelectual y político en los 60 –la explosión llamada el *boom del folklore* y el surgimiento del Nuevo Cancionero–, esas músicas ameritaron en las últimas décadas dedicación específica y exhaustiva desde la musicología. Como es de suponer, en el devenir histórico la música litoraleña no estuvo ausente, pero sí lo estuvo su tematización desde la disciplina científica. El relevamiento de la bibliografía existente sobre músicas y compositores litoraleños revela la necesidad de cubrir esa vacancia. Si bien la producción sobre chamamé es relativamente abundante (tanto como heterogénea), no se repite la misma situación con otras músicas o núcleos temáticos vinculados a la región.

A continuación, realizamos una revisión de la literatura, abordando primero lo concerniente al chamamé en general, para pasar después a la consideración de los antecedentes referidos a la canción litoraleña. Luego, proponemos una revisión de algunos estudios teóricos y metodológicos relacionados con músicas populares cercanas, que coadyuvan a la problematización del objeto y, por tanto, forman parte de nuestro estado de la cuestión.

Comenzando con una revisión histórica de los estudios generales sobre el folclore en la Argentina, notamos que la música del Noreste quedó fuera del área de alcance de los grandes proyectos etnomusicológicos que, entre 1926 y 1952, tuvieron como objetivo recopilar el cancionero popular en varias provincias del país, en gran mayoría de las regiones de Noroeste y Cuyo (Carrizo, 1953: 25). Permanece también ausente en algunas obras pilares del área, como *El folklore musical argentino* (1952), de Isabel Aretz.¹⁹

El primero en realizar un tratamiento científico –aunque sucinto– del patrimonio musical de la zona fue Carlos Vega en un capítulo de su *Panorama de la música popular argentina*, de 1944. Reconoce que le “resulta difícil la explicación de este cancionero”, al cual denomina “Cancionero Criollo Oriental”, admitiendo que “no es un complejo orgánico bien asentado y definido” pues “el proceso de folklorización no ha terminado” y “no es fácil generalizar”. A este “Cancionero” lo caracteriza como un derivado “híbrido” del Binario Colonial y de las danzas europeas de salón, que se concentra principalmente en las provincias de Entre Ríos, Corrientes y Santa Fe. Realiza algunas

¹⁹ De hecho, la autora no hace referencia puntual a la zona mesopotámica o litoraleña, sino que la enmarca dentro de una gran zona geográfica que denomina “mediterránea” y que abarca el Litoral, la Pampa y Córdoba. Menciona algunas generalidades del uso del acordeón, pero omite al chamamé entre las danzas tratadas.

breves descripciones de aspectos tonales, armónicos, rítmicos, melódicos e instrumentales y reconoce la influencia europea en la forma musical y coreográfica de pareja enlazada (Vega, 2010a: 246-265).²⁰ Un disco publicado por el Instituto Nacional de Musicología en 1998 completando con grabaciones inéditas de Vega la reedición del libro, incluye algunas “especies” recopiladas por él en la zona, como vals, polca, mazurca, chotis, habaneras, chimarra (o chamarrita) y chamamé. Estas son clasificadas por Vega como danzas de “pareja tomada/enlazada”, refiriéndose al tipo de abrazo no cerrado (Vega, 1956: 57). El vals, la polca, la mazurca –derivada luego en ranchera–, el chotis, la galopa y la habanera habrían llegado a la región Litoral como parte de la promoción de danzas europeas de salón del siglo XIX y, desde los salones urbanos, habrían “descendido” a la campaña, con rápida aceptación en el ámbito rural. Apropriadamente como “polca correntina” o “polca paraguaya”, el chamamé sería entonces una derivación regional –producto del proceso de folclorización– de esta danza (Vega, 1956: 81-84).²¹ En la recopilación sonora *Las canciones folklóricas de la Argentina* cuya edición se remonta a la década del sesenta, se incluyen algunos registros de campo tomados en provincias del Litoral (cifras, milongas, estilos y la llamada *canción de carauí*), pero representan una parte menor en el total de dicha antología (Jacovella, 1988). Un capítulo de María Esther Rey dedicado al ámbito Nordeste elabora una síntesis de las especies e instrumentos del área que al menos equipara el tratamiento dado a otras regiones en el libro *Música tradicional argentina* (Rey, 2000).

El relegado espacio que ocupó el Litoral en comparación con el tratamiento de músicas de la primera mitad del siglo XX de otras regiones encuentra explicación en dos autores del ámbito académico. Desde un enfoque socio-semiótico, Claudio Díaz (2009) analiza los discursos –entendidos como prácticas sociales– que han modelado el devenir de los paradigmas del folclore en la Argentina, cuya construcción vincula principalmente con los conceptos de identidad y nación. Díaz sostiene que el “campo del folclore” emerge y se consolida dentro de los discursos nacionalistas de principios del siglo XX, derivando en la conformación de un “paradigma clásico del folclore”. Así, a partir de la agencia que

²⁰ Musicalmente, el llamado Cancionero Criollo Oriental se distingue por la prevalencia del modo mayor sobre el menor, forma bitemática (en dos partes) y un mayor empleo de las modulaciones entre estas, siendo las más comunes a la quinta superior o inferior. Rítmicamente se aprecia el uso del pie binario y ternario en igual medida, fórmulas acéfalas o atéticas (sin final) y la presencia frecuente de adornos, subdivisiones y patrones rítmicos como tresillos, cinquillos o seisillos, debido en buena parte a la agilidad técnica facilitada por el acordeón (Vega, 2010a: 248-256).

²¹ En su libro *Danzas y canciones argentinas: teorías e investigaciones* (Vega, 1936), el chamamé no es aún siquiera mencionado.

ejercieron algunos “pioneros” y agentes desde una ubicación mediática prominente, se gestionó una “autenticidad” estratégicamente diseñada, cuyo “capital simbólico” tenía como base las recopilaciones de campo (Díaz, 2009: 58-63).²² Asimismo, el historiador Oscar Chamosa (2012) sostiene que fue la élite político-industrial azucarera de Tucumán –y en menor medida, la vitivinícola cuyana– la que solventó económicamente la investigación y difusión del repertorio folclórico de sus provincias con el objetivo de salvaguardar la cultura regional y preservar la “identidad nacional” frente al cosmopolitismo empresarial extranjero que comenzaba a ganar espacio y que amenazaba los intereses regionales. Con un objetivo similar, la clase terrateniente yerbatera mesopotámica se habría abocado en cambio a la popularización de su bebida regional, el mate, exaltando su carácter “auténticamente argentino” y logrando extender su consumo al resto del país (Chamosa, 2012: 63-99).

En el plano de la investigación etnomusicológica más reciente son fundamentales los estudios y trabajos de campo realizados hacia fines de la década de 1990 por Alejandra Cragolini –en colaboración con Héctor Goyena– en el marco de los proyectos *Producción, difusión y consumo de la música del Litoral mesopotámico en Buenos Aires a partir de la década del 30*; y *Música y construcción de la identidad entre residentes correntinos en Buenos Aires*.²³ Desde un enfoque multidisciplinar, la producción de Cragolini (1997, 1999, 2000b) reflexiona en torno al proceso de recreación de la tradición musical por parte de migrantes correntinos en la ciudad de Buenos Aires hacia la última década del siglo XX. La autora sostiene que, ante la necesidad de contrarrestar los sentimientos de orfandad y pérdida sufridos en el desarraigo, la práctica de la danza del chamamé en los salones de baile del conurbano bonaerense se constituyó en un elemento altamente significativo en la construcción de la identidad de sus cultores en el contexto urbano (1997: 104-105). Cragolini estudió también los procesos de segregación sufridos por los músicos y aficionados al chamamé, planteando que han sido padecidos no solo en el contexto migratorio sino también en sus lugares de origen. Alude a las prácticas de ocio en Mercedes (Corrientes) entre 1940-1970, para demostrar cómo eran

²² Por caso, Andrés Chazarreta (1876-1960), Buenaventura Luna (1906-1955), Julio Argentino Jerez (1900-1954), Hilario Cuadros (1902-1956), Atahualpa Yupanqui (1908-1992) y Los Hermanos Ábalos (entre otros) fueron quienes –siendo ninguno de ellos de origen litoraleño– ocuparon lugares estratégicos en la conformación del campo en la primera mitad del siglo XX. La legitimación y consolidación del paradigma “clásico” del folclore fue posible también por el apoyo de sucesivos proyectos políticos, que fomentaron de diversas maneras su difusión (Díaz, 2009).

²³ Ambos estuvieron radicados en el INMCV.

concebidas en términos de “centro-periferia”: las prácticas musicales y conciertos en los locales del “centro” a los que concurría la “sociedad”, ordenados y pulcros, en contraposición a las *bailantas*, sucias y descontroladas, de los barrios periféricos de la ciudad. La autora sostiene que hasta los propios espacios arquitectónicos involucraban una determinada concepción del cuerpo. Mientras que en los teatros del centro el espacio cerrado y la configuración en butacas ejercían un control de la expresividad corporal (música para “sentarse a escuchar”), el espacio de la periferia era vivido como espacio de libertad, en el que se podía bailar, zapatear, beber, gritar (Cragolini, 2000a: 6-10).

Yendo a la década de 1960, encontramos publicaciones específicas sobre música litoraleña de dos estudiosos comprometidos con estos repertorios por ser también sus cultores. Uno de los aportes iniciales, de consulta ineludible, es el de Dalmidio Baccay, *Vitalidad expresiva de la música guaraní* (1961), donde reconoce la falta de antecedentes en cuanto al estudio del folclore del Litoral. Analiza rasgos específicamente musicales (escalas, cadencias, sistemas rítmicos y melódicos) y poéticos de la música de la región. Se detiene en tres tipos de movimientos melódicos que denomina “salto de acordeón”, “salto de arpa” y “grefla”, que diferenciarían a la música litoraleña de la de otras regiones.²⁴ Hacia el final tematiza la estilización de rasgos musicales en piezas contemporáneas que, a su entender, “hablan a las claras de una evolución de la cultura tradicionalista guaraní”, que inevitablemente “se compenetrará de otros estilos y dejará de ser tradición sagrada, para convertirse en un arte evolucionado e independiente”, de proyección americana, que “abra nuevos horizontes en la investigación folklórica” (Baccay, 1961: 82-84). En esto consistiría la “vitalidad expresiva” de la música guaraní a la que refiere el título (1961: 95).

Otro de los trabajos pioneros es el del chaqueño Raúl Cerrutti sobre chamamé (1965) que, si bien no muy extenso, cita fuentes musicológicas y realiza un estudio serio que abarca aspectos tanto históricos como analíticos de la música y la danza. Constituido para esta tesis casi en una fuente primaria, refiere también a la situación contextual del momento en que se publica, volviéndose un texto básico para posteriores investigaciones.

²⁴ En el “salto de arpa”, los intervalos pueden ser de extensión variable entre tercera a octava, siendo los de sexta mayor y menor los más típicos (Baccay, 1961: 32). “Grefla” es un término *ad hoc* para definir la compenetración de influencias gregoriano-flamencas. Estas denominaciones fueron posteriormente tomadas y utilizadas por otros autores.

Unos años después, Baccay publicó *Música regional y método (Nordeste argentino y paraguayo)* (1967), donde reafirma y amplía el análisis sistemático de composiciones del cancionero guaraní. Reflexiona sobre diferencias y coincidencias entre estilos de diversas áreas del Litoral: Paraguay, Misiones, Corrientes y el “sur litoraleño” conformado por Entre Ríos y la costa oriental del Río Uruguay (1967: 48).²⁵

Es común en la bibliografía encontrar el adjetivo “guaranítico” como sinónimo de “mesopotámico” o “litoraleño”. El vínculo con la herencia indígena es uno de los relatos de origen del chamamé más fuertemente arraigados en el imaginario local, a pesar de su escasa documentación científica. En esta línea se inscriben los citados textos de Baccay,²⁶ así como otros posteriores, de Miguel López Breard (1988) y Julián Zini (1983).²⁷ Mención especial merece el material producido por los profesores Enrique Piñeyro y Juan González Vedoya para la cátedra libre “Chamamé Raity”, a su cargo desde 2011 en la Universidad Nacional del Nordeste (2011). Traducido al castellano como “Nido del chamamé”, se trata de un espacio curricular que funciona en Corrientes, sede de la UNNE. El primer párrafo de los apuntes de cátedra afirma: “El Chamamé es una modalidad musical tradicional de la provincia de Corrientes. Su historia trasciende el tiempo y el espacio. En su origen se integran los rasgos culturales del aborigen guaraní y del descubridor español conformando una síntesis sumativa que acrisolada dará nacimiento a una expresión musical nueva” (Piñeyro, 2011: 7).

Dos estudiosos que al parecer se abocaron ocasionalmente al área temática son Pablo Bernabé González y Marta Flores. González se adentró hacia finales de la década de 1980 en investigaciones sobre el chamamé y sobre modificaciones en el acordeón, en el marco de una beca radicada en la Universidad Nacional del Litoral.²⁸ La publicación de avances parciales evidencian un acercamiento al objeto desde la organología y una perspectiva

²⁵ Además del sumario general, el texto incluye índice onomástico y de temas, instrumentos y especies musicales, herramienta que facilita el rastreo de información.

²⁶ De todas formas, reconoce que “resulta difícil encontrar rasgos musicales indígenas auténticos” (Baccay, 1961: 45) y no cree “que existan pueblos, en la actualidad, que puedan seguir viviendo dentro de su cultura de origen, y menos en el continente americano, donde la influencia europea ha penetrado profundamente a través del canto de los misioneros” (81-82). Identifica en el “sapukai”, el “grito indio que encierra el ancestral mensaje de la raza guaraní” y sigue a Carlos Vega para explicar el “descenso” y folclorización de la polca europea, aportando sus propias conclusiones (Baccay, 1967: 56-60).

²⁷ Zini fue sacerdote y vinculó la filiación guaraní con la herencia musical recibida del período misional jesuítico. Tesis contraria sostiene la antropóloga y etnomusicóloga Irma Ruiz quien, abocada al estudio de grupos *mbya-guaraní*, niega la “conquista espiritual” jesuítica al observar que no existen rastros de la doctrina católica ni de su liturgia en las *performances* rituales diarias de estos grupos y que las mismas deben ser interpretadas en el marco de la trama cosmológica *mbya* (Ruiz, 2018: 15-24).

²⁸ Con la tutela de Rubén Pérez Bugallo, Omar Corrado y Walter Heinze.

etnomusicológica evidente en las entrevistas a luterios y cultores del género (González, 1990, 1993). Concretó además la redacción de la voz “chamamé” para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (González, 1999). En los mismos años, Flores produjo otro acercamiento –aunque sintético– desde la disciplina musicológica (1986). La autora publicó incluso un pequeño libro dedicado a problematizar la música popular en el conurbano bonaerense y el fenómeno de la migración interna, con un capítulo sobre las “bailantas” (Flores, 1993).

También en la década de 1990, el etnomusicólogo Rubén Pérez Bugallo se propuso, según sus propias palabras, “reunir información fidedigna y suficiente para realizar un aporte concreto con relación al verdadero origen del chamamé”, en la certeza de que ninguna de las opiniones que al respecto se venían esbozando llegaba a reunir los mínimos requisitos de la tarea científica (Pérez Bugallo, 1996: 15). Para ello, realizó un gran trabajo de recopilación y análisis del cancionero regional, con especial énfasis en lo poético, procurando demostrar la filiación hispano-peruana del chamamé, producto de los diversos vínculos entre el Perú y la provincia del Paraguay en tiempos coloniales, refutando las demás teorías de origen. Estas investigaciones fueron volcadas en sus libros *El chamamé: raíces coloniales y des-orden popular* (1996) y *Cancionero popular de Corrientes* (1999). El título del primero refiere a otra idea del autor, que consiste en postular al chamamé como símbolo de “lo no porteño” y expresión cultural de la clase obrera provinciana radicada en Buenos Aires, asociada –en diversos planos– al “desorden” según la valoración de las élites de la ciudad (1996: 136-137). A pesar del título, la idea no está desarrollada con profundidad en el libro: luego de argumentar profusamente su tesis del origen, realiza una muy escueta descripción del chamamé en su contexto histórico-social del siglo XX.

El recorrido por la anterior bibliografía demuestra que los esfuerzos para conseguir dar una explicación al origen del chamamé, definir su identidad y lograr –entre otras cosas– diferenciarlo de su vecina, la polca paraguaya, han sido recurrentes. El pasado histórico como forma de legitimación parece haber sido un factor de gran peso simbólico. Los diferentes discursos sobre sus raíces le atribuyen, alternativa o simultáneamente, una filiación con el pasado guaraní a su vez influido por la educación musical jesuítica, una deuda con un proceso de transformación de la polka europea y una recepción litoraleña de la música hispano-peruana colonial. En cualquier caso, esto demuestra la complejidad

del entramado de tradiciones, procedencias y significados que convergen en el chamamé, asunto ya señalado por Corrado (2000: 2). Tomar partido respecto del origen pareciera ser una cuestión inevitable en la literatura y ocupa largas páginas en las producciones actuales de diferentes temáticas.²⁹ Claudio Díaz, por su parte, sostiene que esta “importante tradición discursiva acerca del origen” del chamamé se acentuó especialmente en la década de 1960 como parte de una serie de estrategias de “dignificación” desarrolladas por sus cultores, para contrarrestar el estigma que pesó sobre esa música desde su inserción en la industria cultural.³⁰ Siguiendo a Alejandra Cragolini (1997), Díaz señala que desde el período de los Centenarios Patrios, el folclore era definido –en su acepción dominante– como “la ‘tradición’ regional, lo ‘auténtico’ y como componente fundante de la nación”; por eso, los cultores del chamamé se habrían esforzado por construir una teoría de origen compatible, que facilitara su legitimación dentro del campo de la música folclórica.³¹ Por otro lado, esta integración nacional fue complementaria de un movimiento que Díaz llama de “limpieza” de los “rasgos sociales más inaceptables del chamamé” (2009: 206-207).

En resumen, la bibliografía existente toma al chamamé en todas sus dimensiones –musical, cultural, poética– como tópico central.³² Abundan trabajos –algunos muy breves– que se enmarcan en un espacio de producción intermedio entre la musicología y los escritos de divulgación. Sus autores son periodistas, escritores, historiadores o aficionados generalmente oriundos del Litoral que han realizado durante las décadas pasadas publicaciones en revistas temáticas y medios locales o han recibido el apoyo de instituciones gubernamentales para difundir sus escritos en formato de libro o gacetilla. Aunque a veces escasea la rigurosidad científica y el discurso con frecuencia se plasma de esencialismos y apreciaciones subjetivas, estos trabajos constituyen en muchos casos antecedentes de estudio únicos por lo que, de cualquier forma, deben ser tenidos en cuenta

²⁹ El reciente libro *As origens do chamamé: uma história para ser contada* (Rossi y Brittes, 2021) es una muestra de la vigencia de ese debate.

³⁰ En coincidencia, de esta época son los estudios antes considerados de Baccay y Cerrutti, primeros acercamientos “científicos” al tema.

³¹ Así, la vinculación del chamamé a un pasado guaraní (una de las estrategias básicas de legitimación) permitía construir un “nosotros” (el de los migrantes correntinos) como un colectivo identitario unificado y ligado al contexto de origen por la “raza” guaraní (Díaz, 2009: 215).

³² Otras danzas o expresiones musicales de la región fueron menos estudiadas. Aislado es el trabajo de Assunção (1970) sobre la chamarrita, seguido mucho después por el de Acosta (2012). Según Baccay, el chamamé, la polca y la galopa son “expresiones mayores del cancionero”, mientras que el valseado, el rasguido doble y la chamarrita serían consideradas “expresiones menores [...] porque no tienen la atracción” de las primeras (Baccay, 1961: 58).

en el estado de la cuestión. En distintos casos, se abocan a elaborar biografías de personalidades destacadas o tratar aspectos específicos de la música, la cultura y la tradición litoraleñas.³³ Situamos aquí el temprano y breve folletín de Marily Morales de Segovia (1972); los escritos periodísticos de Emilio Noya (1989) y la abundante producción –mayoritariamente de matiz pedagógico– de Enrique Piñeyro (1988, 1992, 2000, 2005, 2006 y 2009) que sustenta la cátedra libre mencionada (Piñeyro y González Vedoya, 2011). Si bien no se desconoce la profusa y sostenida producción académica de Olga Fernández Latour abocada al estudio general del cancionero folclórico, podríamos consignar aquí sus notas de divulgación publicadas en la revista *Folklore* (1977), así como su pequeño apartado sobre la poesía del Litoral contenido en el libro *Folklore y poesía argentina* (2022 [1969]). Asimismo, Roberto Gutiérrez Miglio (2007) se ocupa de la presencia del tango en la región y su vinculación con músicas de la Mesopotamia, mientras que los profesores Eduardo Flores y Claudia García (2004) –en colaboración con Piñeyro– desarrollan un estudio sobre la danza del chamamé desde una perspectiva pedagógica. En la línea biográfica, la escritora paysanduseña María del Carmen Borda reivindica en formato de ensayo la figura de Aníbal Sampayo (2010). Miraglio y Herdt (2008) y Alfaro (2012) describen las trayectorias de los guitarristas Walter Heinze (1943-2005) y Miguel “Zurdo” Martínez (1940-2011) respectivamente. Mediante un extenso anecdotario, Leopoldo [Polito] Castillo (2009) describe de manera autobiográfica su recorrido artístico como músico, bailarín y difusor del chamamé desde la década de 1940. Finalmente, los autores correntinos Juan Pedro Zubieta y Carlos Lezcano (2017) intentan en el libro *Industria chamamé* –como lo marca su título– no adentrarse en la cuestión del origen sino narrar una historia del chamamé basada en sus relaciones con las industrias culturales del siglo XX, considerando el impacto de las nuevas tecnologías y las diferentes formas de producción, circulación y consumo de esas músicas entre las décadas de 1930 y 1960. El enfoque es novedoso dentro de la bibliografía del género y posee un nutrido corpus de imágenes y fuentes documentales del que se sirven los autores para avalar sus hipótesis.³⁴

³³ Intentar definir la “correntinidad”, el concepto de *Ñande Rekó* (en guaraní: “nuestra manera de ser”) y aspectos de la religiosidad popular, valores, creencias, leyendas y mitos (elementos que sustentan la identidad del “ser correntino”) son temáticas que aparecen con recurrencia en la bibliografía (Piñeyro y G. Vedoya, 2011).

³⁴ Sin embargo, se observa un manejo no científico de las mismas (ausencia de citas o datos hemerográficos) y algunos errores de forma o escritura, aspectos que opacan el escrito. Las fuentes que sustentan el libro se conservan en la Fundación Memoria del Chamamé, ONG constituida en 2007 en la ciudad de Corrientes,

Desde la historia social, Sergio Pujol reflexiona en *Historia del baile* sobre los espacios y las prácticas de ocio vinculadas a la música y la danza en la sociedad argentina y, específicamente, la porteña. Allí refiere a la popularidad alcanzada hacia mediados del siglo XX por los locales de baile donde el chamamé ocupaba un lugar principal y la usual asociación de esta danza (de pareja enlazada, alegre y desestructurada) a una conducta de desenfreno sexual. Pujol hace alusión a las prácticas de sexo “fácil” que suponían para los “chicos bien”, los ámbitos de socialización de la “bailanta”, donde el contacto con las “chicas del interior” –sin el acompañamiento de la custodia familiar– posibilitaba mayores licencias amorosas (Pujol, 2011b [1999]: 205-207). El historiador describe también los cambios en la producción y el consumo musical experimentados a lo largo de los años sesenta –con las juventudes como protagonistas– y observa cierto repliegue de una parte de las prácticas de baile y socialización al ámbito privado, posibilitado por la popularización de aparatos de reproducción como el *wincofon* y acompañado por un contexto crecientemente represivo hacia finales de la década (2011b [1999]: 240-246). Más ampliamente, también su libro *La década rebelde* (2002) se centra en los jóvenes y los consumos culturales en la Argentina, brindando un nutrido marco que pone en relación movimientos artísticos y políticos, pensamiento, tecnología y vida cotidiana, aspectos fundamentales para entender integralmente la época.

Otras fuentes ineludibles son las aportadas en los últimos años por el brasileño Evandro Rodríguez Higa. Las ideas centrales de su tesis de Maestría en Musicología están plasmadas en su libro *Polca paraguaia, guarania e chamamé* (2010), que plantea la vigencia de estos géneros en la ciudad de Campo Grande (Mato Grosso do Sul) y su relación con la música sertaneja local. Se destaca un análisis musical minucioso y aplicado a una vasta cantidad de piezas, con exposiciones técnicas claras respecto de las músicas tratadas, sin dejar de lado aspectos contextuales e histórico-sociales. La profundización de estos estudios durante la última década vio la luz en un libro de publicación reciente, *Pra fazer chorar as pedras: guarânias e rasqueados em um Brasil fronteiriço* (2019). La posibilidad de una mirada integradora sobre una región que,

de la cual es administrador uno de los autores. Posee un importante acervo en formato físico y un museo virtual disponible en: <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/> (consulta: 27-11-2022).

superando los límites fronterizos, poseería un universo identitario compartido y fuertes vínculos culturales es una de las principales contribuciones de este autor.³⁵

A continuación, revisaremos los antecedentes sobre nuestro tema. La canción del Litoral o litoraleña –en los términos que la estudiamos– se difunde y populariza en la década del 60, acompañando el desarrollo del *boom del folklore* en la Argentina. Si bien ese período ha sido bastante estudiado por la historiografía que aborda la música popular argentina, la canción litoraleña poco ha sido tematizada, sea en términos generales o aspectos particulares. Es sintomática del estado de esa situación, la brevísima entrada léxica que realizara Luis Szarán para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, quien de forma acotada y general define “litoraleña” como “una forma de canción difundida en las zonas aledañas a las riberas del río Paraná, en ambos países”, en alusión a la Argentina y Paraguay (Szarán, 2000: 930).³⁶ Se echan de menos, asimismo, entradas biográficas referidas a Manuel Linares Cardozo, Aníbal Sampayo y Cholo Aguirre, por mencionar solo a tres compositores de la canción popular litoraleña, consagrados, que desempeñaron un rol clave en la popularización de estas músicas.

En los diferentes autores analizados que se ocupan del chamamé, las alusiones a la canción litoraleña son tan pasajeras y breves como la definición de Szarán citada anteriormente. Los trabajos de Cerrutti y Baccay son contemporáneos al fenómeno analizado y nos brindan importantes indicios sobre la recepción de la litoraleña al interior del propio campo folclórico, convirtiéndose en fuentes primarias para la investigación. Cerrutti, uno de los primeros en producir reflexión teórica sobre el tema, opinó que el término no representaba más que un intento de cambio de nombre para el chamamé y, sin

³⁵ La reciente tesis de maestría de Julio César Matos Borba (2018) desarrollada en la Universidad Federal de Paraná (Brasil) pone foco al igual que Higa en la escena actual del chamamé en la ciudad de Campo Grande. En este caso, el autor se interesa por los procesos de transmisión, reconocimiento, apropiación e innovación en la práctica del “estilo duetado” en el chamamé instrumental, desde una perspectiva etnográfica. También José Curbelo, centrado en otro territorio “de frontera” –el norte y Litoral uruguayo lindante con Argentina y Brasil– analiza en profundidad las músicas para bandoneón y acordeón practicadas en la zona, que adquiere características propias y se constituye en un corpus en sí mismo. Atravesado por dinámicas transfronterizas y marcado por la circulación de elementos culturales materiales e inmateriales cuya incidencia trasciende todo el entramado social, este repertorio es, según Curbelo, imposible de ser analizado desde un “prisma nacionalista” (2017a, 2017b, 2019). Finalmente, en el plano de los estudios históricos enfocados en un instrumento específico, Helena Simonett (2012, 2021) aporta una mirada integradora de los recorridos del acordeón en América, su protagonismo en la difusión de diversas músicas folclóricas y populares entre fines del siglo XIX y principios del XX, y su uso y apropiación por parte de los sectores populares. Sobre el empleo del bandoneón en el chamamé no hallamos al momento abordajes específicos, más allá de los biográficos, y la ya citada tesis de Curbelo (2017) sobre el repertorio uruguayo.

³⁶ Se trata de una publicación de referencia obligada para el estudio de la música en nuestras latitudes. La entrada no alcanza tres líneas.

hacer alusión a diferencias musicales, aclaró que “solo el pueblo” decidiría su continuidad (Cerrutti, 1964: 10). Baccay, por su parte, reconoció las polémicas en torno a la litoraleña al afirmar que “en estos momentos [1967] suscita la atención de todas las personas inquietas el deseo de conocer la verdad acerca de expresiones que suenan con distintos rótulos, pero que están basadas en modalidades melódico-rítmicas de la zona guaraníca”. Negó que pudiera llegarse a una aceptación pues “no es fácil llegar a la comprensión de estos problemas regionales donde privan el prejuicio y la falta de idoneidad” (Baccay, 1967: 21). Como ya hemos observado, el autor veía con buenos ojos la investigación y renovación en la producción folclórica del Litoral, pero concebía imprescindible que procediera de un “autor lugareño”. De lo contrario, “la litoraleña será una expresión de trasplante, porque sus autores, en el mejor de los casos [...] recrearán los elementos auténticos, muchas veces sinceramente, pero no serán capaces de comunicar [...] el color ni el acento telúrico que se adquieren solamente si se siente el impulso sagrado de la tierra y el llamado espiritual de un pueblo” (Baccay, 1967: 23-24).

Más cercano en el tiempo, Pérez Bugallo considera a la litoraleña –en forma retrospectiva y radical– como una “variante apócrifa” y una “desnaturalización” del chamamé. Se trataría de “una especie híbrida por sus elementos formativos” (que no explicita) y “efímera, de factura prolija e insospechablemente ciudadana”. Según el autor, surge en el marco de un adecentamiento general de lo folclórico que se produce desde 1955 y tiene su época de oro en los años 60. Este movimiento nativista, apoyado desde las clases dirigentes y los medios de comunicación, “comienza a promocionar un ‘folklore’ despojado de rusticidades conflictivas, purificado, inocuo, inofensivo y aderezado con enigmáticos giros metafóricos que de algún modo resultarían gratificantes a los incondicionales cultores urbanos del snobismo pasajero”. Y agrega que fue el santafesino Cholo Aguirre, el que con sus piezas repletas de “obligadas alusiones fluviales, audaces construcciones poéticas y música ‘para escuchar’,” instauró una “receta simple”, una especie de modelo exitoso de canción litoraleña para otros autores (Pérez Bugallo, 1996: 137-139). Emilio Portorrico, por su parte, evita apreciaciones peyorativas como las de Pérez Bugallo, pero habla también de una “variante híbrida del chamamé canción [...] rítmicamente emparentada con la polca correntina y el chamamé, pero temáticamente ligada al género romántico internacional”. Sin manifestar una hipótesis propia, aclara que “no pocos músicos opinan que se le aplicó esta denominación para volverlo socialmente aceptable, ya que por entonces el chamamé era considerado música

de las clases bajas o poco ilustradas” (Portorrico, 2004: 14, 38).³⁷ Pablo Vila apoya esta tesis y sostiene que fue la litoraleña, entre 1960 y 1962, el segundo ritmo en importancia después de la zamba. Atribuye esto a “la elevación del nivel poético, musical e interpretativo de la canción folklórica [que] permitió su aceptación por el sector medio urbano”, protagonista clave del *boom*. El autor argumenta que, con anterioridad, ciertas composiciones del cancionero litoraleño podían presentar contenidos demasiado costumbristas (muy alineadas con las vivencias del habitante rural) y limitados literariamente, lo que podía dificultar su aceptación por parte de los públicos urbanos. Para Vila no fue este sector social el que transitó un cambio de gusto, sino que fue el repertorio artístico el que experimentó transformaciones y se acercó a sus necesidades estéticas, con “expresiones más relacionadas con su propia forma de vida (por temática, sofisticación, etc.)” tanto en lo sonoro como en lo interpretativo y, especialmente, en lo poético (Vila, 1982: 26-27).

Finalmente, sobre la discusión en torno al término “litoraleña” (que se sabe fue intensamente debatido por los cultores del chamamé al momento de su aparición y también posteriormente), Hector Gimenez brinda algunos indicios a partir del análisis de entrevistas a Edgar Romero Maciel y Albérico Mansilla publicadas entre 1962 y 1963 en la revista *Folklore* (Gimenez, 2018a, 2019), como parte de un estudio más amplio sobre el uso de materiales folclóricos litoraleños en composiciones de Carlos Guastavino (Gimenez, 2016). La controversia fue tal que dos de los compositores investigados expusieron por aquellos años sus opiniones en torno a la “nueva” canción del Litoral, en escritos formales. Sampayo difundió un ensayo titulado “Nuestra canción del Litoral” (en un diario montevideano en febrero de 1966, republicado luego en su libro *El canto elegido*, 1985). Cholo Aguirre, por su parte, relató y justificó su quehacer compositivo en *Por qué le canto al Litoral*, un pequeño libro de 1965 con franco tono de autodefensa. Ambos testimonios se suman al material hemerográfico y constituyen referencias de primera mano sobre aquella discusión.

De los compositores que nos ocupan, Sampayo es quizás el más visitado. Una mirada transnacional propone la musicóloga uruguaya Fabricia Malán Carrera en una ponencia inédita de 2010, donde analiza la ideología político-social del compositor, plasmada en

³⁷ Este tipo de estrategias ha sido estudiado con referencia a otros géneros musicales. En Argentina véase Cañardo (2017).

poesías y canciones difundidas más allá de las fronteras del Uruguay. Otros autores han abordado el carácter referencial de Sampayo en el campo de la canción popular en el país oriental, cuyas significaciones se extienden a toda el área litoraleña (Borda, 2010 y Nazabay, 2012). El mismo compositor ha tratado estos aspectos en escritos de su autoría (Sampayo 1985 [1966], 2001). Su figura también ha sido abordada en bibliografía sobre dictadura, censura política y canción de protesta (Symns, 1986 y Alzugarat, 2007). Sobre este aspecto, Malán Carrera y Marita Fornaro analizaron la circulación de su repertorio en el campo de la canción social latinoamericana en la década de 1960, como parte de un dossier especial publicado por Casa de las Américas con motivo de conmemorarse el cincuenta aniversario de la realización del Encuentro Canción Protesta.³⁸ El libro de Jimena Néspolo (2018) brinda algunos indicios sobre la difusión y recepción del cancionero del uruguayo en la Argentina, por ser Jorge Cafrune quién grabó e hizo famosas muchas de sus composiciones aquí, durante los años sesenta y parte de los setenta.

La figura de Ramón Ayala ha sido encarada solo recientemente. El estreno en 2013 del documental *Ramón Ayala, la película* —ópera prima del artista visual Marcos López— colaboró a la visibilización y puesta en valor en vida de la figura y obra del compositor.³⁹ Los primeros escritos formales se originaron por fuera de la musicología. Con relación al film, Román Eduardo Mayora analiza las tensiones y los diálogos culturales en el cruce de la estética pop contemporánea —de la cual López es referente en Latinoamérica desde fines de los años 90— y las tradiciones musicales de raíz folclórica, así como las representaciones de los espacios urbano y rural (Mayora, 2017). Fabiola Orquera (2016) repasa de modo sucinto desde el campo de las ciencias sociales la trayectoria artística y política de Ayala. Partiendo de su temprana formación y su inserción en el circuito de la música litoraleña en Buenos Aires, analiza el contacto con paraguayos exiliados en la ciudad, su temprana adhesión al marxismo, su relación con el Movimiento del Nuevo Cancionero y los viajes a Cuba que el músico realizó durante la década de 1960. Estos últimos aspectos, según Orquera, tuvieron incidencia en una “formulación social del paisaje”, que Ayala plasmaría en su obra musical. Un lugar predominante estaría ocupado

³⁸ Encuentro que tuvo lugar en La Habana en 1967 y del cual participaron Sampayo y Ayala (Fornaro y Malán, 2017).

³⁹ En marzo de 2022 Ayala cumplió 95 años. El documental recibió en el año de su estreno el Premio del Público a la Mejor Película Argentina en el 15° Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) y se proyectó en distintas ciudades del país.

por la figura humana –y particularmente la del trabajador– por encima de la representación natural del paisaje, siendo Atahualpa Yupanqui el antecedente inmediato de este tipo de representación. Finalmente, Rubén Tolosa, amigo del artista, publicó un voluminoso libro dedicado a su vida y obra en 2019. Se trata de una reunión de textos variados en los que prima un tono de homenaje y admiración. Incluye anecdóticos y relatos vivenciales obtenidos de primera mano, sin una intención de rigurosidad en el tratamiento documental y con el valor que da la cercanía del autor con el músico misionero. Adicionalmente, Ayala ha publicado varios libros –algunos de relatos autobiográficos, otros con reportajes, poesías y dibujos– que sirven como base sustancial para el abordaje de este artista polifacético (Ayala 1986, 2015a, 2015b, 2018). Como fruto de la presente investigación, hemos publicado avances específicos que son retomados en capítulos de la tesis (Adorni, 2017, 2019b, 2020).

Algunos investigadores focalizaron distintos aspectos de la música popular de raíz folclórica en torno al período histórico estudiado. María Inés García y María Emilia Greco, con proyectos radicados en la Universidad Nacional de Cuyo, ofrecen una profusa cantidad de textos sobre el Nuevo Cancionero. Abordan los itinerarios, las producciones artísticas y el ideario que sostenía el movimiento musical formado en Mendoza en 1963 (García, 2009; García, Greco y Bravo, 2014). Contemplan en especial las grabaciones de sus exponentes realizadas en el sello gestionado de manera independiente por Oscar Matus (miembro del movimiento), para el cual Ramón Ayala prestó varias colaboraciones y donde grabó tempranamente un *LP* solista en 1964. El nombre de Ayala es, sin embargo, apenas aludido por las autoras mendocinas (García y Greco 2014, 2016, 2017). Sobre la canción militante en la Argentina es imprescindible el libro *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*, fruto de la tesis de Maestría en Historia, de Carlos Molinero (2011). En la misma línea, pero extendida al ámbito sudamericano, está la tesis doctoral *Yo no canto por cantar. Cantares de resistencia en el cono sur*, de la investigadora chilena Patricia Díaz-Inostroza (2016), en la que brinda un panorama sobre el mismo aspecto en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay. El dossier editado en 2017 por Casa de las Américas, al que se ha hecho referencia, presenta a través de autores varios un estado de situación de la canción de protesta en Latinoamérica a fines de la década de 1960. Sobre aspectos de innovación estilística y fusión en la música popular en aquella década, la musicóloga Juliana Guerrero aporta algunos estudios de caso (Guerrero, 2013, 2017) y problematiza cuestiones terminológicas y conceptuales en

torno a “género”, “folklore”, “proyección folclórica”, “fusión”, “nativismo”, entre otros (2012, 2014).⁴⁰ Específicamente, algunas obras integrales del compositor Ariel Ramírez han sido analizadas recientemente. Son los casos de los discos *Los caudillos*, *Mujeres argentinas* (Mamani, 2015, 2017) y *Cantata sudamericana* (Souza Gomes, 2015).

Más ampliamente, una extensa bibliografía sobre la historia del movimiento folclórico en la Argentina ofrece un marco conceptual, contextual e histórico general que permite acercarnos al área del tema de investigación (Varela, 1980; Gravano, 1985; Kaliman, 2004, 2016; Giordano y Mareco, 2010; Florine, 2016; Madoery, 2016). Algunos estudios recientes, focalizados en distintos aspectos (Díaz, 2009; García, 2009; Chamosa, 2012; Pujol, 2011b [1999] y 2013; Mansilla, 2011; Bosquet *et alii*, 2013; Portorrico, 2015), realizan una revisión crítica de fragmentos de esa historia. Estos escritos involucran aspectos político-económicos, ideológicos e identitarios y la utilización de categorías novedosas en el campo de estudios, para dar cuenta de cómo la música es producto de procesos históricos y culturales complejos. Diccionarios como el biográfico de Portorrico (2004), el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Casares Rodicio, 1999-2002) y los dos libros documentales de Donozo (2006 y 2009) constituyen fuentes de datos obligadas, fidedignas.

Sobre el desarrollo del chamamé y la música litoraleña en el período posterior al objeto de estudio de esta tesis, Claudio Díaz (2009) analizó la emergencia de la “renovación” – en lo que él interpreta como ruptura con la tradición musical y temática del chamamé– a partir de la irrupción de figuras como Teresa Parodi, Antonio Tarragó Ros (h), Pocho Roch y Los de Imaguará –entre otros– en las décadas de 1970 y, especialmente, 1980. Se concentra en específico en el análisis de los discos de la primera cantautora mencionada, que inician y consolidan su carrera artística. Sobre este tema, se suma la reciente publicación de González Vedoya y Zubieta (2021). También Enrique Piñeyro (2009) tematizó “la nueva generación en la música folclórica correntina” con un recorrido panorámico por el perfil de los considerados “músicos renovadores” del chamamé, cuyo listado parte de Edgar Romero Maciel y Osvaldo Sosa Cordero para concentrarse en el período 1970-2008. En la línea musicológica, es valioso el aporte de Omar Corrado quien reflexionó sobre las articulaciones de los planos local-global, migraciones genéricas y

⁴⁰ Por su parte, Madoery realizó un abordaje semiótico de la noción “especie musical” (2000: 82-84) y tematizó en torno al concepto de “folklore profesional” para distinguir las prácticas musicales que conciben al músico como “trabajador en la cultura” (2010: 15).

recepciones diversas en torno a la práctica del músico misionero Horacio “Chango” Spasiuk (1968), hacia el momento del cambio de siglo (Corrado, 2000). Más recientemente, Sayuri Raigoza Rivera (2010) realizó trabajos de campo en festivales, casas de provincia y centros comunitarios de Buenos Aires y el conurbano bonaerense, con el fin de explorar las significaciones construidas por músicos, bailarines y espectadores en torno a las prácticas del chamamé.⁴¹

Muy inmediatos trabajos de conclusión de maestrías y/o licenciaturas en música ofrecidos en la región aportan valiosos análisis sobre aspectos histórico-sociales y musicales del repertorio litoraleño, al mismo tiempo que dan cuenta de su creciente inclusión en las instituciones de enseñanza superior. La tesina de Melina Monzalvo (2020) realiza un estudio sobre la chamarrita entrerriana y concreta el análisis musical de un corpus variado, involucrando aspectos históricos y un valioso trabajo de campo a través de la realización de entrevistas a cultores actuales de esa especie. Considerando la escasa bibliografía al respecto, constituye un aporte válido. Otro caso es la tesis de grado de Pedro Pino (2017) titulada *La Guaranía: sistematización de los elementos estructurales presentes en la práctica musical*, realizada en la Universidad Federal de Integración Latinoamericana (Foz de Iguazú). El trabajo se focaliza en el desarrollo de la guaranía en el Paraguay y se destaca el análisis técnico-musical y formal del repertorio. También sobre esta forma musical versa la tesis de maestría de Romy Martínez Garay (2018) presentada en la Universidad de São Paulo. Mediante un “abordaje metodológico inter y transdisciplinario que parte primeramente en la auto-etnografía”, la autora investiga el espacio cultural-simbólico de la triple frontera entre Argentina, Paraguay y Brasil, verificando la existencia de un contexto social, histórico y geopolítico que posibilita la circulación de canciones, sin escatimar análisis musicales del repertorio. En un intento por contribuir a la escasa bibliografía pedagógica específica y fortalecer su enseñanza en el ámbito universitario, la tesis de grado de María Lucía Troitiño defendida en la Universidad Nacional de la Plata (2018) se ocupa en términos generales de estudiar el acompañamiento de la guitarra en el chamamé, con un abordaje específico del estilo guitarrístico de Mateo Villalba, considerado en el ámbito chamamecero un virtuoso

⁴¹ En línea similar, Fernanda Marcon realizó, para una tesis de doctorado defendida en Brasil en 2014, un extenso trabajo etnográfico centrado en las prácticas del chamamé en fiestas religiosas y festivales, bailes, espectáculos, talleres y otros eventos culturales, comprendiendo fundamentalmente la provincia de Buenos Aires, y las ciudades de La Paz (Entre Ríos) y Corrientes. Como Cragolini, Marcon considera la experiencia de migración una instancia crucial que interviene en la construcción de narrativas identitarias y la constitución de las *performances* en que el chamamé se reproduce y actualiza.

precursor e innovador de la ejecución de ese instrumento. Fruto de este trabajo, se publicó a posteriori un libro (Troitiño, 2019).⁴² Por su parte, la tesina de Manuel Schiro (2021), desarrollada en el área de las Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario, estudia el Mercosur Cultural y el proceso de patrimonialización del chamamé que –acontecido en niveles que van de lo local a lo global⁴³– configuran una “región cognitiva” que da a llamarse la “nación chamamecera”.

1.4.- Marco teórico y metodológico

En el plano conceptual y metodológico general,⁴⁴ algunos trabajos recientes en torno a la investigación en el área de la música popular en Latinoamérica ofrecen un extenso desarrollo respecto a estudios de caso, trabajos de campo, documentación, organización de materiales, manejo de fuentes tanto orales como escritas y análisis de la música no solo en su aspecto sonoro sino también visual, *performático* e iconográfico.⁴⁵ En la musicología local, investigadores en actividad han discutido estas temáticas en los Coloquios de Música Popular que desde 2007 se realizan en distintas ciudades del país. En los libros editados por Sammartino y Rubio (2007, 2013) varios capítulos rondan cuestiones metodológicas y conceptuales. El segundo volumen versa especialmente en

⁴² Entre otros aportes recientes mencionamos los del movimiento *De costa a costa*, asociación civil que agrupa a músicos y docentes entrerrianos que, a través de actividades culturales variadas, realizan una importante contribución en el campo pedagógico. Sus trabajos de transcripción e investigación fueron materializados en la publicación de cuatro libros, tres de ellos cancioneros –entrerriano (Figuroa, 2018), uruguayense (Puchulu, 2020) y otro dedicado a Abelardo Dimotta (Figuroa, 2021) – y la reedición de un ejemplar con composiciones para guitarra de Miguel Martínez (López, 2007). Las publicaciones conjugan aspectos teóricos y de la práctica musical y se sirven de variados recursos, pensados de manera integral, como material didáctico para su uso en diferentes ámbitos. La seriedad y continuidad de la labor del colectivo colocan sus aportes entre los más relevantes de la actualidad, susceptibles de ser utilizados estos cancioneros tradicionales como fuentes –comparativas, por ejemplo– para nuestros estudios. Se suma en esa línea la publicación de una colección de partituras por parte de la ya mencionada Fundación Memoria del Chamamé y el Instituto de Cultura de Corrientes, compuesto de seis volúmenes que siguen un orden cronológico (desde “Los motivos populares” a “El nuevo milenio”) y un séptimo álbum dedicado a Nicolás Antonio Niz (AAVV, 2021a y 2021b). Las contribuciones de este orden se completan con el libro sobre la especie musical entrerriana denominada “tanguito montielero”, de la acordeonista formada también en etnomusicología Marcia Müller (2021).

⁴³ Cuyo proceso se visibiliza en la incorporación del chamamé a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad anunciada por la UNESCO en diciembre 2020.

⁴⁴ Destinamos esta sección a describir de manera amplia y somera los principales lineamientos teóricos que guiaron la investigación. Aspectos más específicos de las nociones aplicadas serán tratadas oportunamente, en los diferentes capítulos. Asimismo, la mención de las fuentes y archivos consultados, así como la metodología aplicada, se consigna en el capítulo 2, al definir y describir el corpus. Por lo extensa que podría ser la literatura, si bien en algún caso podría ser pertinente, hemos evitado la mención de textos en los que el rock está tratado centralmente.

⁴⁵ Es el caso de *Etnomusicología* (Cámara, 2004).

torno a la definición de “género”, categoría necesaria si bien algo discutida en la actualidad. Miguel García (2004-2005) aporta agudas reflexiones sobre la historia –para él, “breve y desarticulada”– de la música popular en Argentina. Reflexiones sobre distintos aspectos del estudio de la música popular latinoamericana se encuentran desarrolladas en algunos capítulos de Juan Pablo González (2013) y Julio Mendivil (2016). González sostiene que la canción popular presenta una serie de desafíos y recuerda la necesidad de asumirla no como un objeto encapsulado y fijado en la partitura o el disco, sino como un proceso observable, con líneas alternativas de interpretación, reproducción y recepción. El musicólogo chileno reconoce las dificultades y limitaciones del análisis clásico, que “no logra dar cuenta a cabalidad del micro-mundo de la canción popular” advirtiendo la importancia de producir enfoques específicos para la música popular, que consideren la ausencia de la partitura y la presencia de soportes grabados, editados y consumidos (González, 2013: 108).

Con similar perspectiva, Corti y Díaz (2017) demuestran la pertinencia de ampliar el análisis formal e inmanente y abordar el objeto musical desde un enfoque sociodiscursivo que lo considere en el entramado específico de relaciones sociales en que es producido y consumido, lo que lo impregna de una configuración espaciotemporal de sentido. En la misma línea, el libro compilado por Gilbert y Liut (2019) presenta, a través del análisis de diferentes composiciones, enfoques y metodologías para el análisis integral de la canción. Esta es entendida no como una entidad petrificada, sino como asunto social, lugar de disputa y negociación de significaciones e identidades, producto cultural sujeto a la dinámica inventiva propia de la cultura. Un tiempo antes, sobre los recorridos múltiples de una canción (a partir de los cuales sería posible construir una “biografía”) Silvina Mansilla presentó un estudio de caso en torno a *Se equivocó la paloma* de Rafael Alberti y Carlos Guastavino, que permitió pensar diferentes apropiaciones, cruces y pertenencias que superaron la frontera entre lo “culto” y lo “popular”, y diversas estrategias implementadas por los intérpretes para su circulación (2011: 68-75).

La sociología del arte aporta algunas nociones que es necesario considerar y problematizar en función de la teorización de nuestro objeto. Entre ellas, el concepto de “campo” (Bourdieu, 2003 [1966]; 1991 [1979]) –caracterizado por la competencia–, de “mundo del arte” (Becker, 2008 [1982]) y de “grupo creativo” (Mancuso, 2015), que destacan la importancia de los vínculos de cooperación en los procesos de creación

artística. Consideramos que es definitoria en las músicas populares urbanas su condición de “mediatizadas” –en sus vínculos con el público– a través de la industria y la tecnología, lo que influye en su configuración de manera determinante (González, 2013: 84). Los discos y las canciones que analizamos se insertan en la lógica de la “industria cultural” (Horkheimer y Adorno, 1970 [1947]) según la cual la obra artística adopta el carácter de mercancía, siendo afectada por los agentes de la comercialización. Desde esta perspectiva, acordamos con Garofalo (1999) en que las industrias de la música –en sus diferentes áreas específicas– moldean los productos culturales/musicales en función de sus intereses y beneficios económicos. Sin embargo, es pertinente considerar que no todas las músicas son afectadas de igual modo y reconocer que existe un importante grado de creatividad y “agencia” por parte de los sujetos en cuestiones de elección, identidad y narratividad, tal como lo plantean Vila (1996) y Pelinski (2000). Es necesario destacar, con Simon Frith (2014), que una aproximación sociológica (y sociohistórica) a la música popular no excluye una teoría estética, sino que, por el contrario, la hace posible. Con ese autor y González (2013) coincidimos en definir el objeto de análisis como una suma de textos, que están social e históricamente situados.

El examen de las industrias culturales respecto del papel definitorio que juegan en el devenir musical ha sido abordado en la Argentina solo parcialmente.⁴⁶ En modo análogo con nuestra investigación, Marina Cañardo ha compilado en sus estudios sobre el tango y los comienzos de la industria discográfica durante la década de 1920, numerosas denominaciones colocadas con el objeto de atraer potenciales consumidores con distintos gustos musicales. Según la autora, las músicas populares se habrían definido en función de pertenencias a géneros, cuya construcción se libraba en el plano social gracias a una constante negociación de los diferentes actores involucrados, entre los que se contaban las empresas discográficas y editoriales (Cañardo, 2017). La prensa periódica con relación a la música ha sido también objeto de diversos abordajes (Mansilla, 2012, 2021)

⁴⁶ Potencialmente, con relación a la música, las industrias culturales pueden comprender el estudio de instituciones tan diversas como compañías discográficas, editoriales de partituras, libros y revistas musicales, radioemisoras, productoras de contenidos audiovisuales y, más recientemente, plataformas digitales (Garofalo, 1999: 319-351). No desconocemos trabajos concernientes a épocas anteriores a la que aquí se estudia, tales como Karush (2013) y Matallana (2006), que refieren a aspectos socioculturales de la radiofonía y el cine, en los cuales inevitablemente se intercepta la música. Una biografía recientemente publicada sobre el conductor radial Héctor Larrea brinda también un marco general (Giménez, 2020).

si bien las revistas que aquí nos interesan no han sido estudiadas de manera profunda y sistemática.⁴⁷

Sobre el soporte disco en el marco de otros repertorios, hay estudios de caso específicos que sirven como referencia teórico-metodológica para nuestra investigación.⁴⁸ Por fuera de la musicología, se ha abordado frecuentemente la discología poniendo foco en la representación visual. Varios autores coinciden en que es desde fines de la década del cincuenta que comienza a crecer la visibilidad de las tapas de los discos y “un modo de comunicar que llega hasta nuestros días” (Lapuente y Videla, 2008: 118).⁴⁹ Entre las distintas búsquedas estéticas en este soporte se asienta el retrato como género predominante a lo largo de la década. También se incorpora, en algunos casos, texto en la contratapa de los discos (críticas, comentarios), que complejiza la significación de las canciones. La década del sesenta es vista en términos generales como un momento de cambios estructurales en la industria discográfica (y musical general) debido a redefiniciones en el plano cultural y avances en el tecnológico.⁵⁰

Respecto del tratamiento del material visual en relación con el elemento sonoro –de capital importancia en nuestra investigación–, contamos con avances metodológicos producidos por especialistas en iconografía musical (Roubina, 2010, 2013) procedentes de distintos equipos regionales de trabajo, uno de ellos en el marco de la Sociedad Internacional de Musicología. Por su parte, el historiador Peter Burke (2005 [2001]) aporta una propuesta metodológica para el uso de las imágenes como documentos históricos partiendo de las ideas de Panofsky y sus tres niveles de interpretación visual, otorgando especial atención al contexto histórico-cultural, social y político en que la obra fue creada, así como al tipo de público al que estaba orientada, siendo en estos aspectos donde el testimonio de la imagen resulta útil e indispensable. El autor considera que en toda imagen –incluso en una fotografía– subyace un contexto que la convierte en un

⁴⁷ La excepción sería la revista *Folklore*, a la cual se le ha dedicado una tesina de Licenciatura en Historia, no muy exhaustiva por su propia naturaleza (Cavallo, 2013).

⁴⁸ García y Greco, 2014; Mamani, 2015, 2017; Souza Gomes, 2015; Saponara, 2015; Díaz, 2017; entre otros.

⁴⁹ Véase también Videla (2004) y Fernández (2008).

⁵⁰ Entre otros, el afianzamiento de la llamada “cultura juvenil” y la masificación del rock trae aparejados cambios en las lógicas de producción, circulación y consumo. En lo tecnológico, la introducción de la estereofonía permite versiones producidas en estudio con rasgos sonoros imposibles de reproducir en la presentación en vivo. Sobre los cambios en la industria discográfica véase, entre otros, Garofalo (1999).

documento histórico, mucho más complejo y profundo de lo que a simple vista pueda parecer.

En el ámbito específico de la musicología, la ineludible producción de Omar Corrado y Melanie Plesch aportan diversos marcos para pensar la cuestión de la representación y de la significación en música. Plesch (1996, 2009, 2013, 2014) lo hace desde la aplicación de la teoría tópica al repertorio de música argentina de tradición escrita, que permite entender los tópicos musicales como entidades semióticas e indagar significados de carácter sociohistórico y cultural. Por su parte, Corrado (2012, 2014, 2016) ofrece un marco metodológico-conceptual actual y diverso desde el cual explora las posibilidades de la música para referir a universos externos (políticos, geográficos) a su estructura inmanente. En el plano metodológico, el musicólogo brasileño André Guerra Cotta (2011) brinda orientaciones en lo que hace a pautas de conservación de archivos sonoros –analógicos y digitales– y nombramiento de las imágenes, entre otros aspectos. Desde el campo de la etnomusicología, Enrique Cámara (2004) ofrece técnicas de trabajo de campo, para el manejo de fuentes orales y escritas, documentación, organización y presentación de datos, y análisis de los materiales fundamentalmente en su aspecto sonoro. Ramón Pelinski por su parte, reflexiona sobre un vasto espectro de situaciones que marcan distintas formas de aproximación al objeto y sobre la relación que el sujeto investigador establece con el mismo. Se interna –como ya afirmamos– en la discusión de nociones como homología, interpelación y narratividad en la constitución de la identidad social por medio de la música (Pelinski, 2000). Con Ochoa (2003), coloca en el centro la relación de las músicas locales con la globalización y advierte sobre la refolclorización y relocalización de algunas músicas bajo la etiqueta de *world music* (Pelinski, 2009).

La musicología pone a disposición procedimientos de análisis musical que son considerados y puestos a prueba en función de las diferentes singularidades que el repertorio presenta. Las posibles perspectivas son variadas y van desde el análisis estilístico a la manera de Leonard Meyer (2000 [1989]), las aproximaciones semióticas derivadas del modelo de tripartición semiológica propuesta por Nattiez (1987), la teoría tópica y sus postulados sobre la representación en música (Monelle, 2000, 2006), las ideas de Tagg sobre cómo la música es capaz de articular identidades, afectos, actitudes y patrones de comportamiento (2000) o las nociones de Turino (2008b) sobre la música como una condensación de una variedad de significados y emociones.

Por fuera del campo de los estudios sobre música, la disciplina histórica nos ofrece un abundante corpus que sirve como marco general a esta tesis. Si la historiografía previa a 1980 tendió a soslayar la experiencia vívida, en las investigaciones actuales se vuelve necesario privilegiar los sujetos sociales, estudiar sus experiencias y complementar el análisis de las determinaciones estructurales o ideológicas con aspectos vinculados a la cotidianidad. Esto requiere construir un aparato heurístico alternativo al basado solo en documentación y archivos oficiales, reconociendo también testimonios no oficiales, escritos y orales (los archivos personales, por ejemplo) como fuentes importantes desde el punto de vista cualitativo para la reconstrucción de prácticas, creencias, sentimientos, proyectos pasados, individuales o colectivos (Pozzi, 2015: 8-10).

Contamos con profusa bibliografía sobre metodología producida desde el Programa de Historia Oral de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Autores como Mariana Mastrangelo (2010, 2012) María Cangiano (1993), Daniel James (1981, 1992), Pablo Pozzi (2015) o Marcelo Langieri (2016) –entre otros– nos recuerdan la importancia de la dimensión social y cultural de la historia e invitan a enriquecer la investigación con un enfoque “culturalista”, evitando así el reduccionismo a los planos económico-político. La historia oral realiza un importante aporte metodológico al posibilitar el rescate de las percepciones subjetivas generadas en el proceso social y ayudar a entender cómo la cultura de una época moldea la comprensión individual del mundo (Langieri, 2016: 100). Pozzi afirma que en la comprensión de historias individuales podemos llegar a percibir similitudes, situaciones constantes que hacen al comportamiento colectivo. Reconoce así que es válido, por la aplicación del método inductivo, arribar a conclusiones generales a partir de premisas que contienen datos particulares o individuales, desplazando el eje desde la estructura hacia los seres humanos (Pozzi, 2015: 21-23). Conformar y abordar el objeto de estudio desde esta perspectiva permite entonces trabajar con el testimonio directo como una clave de acceso capital, que coadyuve a nuestra reconstrucción de la historia faltante de la música popular litoraleña.

Asimismo, diversos autores han abordado la cuestión del peronismo y las migraciones internas en la Argentina (Germani, 1980; Murmis y Portantiero, 2004) y la profunda significación social de los cambios culturales que la industrialización, el crecimiento de las ciudades, la movilización y visibilización de las clases populares trajo aparejados, aspectos centrales en la dilucidación de nuestro problema de investigación (James, 1981;

Torre, 1989; Terán, 2008; Romero, 2012 [1994]). El peronismo, si bien anterior al período estudiado, constituye sin dudas un “parteaguas” y un “hecho central” para entender los sucesos históricos posteriores, según Carlos Altamirano (2001: 49). Luego, la segunda mitad de la década del 50 abre un período de ebullición ideológica y polarización política en el plano nacional e internacional, intensificado progresivamente después de 1960. A partir de 1959, como veremos enseguida, Cuba ocupará un lugar central como modelo de revolución e instará a los intelectuales –y artistas– a tomar posición al respecto. Asimismo, crecientes rasgos de modernización cultural traen aparejados cambios sociales y de consumo. Particularmente deben ser considerados sobre esta esfera –de la cultura y del mundo de las ideas– los aportes de varios autores. Los “sesentas” (así definidos para dar cuenta del pluralismo y la heterogeneidad de discursos) fueron estudiados en profundidad por Oscar Terán como un período particularmente rico en cuanto a producción, difusión y debate de ideas en Argentina, entre ellas, las vinculadas al existencialismo sartreano –y a la noción de “compromiso”–, el humanismo y la figura de “hombre nuevo”, aspectos centrales para la interpretación de algunas creaciones artísticas que nuestra tesis contempla (Terán, 2008: 265-266 y 2013 [1993]: 50-56).⁵¹ En el mismo sentido, Claudia Gilman (2003) considera los sesenta como una “época”, una “entidad temporal y conceptual” con una continuidad interna y un espesor histórico propio, cuyos límites superan la división estricta en décadas.⁵² Según la autora, esta “época” estuvo atravesada por la valorización de la política y la expectativa revolucionaria como características fundamentales, acompañada por la relevancia de un nuevo marco de referencia geopolítica: la “idea de América Latina” (2003: 27-38).

Varias investigaciones locales por fuera de la musicología han abordado el período y han considerado a la “juventud” como categoría crucial en el análisis de los movimientos artísticos y culturales de la década del sesenta, en tanto actriz central, portadora y destinataria de la modernización sociocultural. Cabe recordar, como sostiene Valeria Manzano, que “la juventud no es una etapa biológica de la vida, sino un constructo histórico intrínsecamente ligado a la modernidad” (Manzano, 2017: 24). Así, en la década abordada, este grupo social tuvo una particular y fuerte presencia que otorgó dinamismo, especialmente en relación con tres aspectos centrales de la vida: la política, la cultura de

⁵¹ Más ampliamente, distintos cambios en los planos social y cultural fueron tratados por Pujol (2002).

⁵² Gilman argumenta que la división en décadas es un parámetro que no logra dar cuenta de la continuidad interna de un proceso histórico. Concibe el bloque “sesenta/setenta” como una “época” que ubica entre la Revolución Cubana y el golpe de Estado de Chile de 1973.

masas y la sexualidad. También Isabella Cosse (2010) destaca el valor simbólico de la juventud en la época y refiere a una especie de “juvenilización” de la cultura de masas. Para nuestro caso, muchos de los productos del *boom del folklore* difieren notoriamente de los de la década anterior y podrían ser leídos en esta línea argumentativa.

Es determinante en la caracterización del contexto histórico que nos ocupa poder desentrañar las “estructuras de sentimiento” vigentes, entendiendo estas como “los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente” por los sujetos históricos y que, aún sin mostrarse explícitamente, “encuentran temprana manifestación en el arte y la literatura, soportes privilegiados para su observación” (Williams, 1997 [1977]: 150-158). Desde una perspectiva crítica, el musicólogo Esteban Buch (2016, 2017) cree necesario pensar el rol del sonido y la música en las experiencias afectivas de las personas, tanto en el plano más estrictamente emocional e íntimo, como en el ideológico-político. Un abordaje similar proponen Díaz y Montes (2021) en un texto que, luego de examinar el llamado “giro afectivo”, propone una perspectiva sociodiscursiva para la comprensión de canciones populares.

El consumo es otra categoría analítica central, asociada aquí a las músicas populares y otros productos culturales. Según Tinsman, el consumo genera jerarquías y diferencias y representa un ejercicio del poder en la experiencia cotidiana, pues es un terreno donde las relaciones sociales están estructuradas por los actos de poseer, usar bienes y darles significado (2016: 39-43). Entendido como lugar de negociación de la distribución del poder y la autoridad, y como terreno de luchas políticas, el espacio supuestamente homogeneizante de la cultura de consumo funciona como un modo de construir identificaciones de clase y modelar sentidos de pertenencia y diferencias sociales. Es pertinente preguntarse no solo por los productos musicales consumidos, sino también considerar qué hacen las personas con ellos y qué significados les otorgan.

Finalmente, una serie de estudios relativamente recientes en el campo de los estudios en música popular aportan perspectivas que toman en cuenta cuestiones de género y sexualidad. Nos servimos para el objeto examinado de aquellos enfoques analíticos que nos permiten revisar críticamente las experiencias de mujeres respecto a la praxis musical aquí tratada. Así, es posible inferir prácticas y valores socialmente arraigados tanto para las que ocuparon el lugar de la producción o la interpretación, como para las que lo hicieron como consumidoras (Viñuela Suárez, 2003; Ramos López, 2003, 2013). En este

sentido, algunas contribuciones propias fueron publicadas y serán retomadas en la tesis (Adorni, 2019a; 2019c).

1.5.- Consideraciones sobre el contexto histórico

Previo al desarrollo específico del tema de estudio, trataremos algunas cuestiones relativas al contexto histórico⁵³ que, durante el proceso de investigación, permitieron profundizar nuestra comprensión y agudizar el análisis de la canción litoraleña entendida como una construcción dinámica y cambiante, vinculada tanto a las experiencias de los sujetos protagonistas (compositores, intérpretes, consumidores) como a las condiciones sociales, políticas, económicas y culturales de los contextos históricos en los que se ha desarrollado.

En los primeros apartados mencionaremos algunos debates históricos en torno al peronismo, hecho central –según Carlos Altamirano (2001: 49)– para entender los procesos políticos, sociales y culturales argentinos posteriores. ¿Qué era el peronismo? ¿Cuáles fueron sus bases? ¿Por qué los trabajadores se hicieron peronistas? ¿Por qué sobrevivió después de 1955, a pesar de su prohibición? Fueron estas algunas de las preguntas que encendieron el debate entre diferentes autores en la difícil búsqueda de respuestas. El tercer y cuarto apartado lo dedicaremos específicamente a caracterizar el período 1955-1969. A partir de 1959, Cuba ocuparía un lugar central como modelo de revolución e instaría a los intelectuales y artistas a tomar posición al respecto. Asimismo, crecientes rasgos de modernización cultural traerían aparejados cambios sociales y de consumo.

1.5.1.- Las migraciones internas en la antesala del peronismo

La crisis de la década de 1930 que se desató como consecuencia de la caída de la bolsa de New York en 1929 excedió ampliamente la debacle de un esquema económico: la depresión fue también social, política y cultural y marcó una profunda ruptura en los imaginarios de representación que veían a la Argentina como un país excepcional con destino de grandeza (Terán, 2008: 227). Fue “la caída de un modelo de desarrollo económico que había colocado a nuestro país en los primeros puestos de la economía

⁵³ La profundización en este aspecto fue un requisito del Programa de Doctorado.

mundial”, a la que se superpuso la crisis política que daría nombre a la “década infame”. A pesar de los altos niveles de desocupación registrados en el primer lustro (que se calculó hasta en 28%), Argentina fue uno de los países del mundo que más rápidamente salió de la crisis, en parte, debido a la acentuación de un proceso de industrialización que recuperó tasas de empleo, si bien mantuvo precarias las condiciones laborales (Terán, 2008: 228-229).⁵⁴ La prosperidad de las décadas anteriores había favorecido la constitución de un mercado consumidor de importancia que, sumado al creciente cierre de la economía, los aranceles y la escasez de divisas que siguieron a la caída de 1929, crearon las condiciones para encarar un proceso de sustitución de importaciones con bienes producidos localmente, que no requerían una instalación fabril compleja, y que se expandió sobre una base industrial ya establecida en la década de 1920. Crecieron así rápidamente varios sectores: textil, alimentos, productos químicos y metales diversos. Los grandes capitales, vinculados hasta entonces en forma predominante a las actividades agropecuarias para la exportación, acentuaron su orientación hacia la industria (Romero, 2012 [1994]: 104-106). Si bien la producción agrícola no decayó ante el derrumbe de los precios, sí se deterioró sensiblemente la situación de los productores –en especial los más pequeños– y se fueron delineando las condiciones del éxodo rural, mayor luego del comienzo de la Segunda Guerra Mundial (Ibidem: 106).⁵⁵

Varios autores coinciden en caracterizar la industrialización de la década de 1930 como una etapa de “modernización conservadora”. Juan Carlos Torre sostiene que no representó un cambio societal, sino la continuación de un orden excluyente dirigido por las elites, basado en la interpenetración de los sectores agroexportadores y los industriales emergentes, y subordinado al crecimiento de la acumulación agraria, que continuó siendo “la rueda maestra de la economía” (Torre, 1989: 5).⁵⁶ Si bien la industrialización puso en movimiento el mundo del trabajo y perfiló la conformación de un nuevo actor social, las

⁵⁴ Entre 1934 y 1937, coincidente con un período de sequía en EE. UU., las exportaciones récord de maíz influyeron en el equilibrio fiscal, generando una relativa situación de prosperidad económica, que produjo un estímulo adicional a la industria y la construcción (Romero, 2012 [1994]: 106).

⁵⁵ Gino Germani señala que entre 1914 y 1937 el auge agrícola se tradujo en un aumento de la ocupación de tierras y del número de establecimientos agrícolas, principalmente minifundios y pequeños productores, basados en economías de subsistencia, quienes no pudieron enfrentar la crisis ni modernizarse, engrosando así las filas de migrantes internos de esos años (Germani, 1980: 462).

⁵⁶ Torre encuentra en la idea de “interpenetración” una posición intermedia entre la de Milcíades Peña (que impugnó la idea de una burguesía dividida) y la de Miguel Murmis y Juan Carlos Portantiero (que encontraron una clase propietaria escindida en dos alianzas, a favor y en contra de la industrialización). Jorge Sábato (1988) confirmaría luego que, lejos de un antagonismo, la clase moderna había emergido ya a fines del siglo XIX como un actor con intereses diversificados, en provecho de cada coyuntura. Véase Sábato (1988); Camarero (2004); Murmis y Portantiero (2004); Polit [Milcíades Peña] (1964).

elites fueron sordas a los cambios: el sistema político permaneció cerrado y las instituciones, inertes. Los trabajadores adquirirían progresivo protagonismo en el crecimiento económico, pero eran excluidos de la política, lo que perfiló una “crisis de representación” (Ibidem: 6-7). El período 1943-1946 buscó resolver esa crisis y desató “un proceso de cambio político que romp[ió] las fronteras de ese orden excluyente, incorporando a las fuerzas populares consolidadas durante el impulso modernizador” (Ibidem: 6). Gino Germani –menos optimista respecto a la consolidación de la clase obrera en esta etapa– refiere en cambio a una “asincronía” entre el cambio societal y el institucional. Como producto del lento incremento de la tasa de sindicalización en contraste con el ritmo de aumento de la fuerza de trabajo, las masas movilizadas no llegaron a ser absorbidas por los canales institucionales existentes, lo que se tradujo en un vacío organizacional y de representatividad. La puesta en “disponibilidad” de estas masas trabajadoras (y no su combatividad) explicaría, según Germani, su apoyo a Perón (Ibidem: 9-10).

El estudio de Gino Germani sobre la base social que da apoyo al peronismo en sus orígenes y el rol de los migrantes internos (con la consecuente división que realiza entre vieja y nueva clase obrera), aporta algunos datos de importancia a nuestra tesis doctoral. Sus estudios confirman la hipótesis “clásica” relativa a la “preponderancia de los obreros urbanos en el electorado peronista” así como “la posición negativa de la clase media, particularmente los patronos urbanos y rurales y los empleados (*white collars*) en los centros urbanos” (Germani, 1980: 443). Germani sostiene que la conformación de la base del peronismo fue marcadamente homogénea (a diferencia de otros movimientos políticos que tienden a poseer una base más policlasista): el apoyo decisivo provino de los obreros manuales, de cuya magnitud y desplazamiento fue posible la existencia misma del movimiento (Ibidem: 444-446). Para determinar la magnitud de ese “nuevo proletariado urbano”, así como su origen social y económico y su grado de aculturación política, Germani considera: a) la proporción de migrantes internos dentro del total de obreros argentinos en condición de votar; b) el período de residencia en la ciudad; y c) la proporción de obreros de origen rural más tradicional, o sea, sin experiencia de vida industrial moderna previa a la migración (Ibidem: 446). Tomando como referencia censos de 1960 y encuestas de estratificación y movilidad, Germani concluye que: a) hacia 1947, la proporción de migrantes internos provenientes de áreas rurales o pequeñas ciudades, en grandes ciudades como GBA y Capital Federal, representaba entre el 40 y el 75% del

total obrero dependiendo del grado de calificación –con porcentaje más alto en los sectores menos calificados–; b) dado que la migración masiva no comenzó antes de 1935 y se intensificó después de 1938, los migrantes llevaban menos de 10 años de vida en la ciudad;⁵⁷ y c) si en una primera etapa la migración era originaria del “centro” –zona pampeana y provincias aledañas al cordón del AMBA–, hacia 1947 más del 60 % de los migrantes venía de la “periferia”⁵⁸ que por su extracción rural (o nacimiento en pueblos y ciudades de menos de veinte mil habitantes) contaban, previo a la inmigración, con experiencia laboral en el sector agrícola o ganadero –básicamente, peones no calificados en cualquier rama de actividad– (Ibidem: 450-457). Estas grandes proporciones necesariamente hacen pensar que el componente más importante del voto peronista fueron los migrantes internos “recientes”, provenientes de zonas tradicionales menos desarrolladas, con escasa experiencia industrial y, por lo tanto, con poco conocimiento de la vida sindical y política moderna. Germani señala entonces las transformaciones en la conformación de la Población Económicamente Activa (PEA) que serían producto del traslado masivo del sector agrícola al industrial y de servicios –con la consecuente modificación interna de todos estos– y encuadra en estos cambios de la estructura socioeconómica y de la estratificación ocupacional, las claves para entender el surgimiento del peronismo.⁵⁹

1.5.2.- Una sociedad dividida

La década de 1940 se caracterizó en la escena política nacional por la abrumadora presencia de “posicionamientos que adquirieron crecientes rasgos de enfrentamiento

⁵⁷ Los números son elocuentes al respecto. El número de migrantes internos en Gran Buenos Aires aumentó de unos 400.000 en 1935, a más de 1,5 millones en 1947. Germani calcula que, en 1947, “la clase trabajadora en el área estaba formada por un 27% de nativos y un 73 % de migrantes: el 57 % eran “nuevos” (llegados después de 1938) y el 16% “viejos” (Germani, 1980: 452).

⁵⁸ Según Germani, la periferia conserva gran parte de lo que fue la sociedad previa a la inmigración europea, ya que solo una minoría se instaló en ella. A diferencia del centro (núcleo político, económico y cultural del país) la periferia presenta mayores grados de subdesarrollo: pobreza, analfabetismo, desempleo, marginalidad, estructuras arcaicas. Es menos moderna en términos de educación, estratificación, movilidad y relaciones interclase, tamaño y tipo de familia, relaciones interpersonales y tasas vitales. Germani calcula que, hacia 1947, había emigrado entre un tercio y el 45 % de los nacidos en provincias periféricas. A principios de los años 60, la migración de hijos (14 a 30 años) de familias rurales se elevaba a más del 50% (Germani, 1980: 453, 455).

⁵⁹ Otras opiniones existen respecto al protagonismo de este grupo social. Murmis y Portantiero, sin negar el cambio en la composición social de la clase obrera producto de las migraciones internas, relativizaron su importancia crucial en la gestación del populismo. Estos autores reconocen –a diferencia de Germani y Milciades Peña– la combatividad del movimiento obrero como producto de una intensa explotación laboral y de una acumulación capitalista sin políticas públicas de redistribución social, que dejó un monto creciente de reivindicaciones insatisfechas. El peronismo sería expresión genuina del movimiento obrero preexistente.

radical” influenciados por la situación internacional (Terán, 2008: 258). La reciente Guerra Civil Española, y la apenas comenzada Segunda Guerra Mundial despertaron reacciones y consolidaron un bloque democrático contra el nazi-fascismo que, aunque heterogéneo en conformación, congregó a gran parte de la intelectualidad argentina y enfrentó al gobierno, que mantuvo una posición neutral en la contienda bélica. Superada esta, la doctrina de la “tercera posición” se distanciaría de la polaridad capitalismo/comunismo, aunque despertaría la hostilidad estadounidense.

La victoria electoral de Perón en 1946 abrió un período que profundizó las medidas iniciadas en 1943. Se caracterizó por una ocupación alta y “una notable redistribución económica en favor de las clases populares, tanto en el nivel salarial como en servicios sociales que otorgaron una amplia gama de beneficios” (Terán, 2008: 259). Se impulsó fuertemente la participación del Estado en la dirección y regulación de la economía y hubo una generalizada nacionalización de empresas extranjeras que tuvo gran importancia simbólica para la “Independencia Económica” proclamada en Tucumán en julio de 1947 (Romero, 2012 [1994]: 152). El período se definió también por sus rasgos plebiscitarios (una relación directa entre el líder y las masas) y la secundarización de las mediaciones institucionales, apoyados en un fuerte aparato propagandístico. El gobierno tuvo fuertes rasgos autoritarios, en cuanto “no dejó de apelar a la coerción, violando libertades cívicas de los opositores mediante la censura, la obligación de adhesión política de funcionarios públicos, el control de los medios de difusión y el encarcelamiento de opositores” manifestando “una voluntad monocrática, donde toda disidencia debía ser eliminada” (Terán, 2008: 260).

Se presentaron entonces dos escenarios superpuestos: la violación de los derechos políticos de la oposición y el autoritarismo, por un lado, y la inclusión y ampliación de derechos sociales de los trabajadores, por el otro. Estos dos rostros del peronismo determinaron una evaluación igualmente antitética que fue configurando en el campo social una división en términos de “amigo-enemigo”. Mientras para el bloque opositor la opción se jugaba entre los modelos opuestos de democracia y fascismo, Perón calificó ese enfrentamiento como “un partido de campeonato” entre la justicia y la injusticia social (Terán, 2008: 259). Se trataba de dos consignas que apelaban a distintos criterios de legitimidad: derechos políticos unos, sociales otros.

El peronismo generó así posiciones abiertamente opuestas, según se lo mire desde la preeminencia de la ciudadanía política o la social, con una mutua denegación de legitimidad y el delineamiento de una fractura social según el posicionamiento a favor o en contra del líder. En el plano discursivo, se plasmaba en la conformación de pares binarios: pueblo/antipueblo; fascismo/antifascismo; Braden/Perón, alpargatas sí/libros no; entre otros.

Pero la toma de posición no dependió solo de intereses y reivindicaciones de clase en términos de reconocimiento político o beneficios económicos. De hecho, y a pesar de la virulencia del discurso contra la “oligarquía”, las políticas peronistas no habían atacado los intereses de las clases altas tradicionales. Se trató más bien de un conflicto cultural, en la medida en que la “nueva clase obrera” generó un cambio profundo en la composición sociocultural de las grandes ciudades. La formación de un nuevo “crisol” urbano con componentes ya no europeos sino “criollos” derivó en una crisis de inclusión similar –o peor– a la vivida en torno al cambio de siglo. Los efectos repercutieron especialmente en la tradicional clase media urbana que se vio acrecentada y modificada a partir de la modesta prosperidad económica de los nuevos trabajadores –y la posibilidad de educación de sus hijos–, que habilitaba un margen de movilidad social.⁶⁰ El origen periférico de los migrantes dio lugar a la imagen social del “cabecita negra”, estereotipo con peso tanto emocional como demográfico, en la medida en que fue conformando barrios humildes en los cinturones urbanos de Buenos Aires, Córdoba, Rosario y otras ciudades del AMBA. Pero las ciudades no solo cambiaron en sus márgenes. Lo hicieron también en sus arterias centrales, con la brusca incorporación de los sectores populares a ámbitos visibles, antes vedados. Las nuevas masas de origen rural eran atraídas tanto por el crecimiento de la ocupación industrial sustitutiva de importaciones, como por la vida moderna en las ciudades, y la aparición de expectativas y aspiraciones nuevas, generalizadas por la radio y el cine. La posibilidad de acceso a bienes culturales –y materiales en general– acarrió mayor acceso a la educación e influyó significativamente en las prácticas de ocio.⁶¹ Los sectores populares se incorporaron al consumo: viajaron,

⁶⁰ A las consideraciones de Adamovsky sobre los sectores medios, sumamos aquí la definición de Guillermo O’Donnell, según el cual la “clase media” sería una “inmensa categoría residual compuesta por aquellos que no son ni particularmente ricos ni particularmente pobres”. En contextos de significativa diferenciación social (especialmente en los centros urbanos) “esta categoría incluye sectores tales como funcionarios públicos, estudiantes, intelectuales, pequeños comerciantes, empleados y otros, cuyos comportamientos políticos suelen diferir en muchos y muy importantes aspectos” (O’Donnell, 1972: 28).

⁶¹ Hubo un aumento de la matrícula particularmente significativo en el nivel medio de enseñanza.

compraron ropa, fueron al cine y al teatro, llenaron los parques, los salones de baile, las pizzerías, invadieron el centro. No dudaron en ejercer plenamente su ciudadanía social y gozar de su liquidez para el acceso a espacios y bienes de consumo, antes vedados (funciones en el Teatro Colón, por ejemplo). Afirma Romero que:

Fue un conflicto cultural, infinitamente más violento que el existente entre los intereses sociales básicos, el que opuso lo “oligárquico” con lo “popular”. Lo popular [...] no se apoyó en un modelo cultural diferente al establecido, sino en una manera diferente y más amplia de apropiarse de él, de participar de algo juzgado valioso y ajeno. En esa perspectiva, la oligarquía [...] egoísta, era la que pretendía restringir el acceso a esos bienes (Romero, 2012 [1994]: 171).

La jornada del 17 de octubre de 1945 significó un momento simbólico incuestionable respecto a esta visibilización de las clases populares. Daniel James remarca el espíritu festivo y carnavalesco de la huelga (manifiesto en canciones, bailes) que, al apartarse radicalmente de los cánones de la época sobre el comportamiento público de los obreros, constituyó una afrenta para otras clases sociales o grupos políticos. El autor sostiene que, ante la ausencia de un conflicto directo entre capital y trabajo, la contienda se libró especialmente por la dominación simbólica y el poder cultural dentro de la sociedad civil, manifiestos en las violentas agresiones contra la universidad y locales de prensa (depositarios del capital cultural y simbólico de las elites) y otros episodios que James rescata en la ciudad de La Plata y alrededores. Finalmente, la jornada de octubre conllevó de manera implícita otra disputa: la territorial. En su marcha hacia los puntos neurálgicos de la urbe, la movilización obrera cuestionó la rígida polaridad entre “ciudad/periferia” o “centro/suburbio” (en que el lugar a ocupar por las clases populares corresponde siempre al segundo término) en una pelea visible por la ocupación del espacio social.⁶² Así, James le adjudica a esa fecha una significación social amplia: la del cuestionamiento, por parte de las clases populares, de las formas aceptadas de la jerarquía social y los símbolos de autoridad, excediendo así la mera cuestión de la liberación de Perón en defensa de sus intereses económicos y sociales (James, 1981: 452-460).⁶³ Como el 17 de octubre de 1945, aunque de modo ritualizado y atemperado, las posteriores movilizaciones y

⁶² En conexión, traemos nuevamente el estudio de Alejandra Cragolini con relación a las prácticas de chamamé en la ciudad de Mercedes (Corrientes) entre 1940-1970, concebidas en términos de “centro-periferia, con correspondientes connotaciones de valor (Cragolini, 2000).

⁶³ El grado de significación y espontaneidad atribuidos por James a los eventos del 17 y 18 de octubre, coincide en parte con la lectura de Gino Germani (1980: 478-483) pero contrasta con la visión de Milcíades Peña, que tilda a la clase obrera de “quietismo” y nula combatividad, y considera la espontaneidad asociada a la movilización del 17 de octubre como un mito o farsa histórica.

concentraciones realizadas en días fijos (1° de mayo, Día de la lealtad, feriados patrios) mantuvieron mucho de aquel espíritu desafiante, espontáneo, contestatario –y también festivo– de la movilización fundadora del peronismo.

A nivel social, el peronismo “significó la caída de la deferencia de los sectores populares hacia las escalas superiores de la sociedad. Esto es, se quebró el reconocimiento [entendido como acatamiento, subordinación] que, en sistemas jerárquicos, *los de abajo* deben profesar *a los de arriba*” (Terán, 2008: 259).⁶⁴ Las clases urbanas medias y altas nunca reconocieron (a pesar de los contundentes resultados electorales) la legitimidad del gobierno peronista; tampoco a los actores sociales que eran su base de apoyo. Ante lo que consideraron una “invasión” popular, reaccionaron con irritación, horror e incluso ira,

ante la pérdida de deferencia y respeto, que juzgaban producto de las medidas demagógicas del régimen. Su respuesta fue [...] la ridiculización del *parvenu*, tanto del nuevo rico como del humilde habitante urbano, incapaz de manejar con destreza los instrumentos de la nueva cultura o de comprender sus claves, y a menudo encandilado con sus manifestaciones más superficiales (Romero, 2012 [1994]: 171–172).

Juan Carlos Torre completa esa idea, en alusión a la vivencia “traumática” de los sectores medios en torno al peronismo:

Por los derechos que reconoce, por la influencia que otorga a quienes han estado hasta entonces excluidos, el proyecto del Estado trasciende el terreno de la producción para acelerar *la crisis de deferencia* que la vieja sociedad jerárquica acostumbraba a esperar de sus estratos más bajos. [E]sto no escapa a la percepción de los sectores dominantes, que reaccionan primero con frialdad, para pasar luego a la resistencia frente a las reformas sociales y a la tentativa de sustitución política lanzada desde el Estado [...]. Son los sectores medios urbanos los que primero engrosan el frente de resistencia [...]. Frente a las masas en movimiento, un reflejo cultural conservador reemplaza a ese progresismo que había sido característico de los sectores medios en el pasado, y en nombre de la defensa de la ley y las instituciones se colocan a la cabeza de la ofensiva civilista contra las innovaciones del régimen militar [...]. Oposición de clase y resistencia cultural se confunden y refuerzan en el frente común que aproxima a los sectores dominantes y los sectores medios. Esto explica, de un lado, el carácter traumático del acceso de las capas populares y obreras a la ciudadanía industrial (Torre, 1989: 12)

⁶⁴ Como ejemplos pueden citarse el incendio en 1953 al Jockey Club (símbolo de las clases altas) a manos de adherentes al peronismo; y los ataques a edificios de prensa y de la Universidad de La Plata, durante la movilización del 17-10-1945, citados por James.

1.5.3.- Contexto general (1955–1969)

A mediados de la década de 1960 comienza a vislumbrarse el agotamiento del modelo económico de crecimiento industrial sustitutivo de importaciones (Pucciarelli, 1997: 83).⁶⁵ Autores como Juan Carlos Portantiero adelantan a 1955 el fin del ciclo de desarrollo, momento en que la caída del gobierno popular marca también el fin de la marcha llevada por el peronismo en pos de estatizar el capital y crea las condiciones para el comienzo de una etapa de pleno desarrollo capitalista, con la acentuación de la dependencia internacional y un control más concentrado de la economía en pequeños sectores (Portantiero, 1973: 10). Se acentúa el antagonismo de dos campos de interés – dos alianzas de clase– liderados, por un lado, por el capital imperialista enraizado en la estructura productiva y, por otro, por la fracción del proletariado directamente explotada por él. También, luego de 1955 dominaría la polémica que se extendería sobre las décadas siguientes, entre la apertura al capital extranjero como herramienta de modernización y los sectores que, desde la tradición nacionalista que había alimentado el peronismo o desde la de la izquierda antiimperialista, desconfiaban de él (Romero, 2012 [1994]:189).

En términos absolutos, el PBI/PC en la Argentina creció desde 1936. Lo hizo, sin embargo, con una sucesión de tendencias opuestas de crecimiento-decrecimiento de gran amplitud y breve duración. La economía evolucionó entonces con una serie ininterrumpida de movimientos cíclicos cortos y abruptos (una línea de desarrollo económico irregular que se traduce gráficamente en un “perfil de serrucho”), con tendencias extremas de crecimiento y regresión que permitían evitar grandes crisis y crecer moderadamente (Pucciarelli 1997: 88-91). Las recesiones se sucedieron aproximadamente cada tres años, con variaciones negativas del PBI en 1952, 1956, 1959, 1962-63 y 1966 (O’Donnell, 1972: 6).

La inestabilidad del proceso económico trajo consecuencias políticas considerables. Acarreó una importante concentración de demandas por parte de distintos sectores, cuya formulación implicaba para los gobiernos la explícita amenaza de ser derrocados. Estos,

⁶⁵ Las causas del agotamiento son diversas. Alfredo Pucciarelli señala la falta de desarrollo del sector proveedor de materias primas industriales estratégicas, de tecnología y de bienes de capital demandados para el crecimiento industrial, lo que supuso importarlos desde el exterior, dando como resultado un desarrollo industrial sustitutivo confinado al mercado interno, de baja productividad y poco competitivo (Pucciarelli, 1997: 84-85). O’Donnell (1972) cataloga a estos contextos como “sociedades de alta modernización” y agrega la existencia de un sector popular numeroso y políticamente activo que, ante el errático crecimiento económico, ejerce una fuerza de movilización y demanda tal, que supera la institucionalización política. Esto deriva en lo que el autor llama un “pretorianismo de masas”.

tendieron entonces a adoptar políticas públicas en función de las demandas del sector que pareciera más amenazante en cada momento, lo que resultó en frecuentes y aparentemente erráticos cambios de planeamiento.⁶⁶ Pucciarelli explica este proceso en que la progresiva negación del pacto de convivencia institucional generaba escollos cada vez más insalvables, que reforzaban posturas intolerantes y autoritarias y ponían en evidencia la insuficiencia de las reglas e instituciones de la democracia para regular situaciones conflictivas. La proscripción del peronismo durante el período analizado trajo a su vez una escena política ficticia e inestable, con otro problema: el de la ilegitimidad gubernamental como causa fundamental de la privación de poder que sufrió el estado para ejecutar cualquier programa. Sobrevoló así el “fantasma de la ingobernabilidad”. Con él, “el círculo vicioso del desequilibrio político” se sumó al económico. Esta situación condicionó el desarrollo de la democracia, generó rápido desgaste y vacío de poder y acarrió la reiterada intervención (directa o como amenaza) de las Fuerzas Armadas en pos de restaurar el orden social e impulsar el crecimiento económico dañado por el exceso de demandas sectoriales, eliminando las conquistas económicas, sociales y políticas adquiridas por los sectores populares (Pucciarelli, 1997: 116-118).⁶⁷ Asimismo, la no correspondencia entre nueva dominación económica y hegemonía política configuró una situación de “empate” en la que cada uno de los grupos ubicados en los diferentes bloques de fuerza sociales tuvo la energía suficiente para vetar los proyectos del otro, pero sin lograr reunir las fuerzas para lograr la hegemonía y concretar su propio proyecto (Portantiero, 1973: 5-8).⁶⁸

El período 1955-1969 se caracterizó también, en términos de Alain Rouquié, por una “hegemonía militar” evidente en la presencia de modalidades muy variadas de intervención en la vida económica, política y social del país, que no excluyó la forma de gobiernos civiles y en apariencia legales. Las Fuerzas Armadas se autoproclamaron las encargadas de custodiar “la forma de vida republicana contra cualquier extremismo o totalitarismo [...] restaurar los valores de la unidad nacional y del orden público” ante el fracaso de las autoridades civiles, y “resolver los problemas causados por el peronismo” (O’Donnell 1972: 12). Esta “función custodial” fue avalada por buena parte de la

⁶⁶ Puede verse una excepción en el gobierno de Illia (1963-1966) que manifestó un claro esfuerzo por no ceder a presiones sectoriales, lo que derivó en su derrocamiento (O’Donnell, 1972: 8).

⁶⁷ En contextos de “alta modernización”, las fuerzas armadas tenderán a un bajo profesionalismo y participarán directamente del juego pretoriano, contribuyendo a la inestabilidad (Ibidem: 35).

⁶⁸ El intento más decidido fue la Revolución Argentina de 1966, pero fracasó (Portantiero, 1973: 8-9).

sociedad, que encontró en las Fuerzas Armadas una garantía indispensable para el orden social y el desarrollo económico. Se abrió camino así a una larga serie de golpes de Estado y una habitual presencia militar en la vida civil, que se hizo más intensa a partir de 1966.

La Revolución Argentina de 1966 significó un corte abrupto y el comienzo de un “proyecto nacional” de tres fases o “tiempos” por los que debía atravesar ordenadamente la sociedad: el “tiempo económico” (de la industrialización y la independencia económica), el “tiempo social” (hacia la modernización, la seguridad y el desarrollo) y, por último, el “tiempo político”. En el discurso del general Juan N. Iavicoli, jefe del Estado Mayor General del Ejército,⁶⁹ puede leerse:

El desarrollo puede definirse como la expresión de un conjunto de cambios en las estructuras mentales y en los hábitos sociales de un pueblo que lo pone en estado de aumentar en forma permanente su producto real global. El desarrollo es a la seguridad lo que la causa al efecto, el origen a la consecuencia, lo principal a lo secundario. Sin desarrollo la seguridad es utopía (citado en Portantiero, 1973: 16).

Las Fuerzas Armadas ya no eran en este momento solo una institución protectora ante una guerra “externa”: el enemigo se había “interiorizado” y la guerra contra los “agentes de la subversión” se imponía como nueva preocupación. Con apoyo de los Estados Unidos se adoptó la “Doctrina de la Seguridad Nacional” como mejor salvaguarda contra la influencia de la Revolución Cubana. La principal función era garantizar la seguridad – ligada estrechamente al desarrollo– dentro de las fronteras, y delegar en los ejércitos la función de policía interna. Por su parte, la responsabilidad principal del crecimiento económico quedaba en manos de los sectores más poderosos y concentrados. De allí que en esta primera etapa de la Revolución Argentina se consolidó una “oligarquía político-militar-empresaria” (Portantiero, 1973: 16) y (O’Donnell, 1972: 16-18). Hacia 1969, la explosión de conflictos sociales evidenciará el fracaso del gobierno en su propósito de desactivar políticamente al sector popular, garantizar el orden y estabilizar el crecimiento.

Finalmente, en el aspecto económico y con relación al campo de investigación que nos concierne (la producción, circulación y consumo de músicas populares en la Argentina) es posible decir que la década de 1960 trajo para la clase media una sensación de prosperidad económica (errónea, según Pucciarelli). A pesar del devenir inestable de períodos de expansión y recesión, el ingreso real de los asalariados no fue afectado

⁶⁹ Pronunciado en la Conferencia de Ejércitos Americanos reunida en Buenos Aires en noviembre de 1966, publicado en *Clarín* del 3 de noviembre de 1966 (Ibidem: 16).

significativamente: por el contrario, creció entre 1952 y 1969 (Pucciarelli, 1997: 102-103). La modernización de la sociedad trajo cambios notables en la vida cotidiana (flexibilización sexual, píldora anticonceptiva, psicoanálisis) y la modificación de hábitos de consumo (estimulada por la TV) tomó como protagonista a la clase media urbana asalariada, engrosada a su vez con las transformaciones sociales producto del flujo migratorio. El consumo (ante un mercado cada vez más diversificado) se convirtió así en elemento clave para la diferenciación social y la formación de estereotipos de identidades, sobre todo en el sector juvenil. Pudo observarse particularmente en el crecimiento del mercado automotor, el auge editorial, la indumentaria y el consumo de bienes culturales como discos y revistas (Romero 2012 [1994]: 222-227) entre ellos, los productos artísticos del *boom* del folklore.

1.5.4.- Los sesenta como época

Los años sesenta (o en plural, *sesentas*, como utiliza Oscar Terán para dar cuenta del pluralismo y la heterogeneidad de discursos) fue un período particularmente rico en cuanto a producción, difusión y debate de ideas en Argentina. Esto puede observarse, entre otros aspectos, en la introducción y modernización de las Ciencias Sociales,⁷⁰ la politización de los ámbitos de la cultura y la influencia de “reflexiones teológicas del Concilio Vaticano II, que promovieron un acercamiento entre posturas católicas y marxistas” (Ponza, 2006: 13).⁷¹

Los años *sesenta* fueron, según Claudia Gilman, una *época* atravesada por dos características fundamentales: la valorización de la política y la expectativa revolucionaria. La primera significó el advenimiento de una “cultura política”, entendida como un marco ordenador de la realidad que generaba “las certezas esenciales requeridas para construir y afirmar una determinada identidad” (Bonvillani, 2013b: 3). Por otra parte, la inminencia del inicio de las transformaciones revolucionarias quedaba demostrada en el triunfo cubano –de enorme impacto–, la descolonización africana, la guerra de Vietnam, la rebelión antirracista en Estados Unidos y diversos brotes de rebeldía juvenil,

⁷⁰ Podemos observar un tímido comienzo de esta modernización en la creación de algunas revistas como *Contorno* o *Imago Mundi* (ambas de 1953) y, luego de 1955, en la incorporación de buena parte de estos intelectuales a los ámbitos institucionales y universitarios (Terán, 2008: 232; 236-238).

⁷¹ En el repertorio estudiado, el Concilio posibilitará la creación de obras integrales como la *Misa criolla* y *Navidad nuestra* (1964), de Félix Luna y Ariel Ramírez –conformadas por diversos ritmos folclóricos entre los que encontramos al chamamé– y, ya en la década de 1970, *Te damos gracias, Señor (Misa correntina)* de Edgar Romero Maciel.

que generaban la percepción de un mundo al borde del cambio en cuya transformación los intelectuales tenían un papel a cumplir (Gilman, 2003: 37-38).

Acompañada de la “concepción tercermundista” y el “misticismo revolucionario” (Ponza, 2006: 13), se configuró también en los sesenta una “idea de América Latina” y la “fundación deliberada de un nuevo marco de relevancia geopolítica [que] se tradujo en la referencia continental como espacio de pertenencia de los intelectuales latinoamericanos” (Gilman, 2003: 27). En el ámbito artístico general –y el literario en particular con el realismo mágico y la “nueva novela” latinoamericana– hubo una revalorización cultural de las fuerzas telúricas (Romero, 2012 [1994]: 235), observable también en la poesía y la música popular.

La escena política nacional estuvo marcada por la proscripción del peronismo, tanto en el juego electoral como en la propia cotidianidad. La persistente e inesperada adhesión de la sociedad en apoyo a Perón mitificó su figura e inició una vertiginosa relectura del “hecho peronista”, que escindió a las fracciones intelectuales y resquebrajó las estructuras internas de los sectores liberales y de la propia izquierda. Esta revisión exculpaba a las masas y las separaba del juicio al líder. A la vez, estaba teñida de una “autoculpabilización” de las clases medias ilustradas (por no haber comprendido a tiempo el fenómeno peronista) y una consecuente separación generacional de los jóvenes con sus padres, por el apoyo que habían dado a la llamada Revolución Libertadora.⁷² En el mismo sentido, Langieri (2016: 99-103) alude a la revisión del peronismo para explicar la “reconfiguración del campo popular”, que coadyuvó luego de 1955 –junto a la valorización de la cultura política y la expectativa revolucionaria ya mencionadas por Gilman– a que numerosos y diversos individuos se involucraran en las políticas de izquierda. Incluso lo hizo buena parte del progresismo, luego de la desilusión provocada por el fracaso del proyecto de Frondizi, según explica Romero (2012 [1994]: 232-233). Por otra parte, la imposibilidad general de canalizar las controversias políticas por vías democrático-institucionales derivó en diversas formas de protesta y resistencia y en una intensa polémica en torno a la conveniencia del uso de la violencia como método para el fin de la proscripción, la toma del poder y la transformación revolucionaria de la sociedad. La “primavera de las izquierdas” parecía augurar su triunfo con

⁷² Sobre la revisión del hecho peronista por parte de la izquierda ver Altamirano (2001: 49-79).

las diversas experiencias de personas que, plenas de aspiraciones y visiones igualitarias, soñ[aban] tomar el poder y transformar el mundo. Se trata[ba] de prácticas y concepciones políticas que han perimido y hoy nos pueden parecer algo utópicas, sin embargo, durante aquellos años aparecían como posibles e imprescindibles (Bonvillani, 2013b: 2).

En el plano de las ideas, fue significativa la difusión (ya desde 1939 en la revista *Sur*) del existencialismo sartreano y la noción de “compromiso”, que cobró progresiva influencia entre los intelectuales. Según esta visión, todo intelectual estaba “arrojado” a una situación histórica, enraizado en un “contorno”;⁷³ la libertad era trágicamente inexorable, ya que el intelectual debía dar cuenta de qué hacer con ella: su palabra –o su silencio– repercutían en el plano social (Terán, 2008: 265-266 y 2013: 50-54). La figura del “compromiso” permitía así involucrarse políticamente con una actitud de denuncia sin abandonar el campo intelectual y manteniendo una distancia con la práctica política partidaria. Suponía además cierta protesta –desde los márgenes mismos de la academia– contra un academicismo desvinculado a lo social.

Como antes mencionamos, vinculado al existencialismo sartreano, el humanismo trajo consigo la noción de “hombre nuevo”. En él, se reivindicaba la llegada de un sujeto con la libertad y la capacidad de transformarse a sí mismo –y a su entorno– a través de su práctica.⁷⁴ Terán explica cómo el humanismo existencialista de Sartre, de signo trágico, fue virando “hacia otro confiadamente optimista en la capacidad de transformación de las estructuras despóticas que pesan sobre los hombres” (Terán, 2013: 56). Esta animosa convicción humano-céntrica y su rescate del hombre como sujeto soberano hallará progresivamente su ámbito privilegiado de realización en una práctica eficaz. La figura de “intelectual orgánico” –como agente de acción– suplantará poco a poco la noción del “compromiso”.

El golpe de estado de 1966 puso fin a la esperanza democratizadora de esta década, con un fuerte despliegue de autoridad y censura en diversos ámbitos, que se extendió a cualquier expresión de disidencia o pensamiento crítico, “encorsetando” de a poco la sociedad (Romero, 2012 [1994]: 242). El disciplinamiento social y la negación de los derechos civiles contrastaron con una sociedad que, como hemos visto, demostraba

⁷³ De allí tomaba el nombre la revista mencionada.

⁷⁴ La noción de compromiso (en este caso por parte del artista), la idea de unidad latinoamericana y la concepción de “hombre nuevo” pueden verse en varias de las producciones del corpus musical analizado, tanto en los poemas de las canciones como en los textos de contratapa. Un caso ejemplar es el LP titulado *El hombre que canta al hombre*, de Ramón Ayala (Ediciones *El grillo*, 1964) que trataremos luego.

crecientes rasgos de politización y modernización cultural.⁷⁵ A la cuestión política y social se sumó el programa económico que acentuó la penetración del capital extranjero, la explotación y la dependencia, sin garantizar gobernabilidad. Estos factores actuaron como detonantes y legitimaron progresivamente la implementación de la lucha armada por parte de la militancia política de izquierda. Los acontecimientos de 1969, entre los que se destaca el Cordobazo, fueron índices del alto grado de activación social, que se profundizaron en los años siguientes. En los setenta el fracaso de proyectos democráticos como el de Torres en Bolivia o el de Allende en Chile marcó la contrapartida con respecto a experiencias revolucionarias e insurgentes que se presentaban como posibles e investidas de un carácter de verdad y victoria (Langieri, 2016: 107-113). Fue el fin de la “primavera de las izquierdas” y el advenimiento de una etapa trágica para la historia de la Argentina.

⁷⁵ Aunque, como afirma Terán, la sociedad mantenía todavía fuertes franjas tradicionalistas.

CAPÍTULO 2.

EL CORPUS: LA MÚSICA EN SÍ

2.1.- Definición y alcances del objeto de estudio

2.1.1.- Algunas consideraciones sobre aspectos operativos y metodológicos

La reunión del corpus de canciones fue una tarea prolongada y sistemática, que se realizó durante todo el proceso de investigación en la medida que el relevamiento de diversas fuentes –hemerográficas, discográficas– permitía descubrir piezas o dar cuenta de nueva información sobre repertorio ya conocido, que era volcada a un catálogo diseñado *ad hoc*.

En cuanto a los archivos y bibliotecas que podían brindar materiales sobre música – básicamente partituras, grabaciones y hemerografía⁷⁶ se consultaron en Buenos Aires:

- BNMM: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- IAE-FFyL-UBA: Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (biblioteca).
- IIET: Instituto de Investigación en Etnomusicología.
- IIMCV-UCA: Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, de la Universidad Católica Argentina.
- INMCV: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- ISM-UNL: Instituto Superior de Música de la Universidad del Litoral.
- MT-CABA: Musicoteca de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- SADAIC: Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música.
- UCA: Pontificia Universidad Católica Argentina (Biblioteca Central).

De una porción importante del corpus, encontramos publicadas partituras editoriales (usualmente en formato de dos páginas) en versión reducida para canto y piano o, en menos ocasiones, para guitarra u otros instrumentos. Buena parte de esos ejemplares se obtuvieron en las instituciones mencionadas y, un porcentaje menor, provino de contactos y archivos personales. Dado que se estudió un período en que la publicación de partituras en música popular fue abundante, sumado a que estas piezas litoraleñas fueron de circulación masiva y amplio alcance, su detección, si bien requirió un esfuerzo documental, no fue dificultosa. Se localizaron y digitalizaron un centenar de títulos, se consultaron otras tantas, no digitalizadas.

⁷⁶ Las publicaciones hemerográficas relevadas serán consignadas en el capítulo correspondiente.

Al mismo tiempo, el relevamiento de grabaciones completó el catálogo y permitió descubrir nuevas piezas de las que no habíamos tomado conocimiento a través de archivos de partituras. No solo por este motivo fue necesario trabajar en simultaneidad con el análisis de registros sonoros comerciales. Es sabido que en la música popular la partitura constituye en casi todos los casos apenas una guía básica para determinar la melodía y la armonía de la composición, sin reflejar aspectos relacionados con la instrumentación, el estilo, la tímbrica u otros elementos de la interpretación. Se volvió imperioso entonces el abordaje de registros sonoros –o audiovisuales de haberlos– para determinar de manera más precisa la estética de dichas canciones. Al trabajar sobre una década relativamente reciente, en que la industria discográfica ocupó un lugar importante dentro del conjunto de industrias culturales dedicadas a la producción de bienes de ocio y entretenimiento –acaparando particularmente la música de raíz folclórica en la Argentina un rol destacado respecto de otros géneros musicales– contamos con una abundante producción discográfica y grabaciones de gran parte de las canciones.⁷⁷

Pasada esta etapa exploratoria, los materiales fueron abordados a partir de una metodología fundamentalmente cualitativa, proveniente de las ciencias sociales y de la musicología. El objeto de estudio pretendió ser abordado desde un análisis sociohistórico y musical. Interésó, por consiguiente, analizarlo tanto desde un punto de vista musical (mediante el examen de las partituras, grabaciones y registros de *performances*) como en su contexto de producción, circulación y recepción, con todas sus implicancias sociales a lo largo del período histórico en estudio. González nos advierte sobre la necesidad de ampliar, desde el campo multidisciplinario de los estudios de música popular, la intertextualidad analítica del texto musical, desplazándonos de la canción como “objeto examinable” –fijado en la partitura o el disco– hacia una mirada de ella como “proceso observable”. En esta sección, por lo tanto, atendemos a los recorridos de algunas piezas siguiendo tanto la partitura como distintas grabaciones, lo que permite reconstruir –en cierto modo– la “vida” de las canciones. Según el investigador chileno, mayores grados de intertextualidad analítica son posibles

⁷⁷ Los discos están disponibles en parte digitalizados, o en formato físico en archivos públicos (Biblioteca Nacional, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Fundación Memoria del Chamamé). También apelamos a archivos personales de los artistas y familiares, y coleccionistas quienes generosamente compartieron materiales.

sumando a la tradicional relación sintáctica y semántica entre texto, música y expresión, las relaciones generadas por el grano de la voz, el gesto y la *performance*; la narrativa visual; el sonido editado en un estudio y encarnado en el cuerpo del que lo emite y lo escucha; junto a los discursos que todo esto produce (González, 2013: 108).

En concordancia, la canción fue considerada como una unidad de estudio analíticamente rica, cuya letra y música –junto al arreglo y la interpretación– fueron abordadas junto a otros elementos de representación. Así, como se observará a lo largo de los capítulos siguientes, abordamos la gráfica y los textos en discos y partituras y estudiamos también fotografías, publicidades, portadas y afiches. Esta información – elocuente en muchos casos– permitió visualizar ambientes, actitudes, ideas o representaciones vigentes en el pasado, que fortalecieron la proximidad con ese mundo de significados.

Las entrevistas (en especial las cualitativas, semiestructuradas) nos permitieron contar con testimonios directos de protagonistas o allegados al fenómeno. Contemplamos que la subjetividad, la memoria y la particularidad son características inherentes a la historia oral. Esta nos permite acceder a información posible de ser contrastada con otras fuentes, así como a relatos afectivos con relación a las experiencias musicales, que enriquecen nuestra reconstrucción histórica. Se realizaron las siguientes entrevistas:

- Ramón Ayala. Entrevistas personales en Buenos Aires: 24 de agosto de 2017; 06 de diciembre de 2017; 11 de agosto de 2018.
- Ginette Acevedo. Entrevista personal en Santiago de Chile, 15 de enero de 2019. Comunicaciones telefónicas: 04 de noviembre de 2019 y 05 de abril de 2021.
- Rodolfo Ovejero.⁷⁸ Entrevista personal en Buenos Aires, 11 de junio de 2019.
- Carlos Galettini. Comunicación telefónica, 2 de abril de 2021.
- Claudio Monterrío. Entrevista personal en Santa Fe, 27 de diciembre de 2021.

2.1.2.- La delimitación del corpus

En principio, la categoría central que delimitó el objeto de estudio fue la propia denominación que recibieron las piezas: “canción del Litoral”, también con las variantes

⁷⁸ Guitarrista y compositor que durante los primeros años de la década de 1960 acompañó a Horacio Guarany y Mercedes Sosa. Falleció en agosto de 2022.

“canción litoraleña” o “litoraleña”. Se trató de una categoría consensuada al interior del campo de la música popular de raíz folclórica –diríamos, *nativa*– ya que fue la forma que los propios actores (compositores, editores) eligieron con mayor frecuencia para nombrar las piezas musicales creadas, a partir de fines de los cincuenta y especialmente durante los sesenta. Se trata además de una categoría *histórica*, en la medida en que los usos y sentidos que tenían esas denominaciones eran bastante claros para los sujetos de la época, con una connotación específica.⁷⁹ Sin embargo, en aras de no asumir una taxonomía ya prefijada, hemos considerado canciones que –aún registradas con otras denominaciones– comparten rasgos musicales o poéticos compatibles con el corpus o bien, en ocasiones, pertenecen también a los autores y compositores tratados.

Asumimos así que el recorte físico del objeto de estudio –y más aún su delimitación previa a la tarea de pesquisa– son labores que pueden tornarse dificultosas.⁸⁰ Junto con Aguilar (2014: 34-37), consideramos la suma de soportes (en nuestro caso, partitura, grabación, en algunos casos registro audiovisual, hemerografía y otras fuentes) no como meros depósitos de información, sino como discursos efectivamente pronunciados que, siendo el resultado de acciones de producción y distribución, subsisten a lo largo del tiempo.

Adicionalmente, es necesario considerar el problema de la periodización, así como las escalas geográficas y las perspectivas de análisis. Sobre la formulación del recorte temporal coincidimos con Claudia Gilman en que la división en décadas es un parámetro que no alcanza a dar cuenta de la continuidad interna de un proceso histórico. Como ya se ha mencionado, la autora concibe el bloque “sesenta/setenta” como una “época” con un espesor histórico propio, que ubica entre 1959 –año de la Revolución Cubana– y 1973 –golpe de estado en Chile–.⁸¹ Más que un período signado por acontecimientos, desde la

⁷⁹ Con el tiempo, algunas piezas que en su momento se registraron o publicaron de esa manera, adoptaron otras denominaciones o fueron llamadas simplemente chamamé.

⁸⁰ Coincidimos con Aguilar, Glozman *et alii* (2014) en problematizar la naturaleza de las evidencias o las unidades de análisis dadas de antemano. La enumeración y justificación de los materiales del corpus son vistas por estas autoras no como inicio de análisis o punto de partida sino, más bien como parte del proceso de investigación y resultado de ese trabajo, a partir del cual el corpus adquirirá volumen, longitud y dimensiones nunca definitivas. En nuestro caso, queda claro que partimos de un anteproyecto y proyecto de tesis que mencionaba unas trescientas piezas, y concluimos esta instancia casi duplicando la cifra. El catálogo continúa ampliándose –en cantidad de entradas e información– a medida que se detectan nuevas fuentes.

⁸¹ Esta época estaría marcada por una determinada “estructura de sentimiento”, concepto de Raymond Williams que, como dijimos antes, “trata de expresar los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente” (Gilman, 2003: 24). Como dice Williams, aún sin estar explícitamente definidas, las estructuras de sentimiento se manifiestan tempranamente en el arte y la literatura (1997 [1977]: 150-158).

historia de las ideas la época se definiría por lo que es “públicamente decible y aceptable”, por lo que resulta “de la más amplia legitimidad y escucha” (2003: 36-37).

En cuanto al período de análisis de esta tesis, a pesar de estar enfocado en los sesenta, se retrotrae a 1955 para considerar procesos histórico-sociales anteriores, en particular aquellos que conllevaron movimientos migratorios internos, circulación de músicas populares y configuración de nuevos espacios para la cultura popular en las urbes. Coincidimos con investigaciones realizadas en campos conexos que consideran la del sesenta una década de larga duración, en la que muchas de las ideas y prácticas que tomaron forma en esos años en Buenos Aires se conectaron con períodos anteriores y se consolidaron posteriormente (Cosse, Felitti y Manzano, 2010). Como afirma Terán, al tener la vida histórica distintas capas –a veces, cada una de ellas con un propio dinamismo– no necesariamente lo ocurrido en las artes tendría que ser análogo al terreno de la economía o la política (2008: 282). Sin embargo, hemos privilegiado aquí, por la propia naturaleza de nuestro objeto de estudios, acontecimientos de la historia política argentina que consideramos nodales para las estructuras del sentir: por un lado, la llamada Revolución Libertadora, que determinó la caída del peronismo en 1955; por el otro, los sucesos de levantamiento popular que desataron el debilitamiento del Onganiato hacia fines de la década de 1960, marcando su fin un año después, en 1970.

Entre las características del período 1955-1969, nos interesa destacar el programa estético ideológico de modernización y renovación cultural, que influye en la actividad artística. Al interior de esos tres lustros en que prolifera la canción litoraleña, pudimos delimitar en términos cuantitativos un bloque temporal más corto, pero de mayor intensidad en la producción y circulación del repertorio estudiado: el de 1958-1966. El segmento coincide con el *boom del folklore* en la Argentina (que marca un pico histórico de consumo en la música de raíz folclórica), el crecimiento de algunas industrias culturales (a partir de la popularización del vinilo, el Wincofon y la aparición de la televisión privada) y la valorización de la política y la expectativa revolucionaria, a partir de la Revolución Cubana. Según Terán, luego de 1966 el gobierno autoritario del Onganiato –caracterizado por la censura cultural y la clausura de la vida política– puso freno a la modernización y, si bien existió una inercia creativa, esas expresiones paulatinamente irán experimentando posteriormente y sin excepción “algún tipo de fracaso, bloqueo o desvío de sus propósitos reformistas y modernizadores” (Terán, 2008:

285). Así, observamos en estos últimos años del decenio, una modificación del campo artístico estudiado y un descenso de la producción creativa.⁸² Desde 1969 y dominando el primer lustro de la década del 70 se abre –en términos de Silvia Sigal– una fase con rasgos claramente diferenciables de la anterior, donde la autonomía del quehacer cultural o artístico quedará subsumida al reinado de la esfera política (Sigal, 1991: 249-251).⁸³ Finalmente, como veremos en los capítulos dedicados a las industrias musicales, el relevamiento de fuentes demostró que 1963 y 1964 fueron años de intensa circulación de repertorio litoraleño en diversos ámbitos.

No ignoramos tampoco los límites que presenta el nacionalismo metodológico al momento de establecer el ámbito geográfico de nuestra investigación. Si bien el título de la tesis refiere al objeto “canción popular litoraleña en la Argentina”, se considera el Litoral como un territorio amplio que trasciende las fronteras nacionales para extenderse a las zonas limítrofes por donde circularon estas músicas y músicos. Es un área ligada por características geográficas, lingüísticas, culturales e históricas. La presencia fluvial en el Litoral –a través de ríos de mayor o menor porte, zonas de islas y bañados– se vuelve un elemento central en las culturas y en la cotidianidad de esas comunidades. Los ríos son accidentes geográficos que unen y a la vez dividen [Figura 1]. En la música litoraleña, el río es principal protagonista y delimita una “unidad cultural” –en términos de Monelle (2006: 23-26)–, en la que se enmarcan los principales tópicos musicales. Numerosas composiciones se nutren y dialogan con los universos culturales generados en torno a los cursos de agua describiendo los paisajes y las vivencias del habitante de la costa, conformando lo que podríamos llamar una “retórica del Litoral”, o directamente, una “retórica fluvial” o “retórica del agua”, posible de analizar desde lo musical y lo poético. La denominación de esta retórica no es aleatoria. Para el análisis de canciones litoraleñas que ofrecemos en esta tesis, los cursos de agua no solo delimitan a los fines prácticos el área geográfica del repertorio estudiado, sino que además se manifiestan como una presencia absolutamente central y vital para los habitantes de la región. La presencia del

⁸² En el ámbito que nos concierne, puede verse ya en 1967 una fragmentación al interior del Movimiento del Nuevo Cancionero, que terminará pronto por disolverse. Ese mismo año se va del país Ramón Ayala – luego de viajar a Cuba para participar del Festival de Canción Protesta– y también se irá más tarde –en 1970– otro de los compositores estudiados, Cholo Aguirre. En 1969 se compone *Mujeres argentinas*, que será, junto con *Cantata sudamericana* (1972) una de las últimas obras integrales de Ariel Ramírez con una mirada revisionista de la historia, renovadora a su vez desde lo sonoro.

⁸³ Un ejemplo entre los compositores que nos ocupan es el del uruguayo Aníbal Sampayo, cuya carrera artística se interrumpe en 1972 al ser detenido por su pertenencia a Tupamaros, radicalización ideológica que puede observarse en el carácter de su obra desde los últimos años de la década anterior.

río (o, mejor dicho, *los ríos*) condiciona en muchos sentidos los universos económicos, sociales y culturales que en torno se generan: desde la propia fisonomía de las ciudades costeras, las actividades económicas desarrolladas (la pesca, la navegación), la determinación del río en los ciclos del paisaje, la fauna y flora del ecosistema del humedal, la barrera político-territorial, el drama de las inundaciones (y de las sequías) y un sinfín de particularidades marcadas por la omnipresencia fluvial.

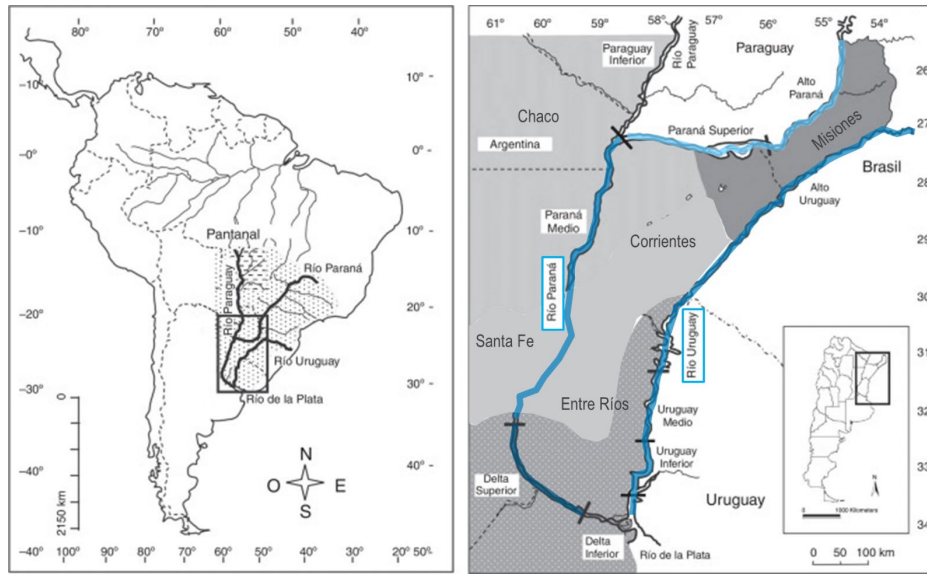


Figura 1. Detalles geográficos de la región en estudio

2.1.3.- La catalogación de las piezas

La exploración de fuentes dio cuenta, tempranamente, de la magnitud del corpus de estudio. Se relevaron un total de quinientos cincuenta composiciones cuya delimitación estuvo dada fundamentalmente por criterio de autor, época y denominación.

Tabla 1. Datos de canciones sistematizados. Dos ejemplos

Autor	Título	año	Edit.	Denom.	Archi-vo	Digita-lización	SADAIC registro	Letra	Música	Instru-mento	Tapa	Graba-ciones	Notas
Aguirre, Alberto 'Cholo'	Río de amor	1964	Korn	Litora-leña	BN	---	---	Cholo Aguirre	Cholo Aguirre	Piano	Foto de Ramona Galarza	Cholo Aguirre; Ramona Galarza; Ginette Acevedo	Ritmo de rasguido doble en estrofa y chamamé en estribillo.
Falú, Eduardo	Las Golondrinas	1963	Lagos	Aire del Litoral	BN MT UCA	sí	24/07/1963	Dávalos, Jaime	Falú, E.	Piano y voz / Guitarra	Ilustra-ción de Carlos Alonso		Arreglo de Carlos García. Ritmo de chamamé. Varias ediciones.

Por la cantidad de registros, la información básica de cada pieza se volcó en una hoja de cálculo, que sirvió como fuente de datos y facilitó la localización rápida de referencias,

su ordenamiento, comparación y visualización según distintos criterios, etc. Además de aspectos de fecha y autoría se incluyeron ítems relativos a la edición, la ubicación del archivo y la digitalización, se consignaron las grabaciones encontradas y notas breves sobre la música u otros aspectos de interés. Se consignan dos entradas, a manera de ejemplo [Tabla 1].

Contemplar las denominaciones con las que fueron registradas y editadas estas canciones resultó sin duda significativo con relación al problema de investigación y la delimitación del corpus. Además, como dijimos, incluimos otras piezas que fueron consideradas pertinentes por sus características musicales y/o poéticas cercanas a la canción del Litoral, o por tratarse de composiciones de los autores analizados, lo que permitió cotejar distintos aspectos. El corpus de estudio quedó conformado de la siguiente manera, según los registros incluidos en el campo “denominación” [Figura 2]:

- Como *canción del Litoral, canción litoraleña y litoraleña*: **181 registros** (aproximadamente 33 % del total).
- Simplemente como *canción*, constatando la presencia de rasgos musicales litoraleños: **55 registros** (10 % del total).
- Con otras denominaciones asociadas, variadas, en las que subyace una intención de alejamiento de las formas tradicionales –*aire del Litoral, aire de chamamé, chamamé canción, canción costera, canción guaraní, galopa fantasía*, entre otras– :**117 registros** (aproximadamente un 21 % del total).⁸⁴
- Chamamés, rasguidos dobles y galopas (compuestas por los compositores estudiados): **77 registros** (14% del total).⁸⁵
- Otros géneros musicales tradicionales de la región, menos utilizados (de los compositores estudiados): **32 registros** (aproximadamente 6 % del total).⁸⁶
- Otros: **88 registros** (16 %).⁸⁷

⁸⁴ Decidimos incluir en esta categoría los *gualambao* (todos de autoría de Ramón Ayala) por tratarse de una novedad registrada en los sesenta, por lo que no podría ser considerada como un género “tradicional”. Asimismo, incorporamos aquí las guaranias de los compositores estudiados (localizamos quince) ya que, aun tratándose de una especie tradicional del Paraguay, estéticamente está muy emparentada con la canción del Litoral y pudo ser una denominación alternativa a esta, con sentido similar especialmente en el primero período estudiado. De hecho, la mayoría de las guaranias registradas las encontramos entre finales de la década del cincuenta y 1961, período en que la denominación “canción del Litoral” –y sus variantes– estaba apenas comenzando a aparecer.

⁸⁵ Hemos separado estas tres variantes, por ser las de presencia más numerosa.

⁸⁶ Se encontraron aquí chamarritas y polcas (las más frecuentes, con seis registros cada una), milongas, chotis, cielitos y vals.

⁸⁷ Mayoritariamente canciones que no especifican o de las cuales no encontramos denominación y otras con ritmos no específicos del Litoral, pertenecientes a los compositores estudiados.

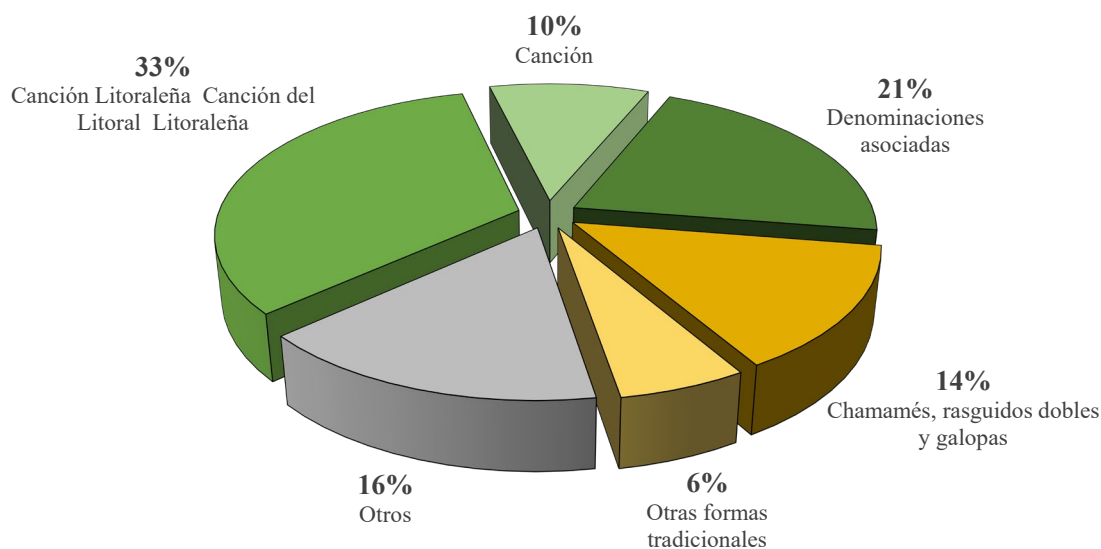


Figura 2. Denominaciones adoptadas para el registro, edición o circulación del corpus estudiado

Esto demuestra que el tipo de denominación o catalogación genérica en el momento del registro de la canción era una cuestión de importancia para los compositores. Chacho Müller, cuyo auge compositivo se produce en la década de 1960, relata haber registrado sus obras mucho después, ya que, según explica, SADAIC se negaba a su registro.⁸⁸ También la nominación del repertorio era un aspecto observado por las industrias musicales encargadas de su difusión y comercialización, como veremos luego.

En cuanto a la cuestión temporal, encontramos que existen aislados usos de los términos *canción del Litoral*, *canción litoraleña* o *litoraleña* en las décadas de 1940 y 1950. Su aparición en partituras y grabaciones aumenta exponencialmente en 1960 y años sucesivos, en concordancia temporal con el *boom*. Al tomar las 181 piezas que específicamente llevaron esas denominaciones, quedaron distribuidas de la siguiente manera [Figura 3]:

- Compuestas y/o registradas hasta 1959: **5 registros** (aproximadamente 3 % del total).
- Compuestas y/o registradas entre 1960 y 1970: **158 registros** (aproximadamente 87 % del total).

⁸⁸ Dijo Müller: “El nombre *litoraleña* a mí no me gustaba, entonces yo las registraba como *canción del Litoral*. Pero en SADAIC no me las querían registrar, no las aceptaban porque era un género no reconocido. Entonces yo no las registraba. Después sí, cuando salieron editadas por Lagos, ya sí”. Fragmento de una entrevista radial realizada en abril de 1998 por Julio Villarroel y Oscar Maldonado en Anisacate (Córdoba). El énfasis es mío. Las ediciones de Lagos a las que alude son posteriores a 1970.

- Compuestas y/o registradas desde 1971: **18 registros** (aproximadamente 10 % del total).⁸⁹

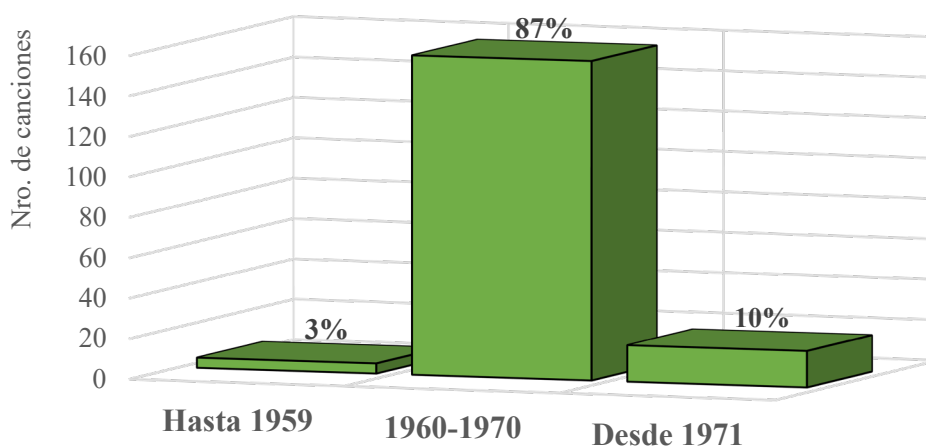


Figura 3. Distribución cronológica del conjunto de canciones del Litoral, canciones litoraleñas y litoraleñas

En cuanto a la información sobre las casas editoras de música pudimos obtener los datos de 420 partituras.⁹⁰ Según el relevamiento, las principales editoriales fueron Lagos (98 registros), Sinfonía (65 registros) y Melodía (49 registros). Estas dos últimas estaban asociadas a la primera, por lo que este grupo editorial en torno a Lagos concentró la publicación del 50 % de las partituras relevadas.⁹¹ Le siguen en importancia numérica las casas editoras Julio Korn (48 registros); Tierra Linda (21 registros); Fermata (20 registros); Pigal (18 registros); Tempo (10 registros) y otras.

Diversas apreciaciones generales son posibles de enunciar a partir de la lectura de los datos del catálogo, entre ellas:

- Alberto “Cholo” Aguirre se manifiesta como el compositor más prolífico de la década, con ochenta y cinco canciones registradas entre 1956 y 1970.
- Reconocidos compositores no dedicados especialmente al repertorio litoraleño compusieron también este tipo de canciones. Podemos mencionar numerosos

⁸⁹ Esta disminución responde efectivamente al menor uso de estos términos específicos pasados los años del *boom*, pero también a que nuestro relevamiento se concentró en la década del sesenta, coincidente con el auge de la canción del Litoral y con el momento de mayor producción creativa de los compositores estudiados.

⁹⁰ De ciento treinta piezas no pudimos consignar datos de edición.

⁹¹ El relevamiento confirma la apreciación ya enunciada por Mansilla, sobre la importancia de Rómulo Lagos y su editorial en lo que respecta a la promoción de artistas y la circulación de repertorio folclórico durante la década de 1960, con la consecuente conformación de un “mundo del arte” que otorgaba dinamismo al campo (Mansilla, 2011: 155-158).

ejemplos, entre ellos, a Oscar Matus y Armando Tejada Gómez, Eladia Blázquez, Chango Rodríguez, los pianistas Waldo Belloso y Alberto Castelar, entre otros.

- Conductores y animadores también aportaron piezas al repertorio, a veces en rol de letristas o como compositores. Nombres como Julio Márbiz, Juan Carlos Mareco, Luis Landriscina o Carlos Meza aparecen en el catálogo en más de una oportunidad.
- Se destaca un buen número de composiciones de Oscar Valles (integrante de Los Cantores de Quilla Huasi) y Abel Montes (autor y compositor de formación académica, quien trabajó como arreglador y director orquestal en varias compañías grabadoras),⁹² ambos bonaerenses.
- Llamó la atención la presencia de algunos nombres aislados como el de Alberto Agesta,⁹³ quien fue el creador de un único y resonante éxito, *Collar de caracolas* (1964), sin registrar más litoraleñas ni otras piezas de importancia.
- Compositores pertenecientes al campo de la música de tradición escrita que dialogaron con el lenguaje folclórico, como fue el caso de Carlos Guastavino, incursionaron en la canción del Litoral. En el caso del pianista santafesino encontramos doce registros de este tipo.⁹⁴

Algunos de estos puntos permiten inferir decisiones estratégicas por parte de los autores y compositores respecto del repertorio, de acuerdo con el momento particularmente próspero que atravesaba la canción litoraleña y la música popular de raíz folclórica en general. Este aspecto será desarrollado más adelante, en los capítulos dedicados a la promoción y circulación del cancionero en el marco de las industrias culturales.

2.2.- Tres aspectos inherentes al corpus

En esta sección presentamos una descripción general del objeto en estudio abarcando primero los aspectos poéticos y luego los musicales, para continuar con una serie de apreciaciones generales sobre la interpretación de las canciones en registros grabados.

⁹² De su autoría se destaca *Acuarela de río* (canción litoraleña, 1963) que obtuvo gran difusión a través de distintos intérpretes dentro y fuera de la Argentina.

⁹³ Otro bonaerense que se formó institucionalmente en la música y trabajó en la Orquesta Sinfónica Municipal de Mar del Plata (Portorrico, 2004: 34).

⁹⁴ Este corpus es estudiado por Gimenez (2016, 2018a, 2018b, 2019).

2.2.1.- Aspectos poéticos

A continuación, delineamos algunas cuestiones que nos permiten caracterizar la poética en la canción litoraleña de los sesenta. Por la amplitud y la variedad contenida en el corpus, luego de una descripción general, interesa especialmente proponer un análisis comparativo que permita observar los cambios evidentes con respecto del cancionero del chamamé.

2.2.1.1.- Ejes temáticos y tratamientos generales

En cuanto a las temáticas tratadas, el núcleo unificador del repertorio de la canción litoraleña es efectivamente el río. Numerosas canciones hacen referencia al paisaje de la costa, ya desde una mirada bucólica, romántica o idealizante, o con una intención descriptiva más realista, con el hombre como eje. Aquí la canción pretende ser testimonial y visibilizar desde la poesía aspectos del contexto social del Litoral, la vida cotidiana de sus habitantes, sus labores, costumbres o tradiciones y las problemáticas como el hambre, la soledad, la pobreza, la inundación. Veamos como ejemplo la poesía de *Río de los pájaros*, de Aníbal Sampayo, registrada como canción del Litoral en 1963,⁹⁵ popularizada en la voz de su compositor y luego, en los sesenta, a través de las interpretaciones de Jorge Cafrune y José Larralde.⁹⁶ En ella podemos apreciar, por una parte, la tematización del río con alusión a la flora y la fauna de la región, pero también la descripción de sujetos trabajadores: la lavandera (que asumimos aún pequeña de edad, por su condición de “biguacita”), su madre cocinera, su padre quizás abocado a la pesca, la cosecha o a la tala (por la alusión “río arriba” que remite a las selvas y los yerbatales misioneros, fuente de trabajo de la región), y la voz de quien canta, rogando a su canoa de pescador que soporte las inclemencias del tiempo. A los avatares del río, se suma la pobreza, personificada especialmente en la última estrofa a partir de la figura del niño⁹⁷ que experimenta carencias respecto del alimento (la barriga le “chifla” por el hambre), la higiene (su pelo está “chuzo” –duro– y despeinado) y las ropas (su “lomo” oscuro está sin cubrir).⁹⁸ Con

⁹⁵ Esta es la fecha de su registro en SADAIC y de su publicación en Argentina por editorial Fermata. Según otras fuentes, la composición de la pieza podría retrotraerse hasta mediados de los cincuenta, dato que no pudimos corroborar.

⁹⁶ Más tarde la grabaron, entre otros, el conjunto argentino Los Trovadores.

⁹⁷ El “guri” o “gurisito”, según el habla regional.

⁹⁸ *Río de los pájaros* puede escucharse interpretada por su autor en el LP homónimo (1963): <https://www.youtube.com/watch?v=Qd3DKedMe3I7> (consulta: 24-10-2022).

dejo irónico, el estribillo con que remata cada segmento pide a la torcacita no cantar, no festejar las penurias descriptas.

El Uruguay no es un río,
es un cielo azul que viaja,
pintor de nubes, camino
con sabor a mieles ruanas.

Los amores de la costa
son amores sin destino,
camalotes de esperanza
que se va llevando el río.

Chua, chua, chua ja ja ja
no cantes más torcacita
que llora sangre el ceibal.

Morenita lavandera,
biguacita de la costa,
enrollate la pollera,
ponete a lavar la ropa.

Tu madre cocina charque,
tu padre fue río arriba
y vos te quedaste sola
lavando ropa en la orilla.

Chua, chua, chua ja ja ja
no cantes más torcacita
que llora sangre el ceibal.

Canoíta pescadora,
aguantame el temporal,
si mis brazos no se cansan
remando te he de sacar.

Gurisito pelo chuzo,
ojitos de yacaré,
barriguita chifladora,
lomito color café.

Chua, chua, chua ja ja ja
no cantes más torcacita
que llora sangre el ceibal.

El segundo gran eje temático es el amor. La temática amorosa, por su carácter universal, excede a la canción del Litoral y la emparenta con otros géneros de la música popular, facilitando su circulación y consumo. En la composición *Mi pequeño amor* (canción guaraní, 1966) de Ramón Ayala, la temática amorosa se combina con alusiones al paisaje como recursos centrales de la declamación del amante, al mencionar elementos como la magnolia, el junco, o el río.

Mi pequeño amor, todo vive en ti
y la tierra es en tu cuerpo fruta madura.
Me viene de ti con tu aliento todo el misterio
que enciende la vida y vuelve mi sangre ternura y pasión.

Mi pequeño amor es un río azul,
es como una flor que abre su corola en mis manos.
Todo vive en ti: el junco y la estrella que muere
y en tus ojos negros la noche siembra su eternidad.

Y el Paraná te dio su luz,
el Litoral su ensoñación
y en la magnolia de tu piel
una isla de sol.
Yo te siento latir
adentro de mi ser
como aquellas cosas
que siempre vuelven a florecer.

La particularidad del tratamiento amoroso en la canción litoraleña reside, por tanto, en la ambientación fluvial que enmarca la vivencia de los amantes. Es común también la personificación del río como “compañero” o “testigo”, a quien el protagonista habla y hasta confiesa recuerdos o secretos, otorgándole a las aguas las capacidades humanas de ver y escuchar. Algunas canciones románticas de Cholo Aguirre utilizan este recurso, entre ellas la famosa *Río manso* (canción, 1963), de la cual citamos unos versos:

Mirando correr el río
le dije casi en silencio:
"vas a tener que andar mucho
para ganarle a mi sueño".
Y sobre la arena fresca [...]

También es frecuente la interpelación directa al río como interlocutor, recurso que encontramos en la canción *Río, río* (litoraleña, 1964) de Eladia Blázquez, también citada aquí parcialmente:

Río, río, río,
tú te llevaste el amor mío,
¡devuélveme su cariño, río,
su corazón...!

Río, río, río,
tú no comprendes mi desvarío,
¡qué sabes tú de la ausencia, río,
ni de mi amor!

Pero lo que se torna significativo en la poética de esta etapa –más que el tratamiento temático en sí– es el modo de expresar o de decir: la complejidad, la originalidad, la búsqueda de la sorpresa. Muchas de las canciones analizadas –aún en el tratamiento de temas populares como el paisaje o el amor– utilizan un lenguaje propio de la poesía erudita y explotan el carácter sensorial o plástico de los recursos literarios disponibles.⁹⁹ Este tipo de tratamiento era relativamente novedoso para la música litoraleña, con algunas excepciones dentro del género de la música correntina.¹⁰⁰ Algunos versos de la canción

⁹⁹ Claudio Díaz observa también estos cambios en el campo del folclore –particularmente, el salteño– en términos de “evolución” o “sofisticación” poética llevada, a través de la práctica musical, al terreno de lo popular (2009: 137-141).

¹⁰⁰ Por caso, Osvaldo Sosa Cordero (1906-1986), artista comprometido con el folclore de su provincia cuyo repertorio circulaba dentro y fuera del ámbito del chamamé, con composiciones tempranas que se remontan a la década del veinte. Curiosamente, Sosa Cordero supo registrar sus composiciones con denominaciones diferentes a la del chamamé, tales como “canción”, “canción guaraní”, “polca canción”, “polca candombe”, “pregón correntino”, entre otras.

Irupé (Ramón Ayala, 1962) muestran el uso de diversos recursos poéticos al narrar la leyenda sobre el origen de esa planta acuática:¹⁰¹

Irupé...
luna verde que va
florecida de blanco nupcial.
[...]

Y el amanecer vio la flor mujer
mojada de luna, cantando su amor
sobre el plato verde del irupé.

Novia vegetal por el río va
en altar de espuma, sobre la creciente,
al abrazo fuerte del Paraná.

Este tipo de tratamiento poético no era usual en el repertorio de chamamés que circulaban hacia fines de los cincuenta. Según relata el pianista y compositor entrerriano Carlos Aguirre, el guitarrista Miguel “Zurdo” Martínez –también entrerriano y profundo conocedor de la música regional– solía resaltar las figuras de Ramón Ayala, Chacho Müller y Aníbal Sampayo para enmarcarlas en lo que él llamaba una “trilogía de la renovación de la poesía del Litoral”, a las que Aguirre agrega los nombres de Linares Cardozo y Albérico Mansilla.¹⁰²

2.2.1.2.- ¿Chamamé vs litoraleña?

Volver aquí sobre la poesía del repertorio de chamamé de circulación anterior y contemporáneo al corpus estudiado, nos permitirá esbozar algunas comparaciones que permitan dar cuenta de los cambios planteados. En cuanto a las temáticas, el tratamiento del paisaje y del afecto (a la pareja, a la familia, o al amigo) es compartido entre ambos repertorios, aunque la forma de abordarlos, como veremos, difiere. En cambio, otros asuntos muy comunes en el chamamé –el relato de sucesos patrios correntinos, la problematización nostálgica del destierro o la tematización del culto y el santoral– aparecen escasamente en el corpus de canciones abordado. Inferimos que estas cuestiones, por estar muy asociadas a la cultura regional (o, en el caso del destierro, interpelar especialmente a la comunidad migrante) podían no generar mayor interés

¹⁰¹ También observamos la musicalización de poetas consagrados, como fue el caso de Ayala con poemas de Pablo Neruda. Veremos estos tratamientos en los análisis de casos correspondientes.

¹⁰² Carlos Aguirre en comunicación personal (Santa Fe, 20 de septiembre de 2019).

comercial, de allí su escaso o nulo tratamiento en las litoraleñas, en beneficio de otras temáticas más “universales”.

El asunto del idioma guaraní es un aspecto de diferenciación fundamental entre el chamamé y el repertorio estudiado. Según afirman Juan González Vedoya y Juan Pedro Zubieta, los primeros poetas correntinos que hicieron su aporte al cancionero del chamamé en la década de 1930,¹⁰³ se caracterizaron por un fluido manejo de la lengua guaraní, lo que les permitía especialmente interpelar al público de origen paraguayo o provinciano que la dominara. Las letras por lo general no estaban íntegramente escritas en guaraní, sino que se utilizaban el “yopará”, mezcla semántica de guaraní y castellano que surge de intercalar líneas en ambos idiomas. Según el relato de estos autores, este recurso siguió utilizándose en las décadas de 1940 y 1950 aunque de forma algo más acotada, ya que los poetas diversificaron su origen y, en ocasiones, las compañías grabadoras sugerían reducir el uso del guaraní para no limitar el tipo de audiencia (González Vedoya y Zubieta, 2021: 19-20).

En consonancia con esta tendencia –y contraposición con los chamamés más tradicionales– encontramos un nulo o escaso uso del guaraní en las canciones litoraleñas analizadas. En caso de ser incorporado, nunca son frases completas sino unas pocas palabras aisladas que le otorgan un color regional a la composición. Por lo general se trata de términos bastante usados y conocidos, por ejemplo, *poty*, *porá*, *campá*, entre otras.¹⁰⁴ Este cambio en la canción litoraleña de los sesenta parece haber sido significativo, pues encontramos remarcada esta característica en función de su comercialización. En diciembre de 1959, por ejemplo, la revista *Sucesos Folklóricos* núm. 3, presentaba brevemente en la sección “Novedades en el surco” un simple de *Ramona Galarza y su conjunto* (Odeón 41329), de la siguiente manera:

Una delicada y expresiva voz con valores todavía no reconocidos lo suficientemente, en dos hermosas versiones *cantadas en castellano* en homenaje a nuestro Litoral acompañada por un homogéneo conjunto (*Sucesos Folklóricos* núm. 3, 12-1959: 66).¹⁰⁵

¹⁰³ Los autores mencionan a Luis Acosta, Heraclio Pérez, Odín Fleitas, Carlos Alberto Castellán y José Porfirio Zappa (González Vedoya y Zubieta, 2021: 19).

¹⁰⁴ Flor, bueno-lindo, mestizo.

¹⁰⁵ La cursiva es nuestra. El disco incluía en la faz 1 *Viejo Paraná* (chamamé de E. Romero Maciel y A. Mansilla) y en la faz 2, *Litoraleña* (canción polca de E. González Farías y O. Sosa Cordero). Se trata de una de las primeras grabaciones comerciales de Galarza.

Otra publicidad de Horacio Guarany, aparecida tiempo después en *Correo de las Peñas* núm. 3 (04-1961), aclaraba que el cantor utilizaba un “claro castellano, con acento guaraní” [Figura 4]. La lengua nativa era aquí planteada como un elemento exótico y atractivo, pero supeditado al uso del español por parte del emisor, lo que aseguraría la comunicabilidad y comprensión del discurso.



Figura 4. Horacio Guarany en *Correo de las Peñas* núm. 3, 04-1962: 8

Es significativo también que, a partir de la década de 1960, se observa en términos generales una declinación poética en el repertorio chamamecero. Paralelo a la propagación de festivales y escenarios durante el *boom* del folclore, este aspecto sería determinante, como afirman González Vedoya y Zubieta, para que “al chamamé le costara encontrar su espacio allí [...] a diferencia de la música del noroeste que entró con fuerza en el gusto popular de la gente, de la mano de enormes poetas” (2021: 21). Los autores mencionan excepciones como Osvaldo Sosa Cordero y la dupla compositiva de Edgar Romero Maciel y Albérico Mansilla –creadores de canciones de amplio alcance durante esos años– pero son tajantes al afirmar que “la industria [discográfica] jugó un rol determinante en la pérdida de espacios para el chamamé”, ya que continuó su difusión en materia de grabaciones, pero “no promovía su inclusión en los grandes festivales, a diferencia de los cultores del folclore norteño, cuya participación estaba asegurada de la mano de los directivos de los sellos que influían de manera directa en la conformación de las grillas” (2021: 26).¹⁰⁶ Así, los autores describen que hacia la segunda mitad de la

¹⁰⁶ Mencionan que Tránsito Cocomarola, Ernesto Montiel y Tarragó Ros –músicos de enorme popularidad en términos de ventas discográficas, fallecidos a mediados de los setenta– actuaron en el Festival de Cosquín solo en dos ocasiones y, en el caso de Tarragó Ros, solo una (2021: 26).

década de 1960, “con Ernesto Montiel radicado en Buenos Aires, Tránsito Cocomarola en la capital de Corrientes, Tarragó Ros en Rosario, Isaco Abitbol en Posadas y Mario Millán Medina en Santa Fe, el chamamé se difundía en bailes de campo en el interior de la Mesopotamia y en el circuito del conurbano bonaerense” (2021: 26-27). Incluso en la ciudad de Corrientes las pistas de chamamé se circunscribían a espacios cada vez más alejados del centro.¹⁰⁷ Los autores correntinos conjeturan que esta reducción de espacios pudo haber tenido que ver con el declive poético que se evidencia en el repertorio de los conjuntos de la época, si bien se trata de un aspecto “difícil de analizar y, sobremanera, de ponderar sin herir susceptibilidades” (2021: 27).¹⁰⁸

Resulta sintomático que esta mengua en la calidad poética del chamamé, observada por González Vedoya y Zubieta, coincida temporalmente con la estetización de la litoraleña. Efectivamente, la revisión de los cancioneros publicados en la específica revista dedicada al chamamé, *Íverá* (que abordamos en el capítulo cuarto), permite corroborar esta apreciación puesto que pueden tomarse como una referencia de lo que circulaba. Un ejemplo contundente lo brinda la pieza *El mosquito*, chamamé de Gregorio Molina y Ernesto Montiel que aparece en el núm. 241 de junio-julio de 1967.¹⁰⁹ La letra gira en torno a los disgustos y altercados que un paisano sufre con un mosquito, al cual describe minuciosamente y al que se dirige a través de los versos de la canción, sin ahorrarse insultos [Figura 5. Página de la revista *Íverá* con texto del chamamé *El mosquito* Figura 5]. Utiliza frases simples, expresiones en guaraní, lenguaje coloquial (“chupar”, “vago”, “bicho”) y palabras asociadas a la temática, pero poco imaginadas en una canción (por caso, espiral o “flí”, aludiendo a *Flit*, una conocida marca de insecticida líquido). También introduce contracciones tales como “picá”, “tené”, “vo” y “morí” (por picar, tenés, vos y morís). Cabe decir que *El mosquito* no es un caso aislado, ya que encontramos en *Íverá* la publicación de chamamés de carácter “humorístico” en número abundante, lo que permite inferir que estaban de moda y gozaban de gran aceptación por parte del público lector.¹¹⁰

¹⁰⁷ En coincidencia con las apreciaciones de Cragnolini, ya citadas.

¹⁰⁸ Posteriormente, en los setenta, se consolidaría un movimiento de renovación poética más cercano al chamamé que sería conocido como Canción Nueva Correntina. Véase González Vedoya y Zubieta (2021).

¹⁰⁹ Registrado en SADAIC el 17-02-1967, publicado por editorial Tierra Linda y, según la propia revista, grabado por sus autores en los sellos Philips y Polidor.

¹¹⁰ El humor tuvo un lugar importante en la revista a través de canciones y columnas especiales a cargo de personajes de ficción. Muchas veces fueron creaciones del músico y actor goyano, Julio Montes.

TE ADORO, GUAYNITA

CHAMAME CANCION

I PARTE

Nace este canto del corazón de quien te ama, niña
[adorada,
para decirte lo que yo siento por tu amor, mi bien amada.
Desde aquel beso que tú me diste quedó mi alma de
[dicha llena
y fué por eso, guaynita buena, que te amé con más ardor.

II PARTE

Te adoro, guaynita, con toda el alma,
sin tu amor no podré vivir;
me miro en tus ojos y encuentro calma
por que son luz de mi existir.
Tus labios me dieron la dicha inmensa
de sentir la felicidad
que en el ser amado sólo se encuentra,
por eso siempre te he de amar.

Se repite la I PARTE con música, se canta la II y FIN

Letra y música de COCO ENCINA

EL MENSU

CANCION POSADENA

Lentamente por el sendero
camina el pobre Mensú
con el alma acongojada
porque perdió su mboraijhú.

1

Camina hacia la selva virgen
donde sepultó a su amada
pero otra mano muy cruel
quitó de allí a su adorada.

2

Volvióse el mensú altanero,
maldiciendo los de allí
y con llanto lastimero
jheima ya apytama Tyrey.

3

Día y noche él rogaba
a la virgen de Itatí
para que se lo devuelvan
a su querida cuñatai.

Letra de FABIAN FARINA

Figura 6. Página de la revista *Íverá* con los textos de *Te adoro, guaynita* y *El mensú*

En ambos textos se aprecia una utilización simple del lenguaje, con un tratamiento limitado en lo que hace a la versificación y, en el segundo caso, la inclusión de expresiones en guaraní. A diferencia de las canciones litoraleñas citadas arriba, también de temática romántica y social, no abundan en estas piezas los recursos poéticos (metáforas, personificaciones u otros). En *El mensú* se tematiza la pena y el sufrimiento del protagonista, pero no se observa de manera crítica la explotación laboral ni mucho menos una intención de tratamiento político del asunto. A diferencia del planteo de alcance social que veremos más adelante, aquí el argumento parece circunscribirse a la

“litoraleña”, término que conllevaba connotaciones específicas que iremos descifrando a lo largo de las páginas de esta tesis.

anécdota meramente personal de quien se retrata, cuya única salida posible de la desgracia radicaría en la injerencia sobrenatural de la Virgen de Itatí.

Finalmente, el chamamé *Litoral* de Pirca Rojas, publicado en *Íverá* núm. 236 (03-1966: 45),¹¹³ pone especial énfasis en el sentimiento de pertenencia del habitante de la región, quien expresa el amor a su tierra y el orgullo por la identidad correntina –y más ampliamente litoraleña– [Figura 7]. Este también es un tema largamente observado en los chamamés de la época. Ha sido tratado en el corpus de canciones analizado, aunque en menor medida y con algo más de despliegue poético. Observamos aquí expresiones sencillas, carentes de metáfora u otros recursos de estilización literaria.

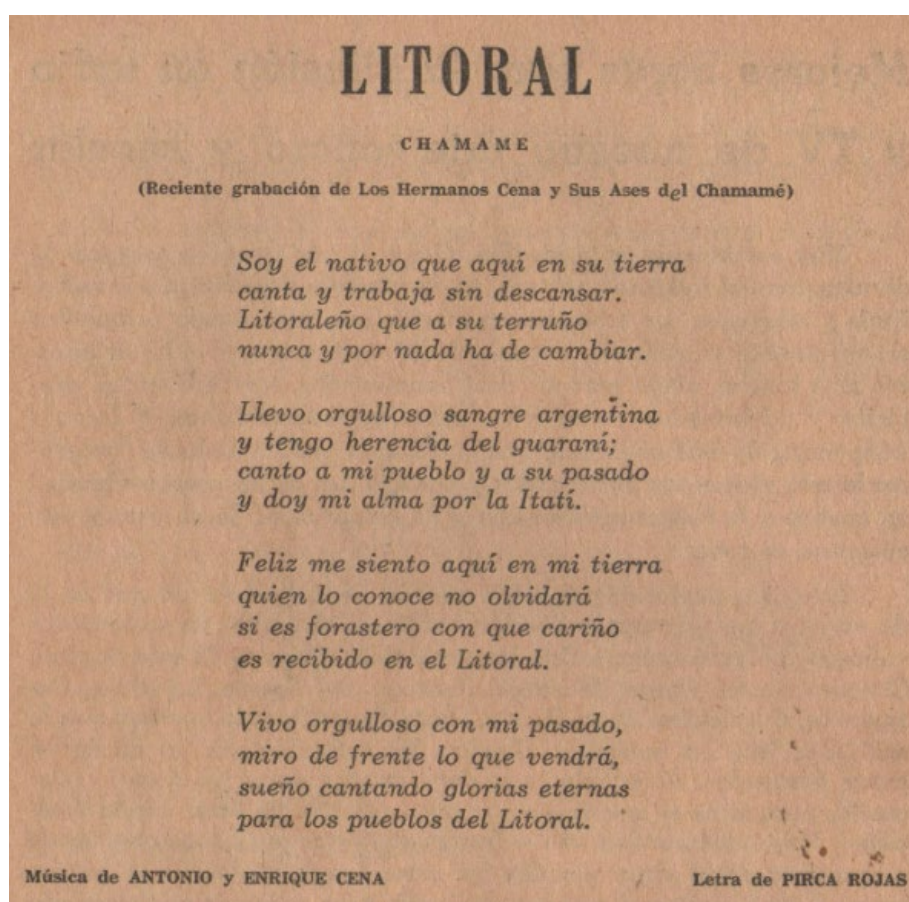


Figura 7. Página de la revista *Íverá* con el texto del chamamé *Litoral*

¹¹³ Con música de Antonio y Enrique Cena, según la revista fue grabado por estos junto a Los Ases del Chamamé.

2.2.2.- Aspectos musicales generales

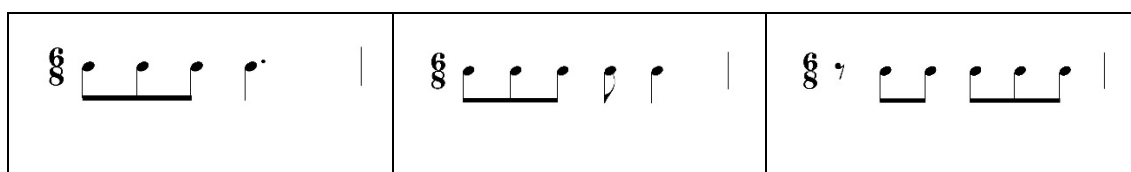
Como sucede con todo género musical, los rasgos musicales de la litoraleña son difíciles de definir, sumado a la amplitud y diversidad del corpus. Podemos enunciar algunas regularidades claves para caracterizarla, que sintetizaremos en esta sección.

En primer lugar y como aspecto sobresaliente, se trata de un tipo de canción que toma como base rítmica la de algún tipo de música originada en el Litoral. Lo más común es que se ejecute un acompañamiento de chamamé en *tempo* lento o moderado, buscando lograr un carácter apacible y menos nervioso que aquel. De esa manera es posible contener el impulso rítmico que induce a la danza ya que, recordemos, se trata de un tipo de canción orientada fundamentalmente a la escucha y no a la función social del baile. El ritmo base del chamamé, materializado en el rasgueo de la guitarra, podríamos plantearlo escuetamente de esta manera [Ejemplo 1]:



Ejemplo 1. Esquema básico de acompañamiento del chamamé

La presencia de estas tres negras se observa de manera regular en las partituras, asignadas a la mano izquierda del piano. El *tempo* contenido admite la subdivisión en corcheas, tanto en las litoraleñas acompañadas por piano como por guitarra, donde sustituye, parcialmente, al rasgueo. Usualmente este acompañamiento se ejecuta ligado sobre las notas del arpeggio del acorde, lo que le otorga cierto movimiento o sensación de fluidez, siempre con una intención cadenciosa, otorgando mayor importancia al dibujo melódico que a la impronta rítmica. Presenta distintas variantes [Ejemplo 2]. Sobre este tipo de acompañamiento y su significación en la canción litoraleña volveremos en la sección 2.4, al abordar el repertorio desde la teoría tópica.



Ejemplo 2. Tres variantes de acompañamiento presentes en la litoraleña

Cuando la canción del Litoral es algo más ágil toma las características de la galopa, de *tempo* más rápido que el chamamé, con una base rítmica similar y presencia de birritmia. La melodía tiende a marcar más el 6/8, mientras que los bajos mantienen un 3/4 constante y rápido. Su carácter es vivo y nervioso. Ejemplos de este tipo son *El mensú* (Ramón Ayala) o *Trasnochados espineles* (Cholo Aguirre).¹¹⁴ Una característica interpretativa de estas canciones es la presencia de “arrastres” de arpa, más usualmente descendentes, y trémolos ejecutados por el mismo instrumento, que evocan la música paraguaya.

Una estructura rítmica diferente se presenta en las canciones que utilizan la base de acompañamiento de rasguído doble.¹¹⁵ Este presenta pie binario, usualmente escrito en compás de 2/4 o 4/8 que está emparentado rítmicamente a la habanera, por lo que el rasgueo de acompañamiento acentúa la subdivisión de compás a partir del agrupamiento [3+3+2], típico de estas músicas.¹¹⁶ En cuanto al *tempo*, suele ejecutarse de moderado a rápido. Se trata de una música tradicional, que en el período estudiado atravesó un proceso de estilización de aspectos sonoros y poéticos. En el corpus estudiado notamos que en algunos casos recibió la denominación de “canción” o “canción del Litoral” (sin especificar el ritmo) y en otras, directamente se la consignó como rasguído doble. Ejemplos de estas canciones son *El cosechero* (Ramón Ayala) y *Collar de caracolas* (Alberto Agesta).¹¹⁷

Finalmente, aunque los encontramos en menor cantidad, los *gualambao* tienen una estructura rítmica específica. Surgen a fines de los años cincuenta por impulso del compositor Ramón Ayala, en la firme convicción de buscar una música que, junto a la galopa, sea representativa de la provincia de Misiones.¹¹⁸ Se escribe en compás de 6/8 (las ediciones más antiguas) o en 12/8, siendo esta la forma elegida por su creador, ya que

¹¹⁴ Puede escucharse la interpretación de Ramona Galarza en el LP *Río Manso*, grabado para Odeón en 1964 (LDI-550): <https://open.spotify.com/track/0KWEbLfEX0jn4UISWIA7DL> (consulta: 29-10-2022).

¹¹⁵ La pieza *Río de amor* (canción del Litoral de Cholo Aguirre) permite comparar ambos usos, ya que utiliza en la introducción y en el tema A el ritmo de rasguído doble, en 4/4, pasando en el tema B a utilizar la birritmia 3/4 - 6/8 típica del chamamé, esquema que se repite al reponer ambos temas. Grabado por Ginette Acevedo en el LP *Aunque estés distante...* en RCA Víctor, en 1965 (VIK LZ-1119): <https://open.spotify.com/track/6Mzpnj63ZpFNCFLdHw0EbU> (consulta: 29-10-2022)

¹¹⁶ El rasguído doble toca la misma clave rítmica que la milonga y la chamarrita, pero de forma rasgueada. Según los relatos de origen surgió en el ámbito rural, cuando el paisano luego de trabajar intentaba puntear la guitarra, sus manos cansadas se entumecían y dificultaban la movilidad de los dedos, por lo que el arpeggio se convertía en rasgueo (Figuroa *et alii*, 2018: 95).

¹¹⁷ Puede escucharse la interpretación de Los Cantores de Quilla Huasi en el LP *El disco de Oro*, grabado para Philips en 1964 (PY 85511): <https://open.spotify.com/search/collar%20de%20caracolas/tracks> (consulta: 29-10-2022).

¹¹⁸ Posteriormente fue una especie adoptada por otros compositores.

permite que el patrón de acompañamiento corresponda a un compás, como en la mayoría de las músicas populares. No es una forma bailable, si bien Ayala creó un paso de danza que se adecua al esquema rítmico de la canción. Por sus características específicas, citamos aquí el primer verso de *Bailando el gualambao*, que permite apreciar la presencia de la birritmia (en la alternancia y/o superposición de pie binario y pie ternario) y el énfasis en las síncopas remarcadas por las distintas acentuaciones en el patrón de acompañamiento [Ejemplo 3].

<p>Voz</p> <p>A bai - lar el gua - lam - bao</p>	
--	--

Ejemplo 3. Ramón Ayala, *Bailando el gualambao*. Comienzo y patrón de acompañamiento

En otro orden, se observa como característica fundamental de este tipo de canción el privilegio del plano melódico por sobre el impulso rítmico –si bien entendemos, desde luego, que ambos aspectos funcionan en conjunto–. El análisis del corpus de canciones litoraleñas permite localizar algunas configuraciones melódicas que aparecen reiteradamente. Se aprecian con frecuencia: melodías con notas repetidas; perfiles melódicos descendentes; intervalos melódicos de sextas mayores o menores, cuartas justas o terceras mayores o menores, que se reiteran; oscilación melódica entre notas a distancia de tono o semitono o “arrastres” vocales (a la manera de *portamenti*) a distancias interválicas mayores; secuencias arpegiadas que podrían interpretarse como la evocación del arpa, entre otras. Es innegable que varias de estas características provienen del chamamé por lo que, en la percepción del oyente, el mayor o menor grado de acercamiento estilístico a esa música dependerá de la combinación de distintos aspectos, entre los cuales resultan importantes las elecciones del arreglo y la *performance*.

En cuanto a la armonía, encontramos apropiado aplicar el análisis armónico funcional “de la práctica común”, es decir, el conjunto de reglas armónicas conformadas en los períodos barroco y romántico, aplicadas a la música popular (Madoery, 2021: 39). Utilizamos también el llamado “cifrado americano”, muy común en partituras y cancioneros. Como en el chamamé, son comunes las secuencias de I-V-I, a las que se añade el IV o el II. En el cambio de sección puede producirse una modulación a la tonalidad relativa u homónima, mayor o menor según el caso. En las piezas en modo menor, el relativo mayor puede estar jerarquizado transitoriamente utilizando el VII como

nexo: I-VII-III (por ejemplo, Lam- Sol- Do).¹¹⁹ Sin embargo, en la canción del Litoral la armonización tiende a complejizarse significativamente, en comparación con el chamamé. Es frecuente el uso de dominantes secundarias, generalmente el I efectivo o I7 (V/IV); V/V; sustituto tritonal del V/V o “ante-dominante” –es decir, la utilización del VI7 como sustituto del V/V– (por ejemplo, en tonalidad de La menor: Fa7-Mi7-Lam). La armonía también suele enriquecerse con acordes de intercambio modal, es decir, acordes “prestados” de escalas o modos paralelos, diferentes al de la canción.

Finalmente, en cuanto a la forma musical, la canción litoraleña adquiere una estructura libre de acuerdo con las necesidades del texto poético o la voluntad compositiva. Aun así, es bastante usual que conste de introducción instrumental seguida de segmentos temáticos A y B, para luego repetir todo. Buena parte se compone de frases regulares de ocho o doce compases en función del ajuste con el texto, aunque encontramos muchos ejemplos que, menos conservadores, estructuran sus frases melódicas con otras regularidades, o sin ellas, e incorporan puentes o segmentos intermedios.¹²⁰

2.2.3.- Apreciaciones sobre la interpretación

En estrecha relación con los aspectos musicales esbozados, es necesario especificar algunas generalidades encontradas en las grabaciones de la época respecto de la interpretación, los arreglos y los orgánicos instrumentales utilizados.

En cuanto a la instrumentación, los cambios respecto del chamamé tradicional fueron los más notorios. Si un conjunto chamamecero “tipo” en los años cincuenta¹²¹ podía conformarse de acordeón (verdulera, a piano o botonera), bandoneón, guitarras (dos o tres) y contrabajo¹²² (Figuroa *et alii*, 2018: 7), el corpus de grabaciones analizadas dio cuenta de que este tipo de formación fue poco utilizado para la canción del Litoral. Contrariamente, se tendió a la ampliación de la instrumentación o, por el contrario, a su simplificación a través del uso del piano o la guitarra sola como acompañamiento de la voz. Encontramos este último formato como el más común, en particular para la

¹¹⁹ Se mencionan grandes generalidades que implican, desde luego, desvíos.

¹²⁰ Por caso *El cachapecero* (Ramón Ayala) o *Ki chororó* (Aníbal Sampayo). Por su parte *Irupé* (Ramón Ayala), por ejemplo, utiliza distintos segmentos temáticos en una estrofa poética, por lo que la utilización de las categorías estrofa y estribillo no son pertinentes. En su lugar, consideramos más adecuadas las denominaciones de “tema” o “segmento temático”, siguiendo a Madoery (2021:37-38).

¹²¹ Época “dorada” de conjuntos referentes como el de Cocomarola, Montiel o Tarrago Ros.

¹²² Especialmente usado en las grabaciones, aunque empezó a ser cada vez más frecuente en el escenario.

interpretación del cancionero de contenido social. Esto se debe a que la figura del cantor con guitarra corresponde, en el imaginario, al ideal de “trovador” o cantor popular, portador de la “voz” del pueblo, de acuerdo con el modelo instalado por Atahualpa Yupanqui (Kaliman, 2004: 54).¹²³ Podemos mencionar aquí algunos registros solistas de Aníbal Sampayo, Claudio Monterrío, Ramón Ayala, Jaime Dávalos, Eduardo Falú – ambos grabaron por separado su obra– y Jorge Cafrune, entre otros, como veremos luego. En la grabación de *Canción de verano y remos* (canción, 1964) ejecutada por su compositor, Aníbal Sampayo, podemos apreciar una interpretación en velocidad media, donde la guitarra alterna acompañamientos arpegiados con rasgueos que, aún rítmicos, presentan un carácter calmo.¹²⁴ Esta impronta se reitera en otras grabaciones, con menor o mayor complejidad según la pieza o el intérprete. Por caso, las grabaciones de Eduardo Falú presentan mayor elaboración dada su formación guitarrística, posible de escuchar en *Oro verde* (canción, 1962). Se advierten permisos en cuanto al *tempo* o al fraseo, destacando el “decir” del cantor.¹²⁵

En sentido opuesto, encontramos enorme cantidad de grabaciones a cargo de orgánicos instrumentales mayores, sinfónicos o de cámara, acompañando a los y las intérpretes. Estas orquestas eran usualmente parte del *staff* de las compañías discográficas y estaban a cargo de músicos –registramos todos hombres– que usualmente habían atravesado una formación académica y podían moverse con cierta versatilidad en distintos terrenos del campo de las músicas populares. Podemos mencionar entre ellos a Carlos García,¹²⁶ José

¹²³ Si bien Yupanqui no destaca como un cantor representativo de la canción litoraleña, como letrista participó tangencialmente en este repertorio (por caso, con *La luna sobre el río Paraná*, un rasguído doble creado con el entrerriano Víctor Velázquez (1931), quien se acompaña típicamente con guitarra sola).

¹²⁴ La versión de Sampayo registrada para el sello uruguayo Sondor (1966) puede escucharse en: <https://www.youtube.com/watch?v=pcWUYmXZFUo> (consulta: 30-10-2022).

¹²⁵ Esta grabación está disponible en: <https://open.spotify.com/track/1EoffFYHmBq8jnB4j9fqdu> (consulta: 30-10-2022).

¹²⁶ Durante el período analizado, García fue asesor musical del sello Odeón. Para más información, véase Portorrico (2004: 176).

Carli,¹²⁷ Oscar Cardozo Ocampo,¹²⁸ Abel Montes,¹²⁹ Lucho Neves,¹³⁰ entre otros. Se encargaban usualmente tanto de los arreglos como de la dirección orquestal durante las grabaciones, probablemente con influencias decisivas en el resultado sonoro final. Así, este tipo de orquestación procedente de la música de tradición escrita iba en línea con un mayor alejamiento de las formas “tradicionales” de la música litoraleña, a favor de una búsqueda de “estilización” que se comprendía como un refinamiento.¹³¹

Veamos como ejemplo una temprana grabación de Horacio Guarany –estimamos su segundo LP– bajo la dirección de José Carli. El disco se llama *Folklore de gala* y pertenece al sello *Allegro*. Fechamos su edición hacia finales de 1959, pues nos anoticiamos de su existencia a través de la revista *Sucesos Folkloricos* núm. 1 (10-1959) que anuncia su pronto lanzamiento y despliega un comentario bastante exhaustivo en la sección de discos, de autor desconocido. El disco reviste especial interés porque se inicia con una versión de *El mensú*, de Ramón Ayala, seguida de *Regalito*, canción del propio Guarany incluida en nuestro corpus porque suele interpretarse con rasgueado litoraleño – si bien en este arreglo, como parte de las licencias tomadas por Carli, la birritmia propia del acompañamiento básico de chamamé se desdibuja en función de una jerarquización del compás de 3/4–. Por su parte, *El mensú* había alcanzado enorme éxito a partir de una grabación anterior de Guarany, en 1957. Este nuevo registro de la canción, casi inmediato,

¹²⁷ José Carli fue violinista de la Orquesta Estable del Teatro Colón y de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. En la década de 1960 fue director musical y artístico de los sellos CBS y Music Hall. Ganó dos premios Konex como arreglador, en 1995 y 2005. Ver: <https://www.fundacionkonex.org/b1152-jose-carli> (consulta: 30-10-2022).

¹²⁸ Nacido en Buenos Aires, fue hijo del músico paraguayo Mauricio Cardozo Ocampo. En el repertorio estudiado se destaca su dirección en grabaciones de María Helena para CBS, y de *Rapsodia correntina* (obra integral de Edgard Romero Maciel). Véase Portorrico (2004: 96).

¹²⁹ Montes fue director durante los sesenta de la orquesta estable de la compañía Víctor. En nuestro repertorio se destaca como compositor de éxitos como *Acuarela del río* o *Gaviota*, y como responsable artístico de las grabaciones de Ginette Acevedo en la Argentina (Portorrico, 2004: 262).

¹³⁰ Pianista y compositor nacido en Arequipa, Perú, en 1936. En 1954 se trasladó a Buenos Aires para continuar su formación y carrera profesional. En nuestro repertorio se destaca como responsable de las primeras grabaciones de Cholo Aguirre para el sello Microfon a comienzos de la década de 1960, que abrieron paso al auge del repertorio de litoraleñas. Su carrera continuó luego fuera de la Argentina. Una entrevista reciente al músico, de febrero de 2022, está disponible en Soniem, Canal Digital: <https://www.youtube.com/watch?v=mHEgLclcg18> (consulta: 30-10-2022).

¹³¹ La modalidad de “arropar” las músicas populares en formatos de orquesta sinfónica existía desde la iniciativa de Juan de Dios Filiberto quien, luego de dirigir su Orquesta Porteña desde 1932, pasó a conformar en 1948 la Orquesta Nacional de Música Argentina, dependiente del Estado Nacional. Dicha orquesta, que desde 1973 lleva su nombre, estuvo destinada casi siempre a difundir orquestaciones de músicas populares. También algunos organismos sinfónicos instalados tempranamente en las radios supieron combinar repertorios tanto del mundo académico como popular. Esta temática aguarda ser investigada.

permite imaginar qué criterios o estrategias marcaban las decisiones de las compañías discográficas respecto a los repertorios, en función de potenciar la comercialización.¹³²

Además de la inclusión de estas dos piezas, el disco reviste interés en varios aspectos. La tapa presenta un diseño que se percibe como moderno a partir de la tipografía y el uso de los colores [Figura 8]. Un pequeño recuadro presenta una fotografía en blanco y negro de Guarany vistiendo un smoking con moño y empuñando una guitarra. Lo rodean las ilustraciones de tres instrumentos musicales, entre los que identificamos una guitarra superpuesta a lo que podría ser un violín u otro integrante de la familia de las cuerdas frotadas. Los dibujos –cuya firma no llegamos a identificar– presentan también una estética moderna, pues se constituyen a partir de la abstracción de sus rasgos básicos (de allí la dificultad de identificarlos con exactitud). Así, la modernidad convive en la tapa con la tradición, encarnada en la imagen estéticamente más conservadora de Guarany, que sin embargo viste “de gala”.¹³³ Una lectura equivalente podría hacerse de la música, pues el repertorio está compuesto íntegramente por piezas de raíz folclórica (incluye formas tradicionales como carnavalito, zamba, cueca, tonada, entre otras) interpretadas, en cambio, con arreglos disruptivos no solo en lo tímbrico sino también en los tratamientos rítmicos, melódicos y armónicos, que en muchas ocasiones se desvían notoriamente de las composiciones originales.¹³⁴ En cuanto a la utilización del orgánico sinfónico, se destaca la preeminencia de la familia de las cuerdas, con ocasional uso de los vientos y la percusión sinfónica.¹³⁵

¹³² Sobre estos mecanismos y estrategias de las industrias musicales ampliaremos más adelante. Aspectos de la canción *El mensú* serán abordados con mayor detalle en el capítulo siguiente.

¹³³ Guarany, de todas formas, “pivotaba” entre una estética musical y visual “moderna” –como es el caso– y una línea más “tradicional”, como veremos después, en tapas de la revista *Folklore* donde aparece con atuendos típicos criollos.

¹³⁴ El LP está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hSj8n34cF9w> (consulta: 30-10-2022).

¹³⁵ Se escucha lo que, estimamos, se trata de un glockenspiel.



Figura 8. Tapa del LP *Folklore de gala*, sello Allegro (56006), 1959.

La contratapa del disco reafirma nuestra impresión. Luego de consignar en tipografía de buen tamaño la aclaración “acompañado de Gran Orquesta” –con mayúsculas– se puede leer un texto, que transcribimos parcialmente:

La inquietud permanente de nuestro artista lo llevó desde sus primeros discos a buscar "algo más" con que interpretar nuevas canciones. De esta manera halló en la combinación de órgano y charango elementos de extraordinarias posibilidades para *destacar aún más los valores de nuestro folklore*; pero no era todo, *algo más exigía la sensibilidad de quien regresaba de "pasear" nuestra música por Europa y Asia* y al regreso de su gira triunfal halla eco su afán en los nuevos directivos de "RECORD" quienes conscientes también de la hora que vive nuestra música le ofrecen para sus interpretaciones el acompañamiento de una gran orquesta con la que su arte se desarrolla en todos sus matices de extraordinario colorido folklórico.

A este respecto podemos transcribir sus propias palabras: "La inclusión de la orquesta no significa que desestime los valores tradicionales, al contrario, creo que en lo tradicional debo adentrarme para nutrirme de los elementos que posibilitan mi canto, pero no debemos atenernos sólo a ello pues de lo contrario nos estancamos y corremos el peligro del arroyo, en este sentido yo quiero ser río que siempre va hacia adelante sin por ello perder contacto con su lecho madre".

Los instrumentos de la orquesta traen su "textura" como un abrazo fraternal a los folklóricos *permitiendo de esta manera un mayor desarrollo de sus valores y una forma de expresión más de acuerdo con nuestra sensibilidad actual*. Por otra parte, en todos los países del mundo el folklore fue en su momento desarrollándose hasta llegar a la música sinfónica sin que por eso lo tradicional desapareciera. *Debemos*

*estimular y fortalecer lo tradicional, pero no estancarnos. La música es parte del hombre, y el hombre va hacia adelante felizmente...*¹³⁶

Se esboza en esta contratapa la intención de “elevar” las músicas de raíz tradicional a partir de su ejecución orquestal –dando cuenta de un sistema jerarquizado de géneros musicales– y la posibilidad implícita de ampliar su alcance a nuevos públicos, al aludir a las inquietudes generadas en Europa y Asia. El sonido sinfónico traído al repertorio tradicional es entendido como un “avance” o superación.¹³⁷ Podemos conectar esto con el aviso citado en la sección anterior –referente al uso del castellano en la música de Guarany– y entender ambos aspectos como parte de un mismo proceso: el de estilización o “blanqueamiento” del repertorio. La crítica de *Sucesos Folklóricos* finaliza con una afirmación contundente: “*Folklore de Gala* no es un nombre: es una verdad” (núm. 1, 10-1959, p. 59).

Otra porción numerosa de grabaciones de canciones litoraleñas estuvo a cargo de agrupaciones más reducidas, de tipo camarístico. Si bien no era común a comienzos de los sesenta consignar en el disco detalles de los músicos participantes,¹³⁸ un conjunto de este tipo podía estar conformado por piano, contrabajo, arpa (muy usada para evocar el sonido “litoraleño”), algún violín y/o flauta travesera.¹³⁹ Fue también usual en este período, la participación de algún instrumento eléctrico. En el caso de incluir guitarra, escuchamos generalmente una participación secundaria, limitándose a marcar mediante el rasgueo la base rítmica y armónica junto al piano y al contrabajo, sin pasar al primer plano sonoro. Las introducciones, interludios y contracantos podían estar a cargo de cualquiera de los instrumentos que pudiesen afrontar esa participación melódica. Esto daba como resultado una sonoridad moderna, urbana, muy alejada del imaginario “rural” que el chamamé evocaba –a pesar de transcurrir también en la gran urbe– a través de sus letras y del timbre punzante y enérgico de los instrumentos de fuelle.

¹³⁶ El destacado es nuestro.

¹³⁷ La superación artística y la difusión del repertorio son los principales argumentos esbozados por los defensores de la orquestación sinfónica, ante las críticas de sectores más conservadores. Esta discusión no era nueva. Durante la década de 1950 la polémica se centralizó en la figura de José María de Hoyos, que defendía la idea de utilizar instrumentos no autóctonos para interpretar música de raíz folclórica y dirigía desde 1948 una orquesta de instrumentos de viento que el propio Hoyos ponía a la par de formaciones como la de Glenn Miller en Estados Unidos, la de Dámaso Pérez Prado en Cuba o la de Ari Barroso en Brasil. La revista *Danzas Nativas* daba cuenta de esta discusión hacia finales de 1956, en los números 4, 5 y 6. Véase también una entrevista a Hoyos publicada en *Correo de las Peñas* núm. 4 (07-1961:8-9).

¹³⁸ Apenas contamos –y no siempre– con los datos del director musical, y con la información de autoría de las canciones.

¹³⁹ U otro instrumento de la familia de los aerófonos de madera.

No es necesario desarrollar extensamente aquí el lugar de erudición que acarrea el piano en el imaginario desde tiempos muy anteriores, lo que elevaba el *status* de cualquier repertorio que con él se ejecutara.¹⁴⁰ Pianistas dedicados a la interpretación solista de músicas populares de raíz folclórica –como Ariel Ramírez y Alberto Castelar– gozaban en los años cincuenta de un prestigio y autoridad indiscutibles. En la segunda mitad de la década del sesenta este lugar lo ocuparía también Rubén Durán, en cuyo repertorio la música litoraleña tuvo un espacio privilegiado. En una entrevista publicada en la revista *Danzas Nativas* núm. 2 (08-1956), Alberto Castelar definía al piano como un “noble instrumento musical” con “un lugar de privilegio en la preferencia de los grandes genios de la música”. Luego de mencionar repertorio de Mozart, Beethoven, Chopin y Liszt, justificaba así su inclusión en el campo de la música popular:

[El piano] llega a toda la gama de matices y sonidos que el folklore reclama [...] puede imitar en determinados casos a la guitarra, el charango o la quena, maravillosamente [...] El intérprete de piano está, por así decirlo, en condiciones de jerarquizar nuestro folklore, llevando a nuestras danzas y canciones al nivel que les corresponde [...] Nuestra música, sin perder en ningún momento su carácter típico, podrá superar con creces la etapa que todos recordamos en que el folklore no estaba a la altura de los otros tipos de música [...] Cada intérprete que cultive con amor y vocación nuestro acervo tradicional deberá tratar de seguir esforzándose para que, unidos, todos contribuyamos a que nuestro acervo ocupe el sitio de honor que le corresponde en el concierto del folklore universal (*Danzas Nativas* núm. 2, 08-1956: 48-49).

Finalmente, un aspecto importante a destacar es el de la impostación vocal. Si en el chamamé es común el canto en dúo por terceras –o sextas– paralelas y una emisión de la voz de timbre nasalizado, imitando la sonoridad del idioma guaraní, esto no lo encontramos en el repertorio analizado. Por el contrario, la ejecución vocal borra marcas de regionalismos. En los conjuntos vocales, los arreglos a varias voces evocan un sonido internacional, asociado en el imaginario al bolero o la canción romántica. Basta citar el comienzo de *Río, río* (Eladia Blázquez) grabada por Los Cantores de Quilla Huasi en *El Disco de Oro* (1964) para ejemplificar este tipo de sonoridad en la canción litoraleña.¹⁴¹

¹⁴⁰ Recordemos dos antecedentes: Andrés Chazarreta y su Compañía de Arte Nativo –que comportaba todo un cuerpo de baile y una “orquesta” con piano incluido–, cuya repercusión en Buenos Aires impactó en la década de 1920, por un lado; por el otro, la figura de Manuel Gómez Carrillo y su familia, integrada por varios pianistas de formación académica. Asimismo, la antología formada por dos volúmenes para piano del *Álbum musical santiagueño de piezas criollas*, compilada por Chazarreta y publicada en 1916 y 1920, había servido de base para la extensión generalizada de la enseñanza de las danzas folclóricas. Sobre estos asuntos, véase Vega (1981).

¹⁴¹ Puede escucharse en: <https://www.youtube.com/watch?v=Cfinkj7I48h4> (consulta:31-10-2022).

2.3.- Algunos casos

En esta sección, el análisis musical y poético de algunas canciones permitirá observar en casos concretos, características del repertorio hasta aquí apuntadas, y brindar un primer acercamiento a la obra musical de los compositores considerados.

2.3.1.- *El cachapecero* (Ramón Ayala, canción misionera, 1960)

Esta canción fue registrada en SADAIC el 20 de julio de 1960 y editada por Fermata ese mismo año. Como referencia principal para el análisis, contrastamos esa partitura con la grabación realizada por el autor en el LP solista *El hombre que canta al hombre* (sello El Grillo, 1964). Abordamos este disco con mayor detalle en el capítulo siguiente, cuya música está interpretada integralmente por Ramón Ayala en guitarra y voz.

El cachapecero –denominada como “canción misionera”– inicia el lado A del disco.¹⁴² El título refiere a un oficio rural que era común en el Noreste, el de *cachapecero*, nombre dado –según lo aclara la partitura– al conductor del *cachapé*, un tipo de carro de ruedas grandes, tirado por bueyes, que transportaba los troncos talados desde el interior de la selva.¹⁴³ La música comienza con la introducción de esta pieza, que en sus primeros compases presenta un efecto de arrastre en las cuerdas de la guitarra de carácter repetitivo, rapsódico y misterioso, indicado en la partitura como “lento descriptivo” y, más abajo, como “crujido de carro”. Poco a poco, la ejecución adquiere mayor velocidad, hasta llegar a cierta estabilidad rítmica que dará lugar al acompañamiento e inicio del canto. Le sigue luego el segmento temático A, cantado, indicado como “lento misterioso”. Este comprende ocho versos musicalizados en cuatro frases musicales de seis compases cada una (veinticuatro en total) de las cuales las tres primeras son armónicamente abiertas.¹⁴⁴

Lejos de la evocación literal, la poesía contiene un nivel metafórico significativo. Solo después de varios versos el oyente inicial –quien probablemente no disponga de la

¹⁴² Puede escucharse en: <https://www.youtube.com/watch?v=eqv43TRmtes> (consulta: 31-10-2022).

¹⁴³ Usualmente hasta el río donde, atados, formarían una jangada que sería enviada aguas abajo hacia los cordones fabriles.

¹⁴⁴ Tomamos en cuenta las denominaciones utilizadas por Madoery, para quien un Segmento Temático (o sencillamente “temas” o “segmentos”) corresponde a una sección de la canción con cierto grado de clausura, cuya melodía principal es cantada. Esto evita utilizar las categorías de estrofa y estribillo, no siempre adecuadas para el análisis, que presuponen además jerarquías implícitas (Madoery, 2021: 37-38). A las secciones internas de cada tema le llamamos frases (segmentos por lo general de 4 a 8 compases, posibles de identificar por poseer cierta coherencia interna, con final armónico abierto o conclusivo).

partitura— comprenderá que aquel “gigante muerto” refería a un árbol y que aquellos sonidos primeros —extraños, por cierto— evocaban el andar quejumbroso de un carro. Seguido al segmento A se presenta el verso “¡Vamos... Tigre... Toro... Chispa... Guampa...!” que funciona como transición o puente hacia a la parte B. Durante seis compases en tónica, la interpretación adquiere la forma de un grito encendido que —en consonancia con la letra— se propone “alentar” o inflamar el ánimo, anticipando la llegada de la galopa.

El segmento temático B se indica como “GALOPA”. El correlato es una ejecución en tempo mucho más rápido (al menos lo duplica) que utiliza el rasgueo como base para el acompañamiento rítmico. Al finalizar esta sección, la canción ha llegado, aproximadamente, a los dos tercios de su duración. Le sigue, la repetición de A con igual letra, pero cantado sobre el acompañamiento, más vivo, de la galopa. Para esto, mantiene el pulso rápido de B que, en vez de corresponder a un tiempo de negra, corresponde a un tiempo de corchea. Finaliza la canción, a manera de coda y conclusión, con el ya enunciado verso de transición indicado en la partitura como “muriendo”.

Algo se mueve en el fondo
del Chaco Boreal,
sombras de bueyes y carros
buscando el confín,
lenta mortaja de luna
sobre el cachapé,
muerto el gigante del monte
en su viaje final.

Cuelga una víbora enroscada
por el techo vegetal
y en el peligro del pantano
las pezuñas en tropel
y un túnel verde va llevando
dos pupilas encendidas
sobre el tronco de la vida
rumbo al sol...

¡Vamos... Tigre... Toro... Chispa...
Guampa¹⁴⁵...!

Algo se mueve en el fondo
del Chaco Boreal,
sombras de bueyes y carros
buscando el confín,
lenta mortaja de luna
sobre el cachapé,
muerto el gigante del monte
en su viaje final.

Y va encendiendo la floresta
el chicotazo al estallar
y es una música crujiente
por la agreste soledad.
Camino y carro van marchando
y al rodar van despertando
en el hombre
todo un mundo de ilusión.

¡Vamos... Tigre... Toro... Chispa...
Guampa...!

En términos generales puede apreciarse una estética poco convencional en sus aspectos formales, melódicos o armónicos, especialmente si se toma como punto de comparación el corpus más “tradicional” del *boom*. Tanto esta forma (que no se atiene a la estructura

¹⁴⁵ Asta o cuerno de animal.

de estrofa-estribillo), como la organización en frases (de diferente cantidad de compases) y los enlaces armónicos utilizados, son poco convencionales en la música de raíz folclórica de la época.¹⁴⁶ En el plano interpretativo se destaca la gravedad de la voz, acorde a la seriedad y el dramatismo con que se aborda la temática. La guitarra, por su parte, se pone al servicio de la expresividad de la palabra y las necesidades del cantor, sin perder su protagonismo, con momentos de dificultosa ejecución y otros de mucha fuerza, como en las secciones de rasgueo. Además de los efectos de la introducción, se destaca en el acompañamiento un arpegiado muy rápido, constante, posible de apreciar especialmente en la primera exposición del Tema A, que podría evocar un arpa. Incluye notas de paso y cromatismos que enriquecen la armonía y suman tensión y un carácter misterioso a la interpretación. Todo ello, acorde con la connotación de las palabras que va mencionando el canto: fondo...sombras... mortaja... muerto... final.¹⁴⁷ Las tres primeras frases, armónicamente abiertas, refuerzan este sentido.

También podemos observar una coherencia entre el poema y su musicalización de acuerdo, más ampliamente, con el sentido de transformación social que plasmaban este tipo de canciones. Como veremos luego, no puede dejar de vinculársela al movimiento del Nuevo Cancionero y su proyecto artístico-social. Si en el segmento temático A, la musicalización transmitía al oyente una idea de letargo o lentitud, por oposición, en el segmento temático B, la canción toma particular ímpetu. Encendido por la aparición de la galopa, el oyente puede imaginar ahora un carro que se mueve con mayor fuerza y vigor –en términos de la propia poesía: se enciende, estalla, marcha–. Con él, también es el hombre –el *cachapecero*– el que se enardece y adquiere animosidad. La elección del ritmo de galopa –de tempo rápido, movimiento constante y carácter vivo e incitante– adquiere relevancia determinante para el sentido social de la canción. El trabajador rural está ahora en movimiento: rueda, despierta su ilusión y va marchando “rumbo al sol” en un tiempo que no se detiene ni siquiera hacia el final de la pieza, que cierra perdiéndose.

¹⁴⁶ La pieza está en modo menor. Entre otros recursos utiliza el enlace [I-III-VI-I] en una frase de seis compases (Versos 1 y 2), provocando así tensiones en una zona general de tónica. En ocasiones se mantiene el I grado por varios compases, moviendo la trama a partir de la incorporación de extensiones. También utiliza el IV mayor como dominante. Más detalle sobre los enlaces pueden apreciarse en el cuadro adjunto.

¹⁴⁷ La partitura, aún escrita en tonalidad diferente a la grabación de referencia, brinda bastante detalle en cuanto a “juegos” o notas para completar y enriquecer el arreglo.

EL CACHAPECERO (TONALIDAD: C#m)^a

INTRODUCCIÓN			SEGMENTO TEMÁTICO A																		TRANSICIÓN											
<i>Lento descriptivo</i>			<i>Lento misterioso^b</i>																		<i>Animado</i>											
Rapsódico	De a poco	A tempo	V1 y V2 (verso)						V3 y V4						V5 y V6						V7 y V8						V1					
C# m I grado	%	%	C#m I	%	E III	A VI	C#m I	F# IVM	C#m I	%	E III	A VI	E III	%	F#m IV	%	A VI	%	G# Dte	%	C#m I	E III	A VI	F#m IV	C#m I	%	C#m I	%	%	%	%	%
4cc aprox.	2 cc	2 cc	6cc						6cc						6cc						6cc						6cc					
			Algo se mueve...						sombra de bueyes...						lenta mortaja...						muerto el gigante...						¡Vamos... Tigre...					
8 cc			24 cc																		6cc^c											

SEGMENTO TEMÁTICO B															SEGMENTO TEMÁTICO B'										Tema A + Transición ^d															
<i>Galopa</i>					<i>Galopa</i>					<i>Galopa</i>					<i>Galopa</i>																									
V1 y V2					V3 y V4					V5 y V6					V7 y V8					V9 y V10					V11 y V12					V13 y V14					V15 y V16 (final 2)					
F#m IV	%	%	%	B7 Dte/ III	%	E III	%	%	C#m I	%	F#m IV	%	C#m I	%	A VI	F#m IV	G# Dte	%	%	%	Ídem B	Ídem B	Ídem B	A VI	G# Dte	C#m I	%	%	%	%	Repiten con igual letra, en ritmo de Galopa, hasta perderse.									
6cc					5cc ^e					4cc					6cc					6cc					5cc					4cc					8cc					
Y va encendiendo... ^f					y es una música...					Camino y carro...					en el hombre todo un...					Cuelga...					y en el peligro...					y un túnel...					sobre el tronco...					
21 cc															23cc										30cc															

^a Realizamos el cuadro considerando la tonalidad y la forma de la grabación citada, contrastando la escucha con la información de la partitura, escrita en tonalidad de Mi menor.

^b En este segmento el pulso está a negra=60 mientras que en el segmento temático B (galopa) el tempo se acelera considerablemente y pasa aproximadamente a negra=168.

^c La partitura escribe cinco compases.

^d La repetición pretende dar continuidad al carácter animado de la galopa. Lo logra manteniendo el pulso rápido de negra que, en la repetición, corresponde al pulso de una corchea, por lo que ahora le es posible acompañar con dos células completas de rasgueo de galopa por cada compás. Mantiene el esquema armónico básico del tema A con pequeñas omisiones (el IVM del sexto compás desaparece) o agregados (Dte/Dte en cuarto compás de V5 y V6). En la partitura se indica la repetición sólo del segmento de transición, para finalizar.

^e La partitura consigna seis compases, pero efectivamente toca cinco.

^f La melodía de B es de comienzo anacrúsico, por lo que el inicio del verso no coincide con el primer tiempo del periodo. La cita de la letra es meramente orientativa.

2.3.2.- *Oro verde* (Jaime Dávalos y Eduardo Falú, canción, 1962)

Registrada en SADAIC el 19 de julio de 1962, esta canción fue editada por Lagos ese mismo año en partitura de dos hojas para piano. La tapa fue ilustrada por el artista mendocino Carlos Alonso, con un diseño que la editorial repitió para otros títulos de Dávalos y Falú, como veremos en el capítulo cuarto. Como referencia básica para el análisis contrastamos la partitura con la grabación realizada por el autor, reeditada en el LP solista *Más “impactos” de Eduardo Falú*, lanzado por el sello Music Hall como parte de la serie “Difusión Musical”, núm. 70051, estimado en 1966.¹⁴⁸

La partitura editada reproduce con bastante aproximación –si bien trasladada al piano– la introducción guitarrística de Falú.¹⁴⁹ En cuanto al canto, el ritmo de la melodía en la partitura está “regularizado” al patrón negra con puntillo–tres corcheas, a diferencia de la grabación, que presenta mayores fraseos en función de las necesidades del texto.

La canción le canta a la yerba mate en su estado virgen (anterior a las plantaciones) exaltando sus virtudes naturales, refiriendo también al sistema de extracción basado en la explotación del trabajador rural mensual (el mensú).¹⁵⁰ Pero a diferencia de la canción *El cachapepero* –y como veremos también en *El mensú*– el centro en la creación de Dávalos no está puesto en el hombre sino en el objeto, la planta. Realiza una personificación de la yerba mate, se dirige a ella de modo poético (“diosa umbría”, “oro verde”) y alude a elementos del paisaje que la rodea con una mirada romántica o idealizante (“las orquídeas [...] secretan tu misterio al aire azul”). La poesía en el Tema A alterna versos tetrasílabos y octosílabos, sin rima. La terminación de todos los versos pares en sílaba aguda –acentuada– le brinda particular musicalidad. El Tema B son cuatro versos, todos terminados en acentuación aguda: tres versos octosílabos, más uno trisílabo cuya irregularidad provoca que se destaque especialmente la expresión final: “el mensú”.

¹⁴⁸ La grabación original de la pieza, monofónica, corresponde al LP *Una voz...y una guitarra*, publicado en 1961 por el sello TK (LD 90-113). Ante un cese de actividad de la empresa, a mediados de la década del sesenta el catálogo de TK fue absorbido por Music Hall, que reeditó una parte de sus registros en la serie “Difusión Musical” (Portorrico, 2015: 143) entre ellos, varios discos con repertorio que Falú había grabado en la década de 1950 y comienzos de 1960. Recordemos que, al momento de la reedición, el guitarrista salteño era artista de la Philips. El desfase entre la fecha de grabación (1961) y la de registro en SADAIC (1962) es algo usual en este período, pues las piezas eran a veces registradas después, o al momento de la publicación de la partitura, como en este caso.

¹⁴⁹ Es posible escuchar la pieza en: <https://open.spotify.com/track/1EoffFYHmBq8jnB4j9fqdu> (consulta: 30-10-2022).

¹⁵⁰ Sobre las representaciones del mensú trabajaremos en el capítulo siguiente.

Yerba virgen,
legendaria, Caá Porá;¹⁵¹
diosa umbría
del hachero y el mensú.

Las orquídeas
en el Alto Paraná,
secretean
tu misterio al aire azul.

Oro verde, tu ilusión
la ternura de la luz
devorando el corazón,
del mensú.

El hechizo
de la luna tropical
y los días
padecidos¹⁵² sol a sol,

son el zumo
de tu insomnio,¹⁵³ manantial
amasado
con la sangre y el alcohol.

Oro verde, tu ilusión
la ternura de la luz
devorando el corazón,
del mensú.

En cuanto a la interpretación y la composición, la introducción presenta mayor complejidad, a partir de un uso amplio de la paleta armónica, con la incorporación de extensiones en los acordes y varias dominantes secundarias –tres en un lapso de ocho compases–. Esta sección es también rítmicamente más inestable que el resto de la canción, con licencias de tiempo y acentuación de síncopas. No hay aquí indicios del carácter litoraleño de la pieza, debido a que el patrón rítmico de acompañamiento de chamamé no está presente en la introducción. Su finalización en arpeggio de dominante da lugar al Segmento Temático A, con el inicio del canto.

El Tema A inicia con la entonación de la palabra “yerba” en anacrusa, *a cappella*, en realce del objeto de la canción. El acompañamiento de la guitarra en esta sección es más simple, otorgando relevancia al canto. Alterna el rasgueo típico de chamamé (ejecutado de manera lenta y cadenciosa) con distintos modelos de acompañamiento que resaltan los bajos en tres tiempos y la síncopa generada por el 6/8. En cuanto a la armonía el Segmento Temático A se presenta como una región estable, con predominio de la función de Tónica, sea a partir del uso del I grado o del III grado, con que finaliza la sección. El ritmo armónico es más lento que el de la introducción. El tema B es más breve (ocho compases) y predominan las funciones de dominante y subdominante con ritmo armónico nuevamente más ágil. Esto le da a la sección un sentido algo más tenso o inestable –

¹⁵¹ Criatura fantástica de la mitología guaraní, que habita en el monte, protectora de los animales. También significa “yerba linda”.

¹⁵² La partitura dice “macheteados” en lugar de “padecidos”. Consideramos la versión de la letra cantada por Falú.

¹⁵³ La partitura dice “sueño”, en lugar de “insomnio”. Misma consideración anterior.

reforzado por el perfil melódico en zigzag– que se resuelve hacia el final. Tanto en A como en B Falú usa extensiones armónicas para enriquecer algunos acordes, en particular los de función Dominante, y suele utilizar con ese objetivo estructuras disminuidas y semidisminuidas. La forma de la canción es regular y también lo son sus secciones. Sigue la secuencia de una pieza bitemática, con presentación de Introducción (instrumental), Tema A y Tema B. Las tres partes se repiten de forma integral con cambio de letra en A. El tema B, por su repetición textual tres veces, adquiere el carácter de estribillo.

ORO VERDE (TONALIDAD: G)^a

INTRODUCCIÓN^b										
G	Em – C	B7 – Em	D7 – G	G	B7b9	Em - D7	G#mb57 - A7	D7	%	%
I	VI – IV	Dte/VI - VI	Dte – I	I	Dte/III	III - Dte	Dte/Dte	Dte		
4cc				4 cc				3 cc^c		
11 cc										

SEGMENTO TEMÁTICO A															
Verso 1 y Verso 2				V3 y V4				V5 y V6				V7 y V8			
G	D7	G	%	C#mb5b7	D7	G	%	G	D7	G	%	Bm	Emb5b7- F#7	Bm	%
I	Dte	I		Dte/Dte	Dte	I		I	Dte	I		III	Dte/III	III	
4cc^d				4 cc				4cc				4 cc			
Yerba virgen... ^e				diosa umbría...				Las orquídeas...				secretean tu misterio...			
16 cc															

SEGMENTO TEMÁTICO B								Introducción	Tema A'	Tema B	Tema B y final
Verso 9		V10		V11		V12		Repite casi idéntica, un poco más ágil.	Repite tema A, igual, con distinta letra	Repite tema B	Repite B con reiteración de verso 4, y final.
G7	Bmb5b9	G7	C	Cm -Amb5b7	G - D7	G	%				
I7	Dte/IV	Dte/IV	IV	IVm - Dte	I - Dte	I					
2 cc		2 cc		2 cc		2 cc					
Oro verde...		la ternura...		devorando...		...men sú			El hechizo...	Oro verde...	Oro verde...
8 cc								11 cc	16 cc	8 cc	8 cc + 5cc

^a El cuadro es una síntesis que considera la tonalidad de la partitura, Sol Mayor y la forma de la grabación citada que, en cambio, se ejecuta en Re mayor.

^b Sin indicación de tiempo o carácter. El pulso de ejecución es moderado, aproximadamente, de negra=80.

^c La partitura consigna dos compases menos de dominante (9 en total para la introducción). Consideramos aquí la versión grabada.

^d La partitura consigna tres compases para cada frase (12 para todo el segmento temático). Misma consideración.

^e Las melodías, tanto en el Tema A como en B, son de comienzo anacrúsico, por lo que el inicio de los versos no coincide con el primer tiempo del compás. La cita de la letra es meramente orientativa.

2.3.3.- *Canción de verano y remos* (Aníbal Sampayo, canción, 1964)

Editada por Lagos en partitura de dos hojas para piano en 1964, esta canción fue registrada en SADAIC sin fecha específica (probablemente ese mismo año). La tapa de la partitura fue ilustrada por el artista Aníbal Carreño con un grabado impreso en negro y azul, en un diseño abstracto de líneas curvas que parecen delinear cuerpos femeninos. Como referencia principal para el análisis, contrastamos esa partitura con la grabación realizada por Aníbal Sampayo en el LP solista *Coplas para el camino*, en una versión de voz y guitarra sola. El disco fue publicado por el sello uruguayo Sondor (c.1966).¹⁵⁴ El tema de la canción versa en torno a la representación del paisaje del río. Describe su fauna y flora, el cielo y también a sus habitantes: la “isleñita”.

Con un torrente gris de palomas
y una canción de verano y remos,
por una lluvia de sol y aromas
se va la tarde, novia del tiempo.

Dame isleñita ese vino agreste
de tus racimos, nácar y miel,
todo el paisaje me huele a verde
crecen mis venas y arde en tu piel.

Cintura de arena,
azul pentagrama,
distancia y camino,
sonora es el agua.
Llévanos contigo
donde nace el mar
y la luna muere
mojando el trival.

Un cielo rosa flecha en las tunas
su cruz en vuelo tiende el biguá
y el río estira su piel lobuna
bajo un diciembre tibio y frutal.

Pasa entre juncos la enorme boa
mordiéndolo el verde arrullo del viento
y un cisne oscuro, lenta canoa,
con un adiós de verano y remo.

Cintura de arena,
azul pentagrama,
distancia y camino,
sonora es el agua.
Llévanos contigo
donde nace el mar
y la luna muere
mojando el trival.

En cuanto a la interpretación, predomina en el acompañamiento el rasgueo típico de chamamé, alternado con algunos compases arpegiados, entre ellos los de la

¹⁵⁴ Disponible para su escucha: <https://www.youtube.com/watch?v=pcWUYmXZFUo> (consulta: 03-11-2022). La canción fue antes grabada y popularizada en Argentina por Jorge Cafrune, a través del LP *Cuando llegue el alba* (CBS, 1964): <https://www.youtube.com/watch?v=9yldzpYxk7k> (consulta: 03-11-2022).

introducción.¹⁵⁵ El arreglo es sencillo, sin complejidades, probablemente en búsqueda de realzar el protagonismo del canto y la comunicación del texto. Se presenta rítmicamente estable, con pulso constante a lo largo de la pieza y solo un *rallentando* en el compás final. En cuanto a la armonía, usa las estructuras básicas de la práctica común: enlaces cadenciales previsibles y unos pocos acordes de intercambio modal, con escasa –casi nula– utilización de extensiones o cromatismos. Busca, ante todo, la simpleza.

Una particularidad es la presencia del V grado (función dominante) generalmente sin la inclusión de la séptima menor, lo que le da un carácter más “blando”. La forma de la canción es regular y también lo son sus secciones. Al igual que *Oro verde*, sigue la secuencia de una pieza bitemática, con presentación de Introducción (instrumental), Tema A, A’ y Tema B. Estas tres grandes secciones se repiten de forma integral con cambio de letra en el Segmento Temático A (que pasa a ser A’ y A’’’). El tema B, por su repetición textual, adquiere el carácter de estribillo.

En cuanto al contenido poético, hay una personificación del río en el Segmento Temático B (“llévanos contigo donde nace el mar”) con el sur imaginado como destino deseado, lugar de llegada donde espera el porvenir.¹⁵⁶ Sin embargo, no hay un abordaje crítico de la realidad social –como se ha visto en *Río de los pájaros*– o filosófico-existencialista –como veremos en *Ki chororó*–. Existe más bien una intención de representar fielmente las sensaciones provocadas por la belleza natural del entorno fluvial. El tema A está conformado por versos decasílabos con rimas asonantes o consonantes entre los versos primero/tercero y segundo/cuarto, aunque no en todos los casos. El tema B se conforma de ocho versos más breves, hexasílabos, con rima libre.

¹⁵⁵ El acompañamiento arpegiado es muy común en estas canciones. Abordamos este aspecto desde la perspectiva tópica en la próxima sección.

¹⁵⁶ Hay en las canciones litorales, generalmente, una representación del “río abajo” asociado a esta idea, probablemente en estrecho vínculo con el recorrido geográfico de los y las migrantes que desde el Noreste se trasladaban a los principales centros urbanos del país. Esto se verá también, analizado con más detalle, en *El mensú*.

CANCIÓN DE VERANO Y REMOS (TONALIDAD: A)^a

INTRODUCCIÓN ^b					
(instrumental)					
E	A	E	A	%	%
V	I	V	I		
6 cc					

SEGMENTO TEMÁTICO A									SEGMENTO TEMÁTICO A'								
Verso 1 y Verso 2				V3 y V4					V5 y V6				V7 y V8				
A	C#m	D	A	Dm7	C	E	A	%	A	C#m	D	A	Dm7	C	E	A	%
I	III	IV	I	IVm	bIIIM	V	I		I	III	IV	I	IVm	bIIIM	V	I	
4cc				5cc					4cc				5cc				
Con un torrente... ^c				por una lluvia...					Dame isleñita...				todo el paisaje...				
9 cc									9 cc								

SEGMENTO TEMÁTICO B								Introducción	Tema A''	Tema A'''	Tema B	Coda
V9 y 10		V11 y 12		V13 y 14		V15 y 16		(instrum.)	V17 a 20	V21 a 24	V9 a V16	(instrum.)
E	A	E	A	E	A - D	C#m - E	A					
V	I	V	I	V	I - IV	III - V	I					
4cc				4cc				5cc.				5cc.
Cintura...		distancia y...		Llévanos...		y la luna muere...			Un cielo...	Pasa...	Cintura...	
8 cc								5 cc	18 cc		8 cc	5 cc

^a El cuadro constituye una síntesis que tomó como referencia la grabación referida, en tonalidad de La Mayor. La partitura de Lagos –en Mi mayor– fue desestimada por encontrar en ella numerosas inconsistencias en relación a la versión del autor.

^b La partitura indica en la introducción dinámica piano, sin marcas en relación al tempo o carácter. Ejecución en la grabación de referencia: negra=96.

^c Las melodías, tanto en el Tema A como en B, son de comienzo anacrúsico, por lo que el inicio de los versos no coincide con el primer tiempo del compás. La cita de la letra es meramente orientativa.

2.3.4.- *Río de sueños* (Cholo Aguirre, litoraleña, 1964)

Esta canción fue editada por Lagos en partitura de dos hojas para piano en 1964. Curiosamente y a pesar de contar con numerosas grabaciones, no la hemos encontrado registrada en SADAIC. La tapa de la partitura está ilustrada con un grabado sin firma, impreso en negro y naranja. En el diseño –algo abstracto– se destacan el rostro de una mujer y las cuerdas de una guitarra y, en plano secundario, espigas de trigo, un arado antiguo y un carro, en referencia a algunos elementos mencionados en la letra [Figura 9].¹⁵⁷



Figura 9. *Río de sueños*, tapa, Editorial Lagos (1964)

Como referencia para el análisis, examinamos la partitura y dos grabaciones realizadas por su autor. La primera de ellas es una versión para Microfon con acompañamiento de orgánico orquestal que estimamos se realizó entre mediados de 1964 y comienzos de 1965, ya que a mitad de ese año Aguirre es contratado por el sello Philips. Allí predomina la participación del piano y de la fila de cuerdas frotadas. La segunda versión corresponde

¹⁵⁷ A manera de legitimación, la contratapa de la partitura lleva impresa una dedicatoria con la firma de Jaime Dávalos. Dice: “Al Cholo Aguirre, que pone en temperatura de pájaro, la diluida imagen del agua que solo florece cuando sube a la boca”, y le siguen seis versos del poeta. El texto había sido publicado antes en el libro *Por qué le canto al Litoral* (Aguirre, 1965), donde otras reconocidas figuras del campo folclórico manifiestan su apoyo a la labor del compositor.

a un vinilo de promoción realizado en España en 1971 para el sello Fideas, que contiene en el lado A la canción en cuestión y en el lado B, *Río de lágrimas*. Allí el autor canta acompañado de guitarras, acordeón y flauta travesa.¹⁵⁸

Te hará feliz la paz de mi provincia,
verás trepando al cielo años de miel,
al sol de allá dorando el trigo mío,
tu pelo rubio se parece a él...

El trebol, bandera de esperanza,
con su frescor te brindará un cantar,
sus cuatro hojas con gotas de rocío
para rimar de amor tu libro actual...

Tengo la esperanza más bonita,
contemplar la mañanita
con mi brazo sobre tu hombro.
Tú, el paisaje, yo, la brisa, todo,
desvelados pero solos,
contemplando mi solar.

Tengo la esperanza más bonita,
contemplar la mañanita
con mi brazo sobre tu hombro.
Tú, el paisaje, yo, la brisa, todo,
desvelados pero solos,
contemplando mi solar.

La vida allí más linda es de mañana,
quiero que llegues a eso de las diez,
te irá a buscar mi sombra cuando duermas,
para viajar de noche a Santa Fe...

En cuanto a la composición, la armonía usa las estructuras básicas de la práctica común, enlaces cadenciales previsibles y algunas dominantes secundarias. Hay una jerarquización en algunas secciones del III grado (el relativo mayor de la tonalidad original), algo común en las piezas de raíz folclórica en modo menor. También es un rasgo usual de la música litoraleña el uso de la secuencia armónica que recorre todos los acordes diatónicos de la tonalidad menor, partiendo de la tónica, siguiendo el círculo de quintas, tal como se escucha en la introducción (Dm – G – C – F – Bmb5 – E7 – Am).

Una particularidad en el arreglo considerado es un abundante uso de la tónica con sexta agregada. Al igual que las anteriores piezas analizadas, sigue una secuencia bitemática, con presentación de Introducción (instrumental), Tema A, y Tema B. Estas tres secciones se repiten de forma integral, con cambio de letra en el Segmento Temático A (que pasa a

¹⁵⁸ La grabación de Microfon no está disponible para su escucha online, sí la posterior: <https://open.spotify.com/search/r%C3%ADo%20de%20sue%C3%B1os%20Cholo%20Aguirre> (consulta: 03-11-2022). La canción también fue popularizada en Chile por el grupo vocal Las cuatro brujas, que lo grabaron en el LP *El retorno de las brujas* (Demon, 1965): <https://www.youtube.com/watch?v=1NeJyCACvQ> (consulta: 03-11-2022). Ese disco contenía otras dos litoraleñas: *Cuando vuelvas* –también de Aguirre– y *Collar de caracolas*, de Alberto Agesta. Al año siguiente el grupo grabaría de Aguirre la canción *Muy triste*, lo que da cuenta de la enorme difusión de este repertorio.

ser A'). El tema B, por su repetición textual, adquiere el carácter de estribillo. Curiosamente le sigue una tercera presentación del Tema A, con nueva letra (A''), con la que finaliza la canción. El *tempo* de ejecución de la versión considerada es bastante ágil, cercano a una galopa, si bien existieron versiones más lentas, como la del grupo antes referido, Las cuatro brujas.

Respecto del tema de la canción, se trata de una canción romántica, donde el personaje se dirige a la amada y le promete pasar juntos una vida apacible, habitando un entorno natural. Si bien la canción se llama *Río de sueños*, el contexto descrito no es fluvial, sino más bien parece referir el ambiente rural de la provincia de Santa Fe. La poesía del Tema A se conforma con versos endecasílabos con rimas entre la segunda y cuarta línea de cada estrofa. El Tema B, por su parte, consta de seis versos, de los cuales el primero y el cuarto son decasílabos, y los demás octosílabos, con rima entre primero/segundo, y cuarto/quinto.

RÍO DE SUEÑOS (TONALIDAD: Am) ^a															
INTRODUCCIÓN ^b															
(instrumental)															
Am6 I	%	%	Dm IV	G VII	C III	F VI	Bmb5 II	E7 Dte	Am6 I	%	%	%	%	%	
3cc			11cc												
14 cc															
SEGMENTO TEMÁTICO A															
Verso 1				Verso 2				Verso 3				Verso 4			
Am7 I	G VII	Am7 I	%	Am7 I	G7 VII	Am7 I	G Dte/III	C III	G7 Dte/III	C III	C7 Dte/VI	F7 Dte/Dte	E7 Dte	Am I	%
4cc				4cc				4cc				4cc			
Te hará feliz... ^c				verás trepando...				al sol de allá...				tu pelo rubio...			
16 cc															
SEGMENTO TEMÁTICO B															
V5, V6, V7								V8, V9, V10							
Am I	%	F VI	Dm7 IV	E7 Dte	%	Am6 I	–	Am I	%	F VI	Dm7 IV	E7 Dte	%	Am I	%
8cc								8cc							
Tengo la esperanza más bonita...								Tú, el paisaje, yo, la brisa...							
16 cc															
Introducción	Tema A'		Tema B		Tema A''				Final						
(instrumental)	V11 a V14		V5 a V10		V15 a V18		V18		(instrumental)						
	El trebolarse...		Tengo la esperanza...		La vida allí...		para viajar...								
Sólo los 11 cc del enlace por quintas			Repetición con 3 cc. adicionales de tónica				Repite 2 veces el V18								
11 cc	16 cc		16 cc + 3 cc		16 cc		8 cc		6cc...						

^a El cuadro constituye una síntesis que combinó elementos de la grabación referida y de la partitura de Lagos, ambas en tonalidad de la menor.

^b La partitura no tiene introducción. Se consignó la de la grabación, a cargo de acordeón, flauta travesa y guitarras.

^c El motivo melódico del Tema A es de comienzo anacrúsico, por lo que el inicio del verso no coincide con el primer tiempo del compás. La cita de la letra es orientativa.

2.3.5.- *Las dos Juanas* (Chacho Müller, canción del Litoral, c. 1969)

Esta canción fue editada en 1985 por Lagos en partitura para piano, como parte de un álbum de once piezas del autor cuya tapa fue ilustrada por el artista rosarino Carlos Uriarte.¹⁵⁹ Fue registrada en SADAIC ese mismo año. Sin embargo, conjeturamos a partir de testimonios del propio Müller, que su composición es anterior y puede remitirse a fines de la década de 1960, al igual que buena parte de sus canciones.

Contrastamos la partitura, referencia básica para nuestro análisis, con la grabación realizada por el autor en el disco *Chacho Müller*, editado por el Sello Redondel en 1988, primera grabación comercial del artista. En *Las dos Juanas* lo acompañan el guitarrista Juanjo Domínguez y el bandoneonista Iber Ruiz.¹⁶⁰

La canción es un homenaje a dos personalidades que contribuyeron en el devenir de la educación popular en la Argentina: Juana Manso (Buenos Aires, 1819-1875) y Juana Elena Blanco (Rosario, Santa Fe, 1866-1925). La primera de ellas fue periodista, maestra y precursora del feminismo en nuestro país. Blanco, por su parte, fue una de las primeras docentes graduadas de la Escuela Normal de Rosario y destinó su vida a crear y gestionar diversas instituciones para las infancias. Müller las retrata como mujeres sencillas, abocadas al trabajo. Lo consigue a través del uso de un lenguaje simple, no recargado, que remite a elementos del entorno cotidiano –la escuela, los niños, el arroyo– con una alusión particular al contexto rosarino. Sin tocar una temática específicamente fluvial, la composición de Müller traslada al oyente a un paisaje social del pasado que, a su modo, retrata también la región. Se destaca la palabra final “laico” que adquiere una connotación significativa en términos de verdad, independencia y progreso. Unida a la palabra “blanco”, “laico” remite en el imaginario común a la escuela pública estatal, gratuita y obligatoria, instaurada por la Ley 1420 en 1884. Así, *Las dos Juanas*, se presenta como un homenaje a estas mujeres y, a través de ellas, a quienes enseñan –“cuántas Juanas”–, en su mayoría mujeres, en una clara reivindicación de ese rol en la educación para las infancias.¹⁶¹

¹⁵⁹ De acuerdo con la temática de buena parte de las canciones, la portada del álbum corresponde a una pintura que ilustra una mujer y un perro arriba un bote.

¹⁶⁰ La canción está disponible para su escucha, desde el minuto 8:50, en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=CpHh8DckWKI> (consulta: 06-11-2022).

¹⁶¹ Consignamos la letra como figura en la edición de Lagos.

Juana Manso,
 Juana Blanco,
 las dos Juanas
 de mi pago,
 Juana la de los oficios,
 de la música y el canto,
 Juana de las dulces letras,
 de paloma, nube y árbol.
 –cuántas Juanas
 en mi pago,
 maestras de mis maestras,
 pequeño sol cotidiano
 blanco,
 manso,
 laico.

Juana Manso,
 Juana Blanco,
 las dos Juanas
 de mi pago,
 les haremos una ronda
 todos juntos de la mano,
 –arroyito rosarino
 de delantalitos blancos
 –vamos, Juanas,
 al trabajo
 llamando va la campana
 a dar el sol cotidiano
 blanco,
 manso,
 laico.

La forma de la composición es atípica en la medida que no reproduce la estructura bitemática de muchas canciones populares. Se presentan en la pieza secciones sucesivas, encadenadas, bien diferenciadas entre sí, tanto por el motivo rítmico-melódico como por la zona armónica que se jerarquiza en cada caso. Hemos delimitado así cinco segmentos temáticos. La armonía utiliza los recursos comunes a la música popular, con un enriquecimiento armónico a partir del uso de extensiones (la sexta, muy utilizada en los acordes de tónica, o las novenas, para los dominantes). También hace uso profuso de dominantes secundarias e incorpora algunos acordes de intercambio modal.

La canción va atravesando, además, distintas “zonas” armónicas que le otorgan movimiento y dinamismo. El segmento B –tal como puede observarse en el cuadro– descubre una sección de relevancia del VI grado (f#m) antecedido por una breve jerarquización del IV en los últimos compases del Tema A. El Segmento Temático D, por su parte, presenta una zona que jerarquiza el III grado bemol, acorde “prestado” de la escala menor de la tonalidad original (en La mayor, el bIII es Do mayor, acorde que pertenece a la escala de La menor). El Tema C, además, presenta un encadenamiento armónico no usual. Estos movimientos son compensados en el Segmento Temático E con una disminución del ritmo armónico y un encadenamiento típico de II–V–I, para finalizar la canción.

En cuanto a la interpretación, la introducción a cargo de la guitarra se atiene a ejecutar con bastante fidelidad el motivo escrito para la partitura de Lagos, con unas pocas

adaptaciones por el cambio de instrumento.¹⁶² El acompañamiento alterna compases arpegiados con otros rasgueados, ejecutados con un carácter calmo. El *tempo* de ejecución es lento (se indica *adagio*) con algunas licencias en cuanto al pulso, con compases de *rallentando* en función de las necesidades del texto. Lo hace particularmente para resaltar la cadencia en los últimos versos (“blanco, manso, laico”), donde el ritmo armónico y melódico de la canción se desaceleran. La participación del bandoneón se descubre bien avanzada la canción, al entrar en el Segmento Temático B de la repetición con una intervención no invasiva, ecualizada en segundo plano, que consiste en la incorporación de algunos contracantos.

¹⁶² Existe un desfasaje entre el pulso de la ejecución y el de escritura de la partitura en la introducción, que debiera estar escrito a mitad de velocidad.

LAS DOS JUANAS (TONALIDAD: A)^a

INTRODUCCIÓN^b									
<i>Adagio</i> (instrumental)									
A6/E I	E Dte	A6/E – E I – Dte	E9 – A6 Dte – I	A6 I	E Dte	A6/E – E I – Dte	E9 – A6/E Dte – I	Bm7/A II	A I
4cc				4cc				2cc	
10 cc									

SEGMENTO TEMÁTICO A								SEGMENTO TEMÁTICO B							
V1 y V2				V3 y V4				V5 y V6				V7 y V8			
E7 Dte	A I	E7 Dte	A7 Dte/IV	%	D IV	A7 Dte/IV	D IV	D IV	E7 Dte	C#7 Dte/VI	F#m VI	D IV	E7 Dte	C#7 Dte/VI	F#m VI
4cc				4cc				4cc				4cc			
Juana Manso...				las dos Juanas...				Juana la de los oficios...				Juana de las dulces letras...			
8 cc								8 cc							

SEGMENTO TEMÁTICO C			SEGMENTO TEMÁTICO D				SEGMENTO TEMÁTICO E						Introd. + A+ B+ C+ D+ E		
V9		V10		V11		V12		V13		V14		V15		Instrumental + V16 a V30	
B7 Dte/V	A I	B7 Dte/V	A I	Dm7 – G9 II-Dte/bIIIM	C+7 bIIIM	Dm7 – G9 II-Dte/bIIIM	C+7 bIIIM	Bm7 II	%	E7 Dte	%	A I	%	%	Repite todo con cambio de letra, excepto en el comienzo y final del canto (Tema A y Tema E).
2cc		2cc		2cc		2cc		2cc		2cc		2cc			
Cuántas...		en mi pago...		maestras de...		pequeño sol...		blanco,		manso,		laico.			
4 cc				4 cc				8 cc						42 cc	

^a El cuadro constituye una síntesis que combinó elementos de la grabación referida y de la partitura de Lagos, ambas en tonalidad de La mayor.

^b Encontramos que en la sección de introducción no hay concordancia entre el pulso de la partitura (que escribe el motivo al doble de velocidad, ocupando un total de cinco compases) y el la de la grabación. Consideramos aquí el de la grabación.

2.4.- Aplicación de análisis desde la perspectiva de la teoría tónica

La teoría de los tópicos otorga algunas herramientas de análisis que permiten tratar el complejo tema de la significación en música. En esta sección presentamos algunos lineamientos de dicha teoría, aplicados al repertorio de canciones populares litoraleñas del período estudiado. Partiendo del análisis musical y poético, la perspectiva tónica permite identificar figuras características del discurso: elementos que a la manera de convenciones fueron utilizados, comprendidos y reconocidos por compositores, intérpretes y consumidores. Abordaremos aquí lo que hemos llamado el “tópico del río” –o, específicamente, “tópico del mecer del agua”– sustentado en la recurrencia de determinadas configuraciones rítmico-melódicas y patrones de acompañamiento. El análisis de estos tópicos entendidos como entidades semióticas posibilita indagar significados de carácter sociohistórico y cultural y establecer relaciones con los universos de producción y circulación de estas canciones.

2.4.1.- ¿Qué es el tópico? Nociones básicas acerca de la teoría tónica

La teoría tónica tuvo sus inicios en 1980 de la mano del musicólogo norteamericano Leonard Ratner, abocado a estudiar obras del período clásico europeo. Ratner utilizó la noción de tópicos para referirse a “elementos recurrentes del discurso musical” y determinó un conjunto de *topoi* que conformaban para la época una especie de léxico, un tesoro de “figuras musicales características” disponible para ser utilizado por compositores y reconocido por la audiencia como producto de la experiencia compartida, cargado de fuertes connotaciones de sentido. La utilización, por ejemplo, de danzas como minué o zarabanda tenía según Ratner una connotación elegante y cortés, a diferencia de otras como la contradanza o el *landler* que referían a la rusticidad de las prácticas sociales de la clase baja. Estilos musicales como el Militar o de Caza, el estilo *a la turca*, Pastoral, *Cantabile* o Galante (cada uno de ellos con específicas características musicales) hacían alusión a diversos aspectos de la vida europea del siglo XVIII, con notables connotaciones y valoraciones. Así, Ratner compiló (infiriéndolos de tratados y obras pedagógicas de la época) un glosario de figuras musicales colmadas de significación para los actores de la época, negando el supuesto “purismo” o a-referencialidad atribuida a la música del período clásico (Ratner, 1980: 9-29).

Desde Ratner, la teoría tópica ha tenido un desarrollo amplio y matizado, aplicado especialmente en el campo de la música académica –aunque también en menor caso en el de la popular– cuya revisión exhaustiva excedería los alcances de esta sección.¹⁶³ Nos interesa tomar en consideración el punto de vista de Kofi Agawu, quien –desde el campo de la semiótica– retoma a Ratner para considerar los tópicos como “asuntos del discurso musical” (Agawu, 1991: 26), en tanto signos que implican comunicación y expresividad. La experiencia y el contexto son para él fundamentales en la recepción y comprensión del tópico, ya que “los tópicos se reconocen sobre la base de la experiencia previa” (Agawu, 2009: 83). Otra contribución teórica que interesa resaltar es la de Raymond Monelle y su definición del concepto de tópico en términos de su relación con la cultura.¹⁶⁴ El tópico, según Monelle, es un código cultural cuyo significado “va más allá del signo que lo representa”, es una idea pautada por convención “que convoca mundos de sentido mayores: expresivos, sociales, religiosos, históricos” (Plesch, 2014: 221-222).

2.4.2.- Tópicos de la canción popular litoraleña

Si consideramos con Agawu la noción de tópicos como “lugares comunes incorporados a los discursos musicales y reconocibles por miembros de una comunidad interpretativa”, nos encontramos en la situación de que “para analizar una obra desde el punto de vista de su contenido tópico es necesario acceder a un universo previo compuesto de lugares comunes de estilo, conocidos para los compositores y sus audiencias” (Agawu, 2009: 83). El análisis del corpus de canciones litoraleñas permite localizar algunos rasgos salientes y la presencia de configuraciones rítmico-melódicas y marcas de estilo que aparecen reiteradamente y que enunciarnos otra vez: melodías con repeticiones y a veces perfiles descendentes; recurrencia de intervalos melódicos de sexta, cuarta o tercera que se suceden con frecuencia por transposición; ornamentación caracterizada por arrastres vocales o *portamenti*, que ocurren a distancia de semitono o tono; estructuras melódicas a maneras de secuencias que emulan el arpa y otros. Se trata de características familiares al género que podrían pensarse como “figuras” usadas por músicos y compositores y

¹⁶³ Entre los casos de aplicación de la teoría en repertorios latinoamericanos es necesario destacar los trabajos de Melanie Plesch para el análisis del llamado nacionalismo musical argentino y los de Acácio Piedade (y su adaptación en la noción de “musicalidades”) para la música brasilera.

¹⁶⁴ En *The Sense of Music* (Monelle, 2000) y, especialmente, en *The Musical Topic* (Monelle, 2006).

reconocidas por los oyentes. Por ello, podríamos interpretar estas regularidades como estructuras significativas y sugerir algunos de los sentidos que generan.

Nos centramos aquí en algunas figuras que podrían ser analizadas en el marco de la teoría presentada y que sustentan un universo de significación específico que decidimos llamar “tópico del río” o, para usar una denominación más explícita, tópico del “mecer” del agua. Desde la concepción semiótica de Agawu el tópico es una construcción sónica de Significante/Significado, donde el significante es en realidad un conjunto de significantes, un conjunto de parámetros o dimensiones musicales (melodía, armonía, metro, ritmo, etc.), que se disponen de cierta manera; el significado es, asimismo, un conjunto de significados (Agawu, 1991:49). Siguiendo a Agawu, intentaremos definir los elementos musicales que componen –y distinguen– nuestro tópico.

Linares Cardoso Canción Litoraleña (1960)

♩ = 48 C (boca chiusa) F C G7

Introducción 1º Estrofa

C C F

No-che cal-ma so-bre, el rí - o sue-ño, tra-ba-jo, que rer ya

Ejemplo 4. Linares Cardoso, *Canción de cuna costera*. Introducción y 1º estrofa, cp. 01-13

La primera característica del tópico del mecer del agua (por ser la que se percibe más inmediatamente) es el tiempo moderado o lento de las piezas. Le sigue la presencia frecuente de patrones de acompañamiento arpegiados en valores regulares de corchea con sucesivos movimientos ascendentes y descendentes. La tercera evidencia es la presencia de perfiles melódicos ondulares, donde la melodía oscila entre dos notas –cuya distancia interválica puede variar–. Las tres características refuerzan la temática fluvial de las canciones litoraleñas y le otorgan al tópico, en términos de Agawu, su función principalmente comunicativa involucrando sentido/s, propiedad/es susceptibles de ser reconocidas por el público.

En *Canción de cuna costera* (Linares Cardozo, 1960) es posible observar las características del tópic. La partitura indica su interpretación en un *tempo* tranquilo, con un patrón constante de acompañamiento arpegiado escrito en valores regulares de corcheas que realizan movimientos melódicos ascendentes y descendentes pasando por las notas que componen la tríada armónica y que se mantiene, con pequeñas variantes, a lo largo de toda la pieza [Ejemplo 4].¹⁶⁵ Superpuesta al vaivén del acompañamiento, la melodía por momentos acompaña el movimiento ondular –en el estribillo– [Ejemplo 5] y por momentos de detiene en notas largas o en la recurrencia de notas repetidas –en las estrofas– [Ejemplo 6] en una especie de alternancia permanente entre quietud y movimiento.¹⁶⁶

Ejemplo 5. Linares Cardozo, *Canción de cuna costera*. Motivos melódicos ondulares en el estribillo

Ejemplo 6. Linares Cardozo, *Canción de cuna costera*. Motivos melódicos lineales (notas largas y repetidas)

En *Canción de cuna costera* la oscilación del acompañamiento puede compararse a la idea de mecer o arrullar a un niño para hacerlo dormir, asociación lógica si atendemos al título. Aparece este patrón en otras canciones de cuna del repertorio de música popular

¹⁶⁵ Nótese que las partituras editadas están escritas para piano, mientras que en la mayoría de las grabaciones se utiliza la guitarra. Allí, la ejecución alterna secciones de acompañamiento arpegiado con compases de rasgueado, sin atenerse estrictamente a la partitura, que más bien orienta la interpretación. Ambos aspectos señalados son comunes en la práctica de la música popular. La grabación de referencia es la del compositor, Linares Cardozo, registrada para Microfon en 1972. Disponible para su escucha en: <https://drive.google.com/open?id=12RnAmjupjkaew4qaAxaMIWHzq0-YhQAH> [consulta: 20-10-2022]

¹⁶⁶ Como ejemplos de perfiles melódicos de ondulación pueden citarse la canción *Irupé* (Ramón Ayala) – reforzado en la versión de Cecilia Pahl–; la composición *Oro verde* (Eduardo Falú/Jaime Dávalos) y *Las dos Juanas* (Chacho Müller).

argentina de raíz folclórica.¹⁶⁷ Si pensamos por un momento en la acción de mecer a un niño para hacerlo dormir, notaremos que esta implica un movimiento de vaivén –regular, constante– en una atmósfera de aparente quietud, tranquilidad y calma. El binomio de opuestos “movimiento/quietud” está implícito en la misma acción de acunar. El acompañamiento arpegiado que presentamos responde a estas mismas características: un movimiento constante cuya sensación (por la regularidad del ritmo y por transitar las notas de la tríada) es de estatismo.¹⁶⁸ Lo interesante es observar que el patrón de *Canción de cuna costera* se repite en un sinnúmero de canciones litoraleñas que no pertenecen al género de la canción de cuna.

Varios ejemplos del corpus analizado dan cuenta de la presencia del tópico, en diversas variantes. En *Canción del jangadero* de Jaime Dávalos [Ejemplo 7], el acompañamiento se presenta –tal como pudimos apreciar en *Canción de cuna costera*– con un movimiento melódico inicial ascendente de intervalo significativo, seguido luego de otros intervalos de menor distancia, ascendentes y descendentes alternadamente. La omisión de la última corchea del compás, presente en ambos ejemplos, puede interpretarse como una intención de que el sonido de la última corchea se prolongue, produciendo pequeñas suspensiones en la secuencia repetida, a la manera de breves momentos de “flotación” sonora entre cada compás. Esta sensación se produce especialmente cuando la última corchea de compás se encuentra en el plano agudo [Ejemplo 7: compases 1-3, 5, 6, 9, 10] o cuando todo el movimiento de corcheas se produce en sentido ascendente [Ejemplo 7: compases 4, 7, 8 y 11].

¹⁶⁷ Entre otras: *Canción de cuna chaqueña* (Rey Dardo Álvarez, Celestino Viola, 1971); *La charrasquita* (J. José Botelli y M. Eugenia Dávalos, Melodía, 1981). *Arrullo materno* (Luis Menu, Eduardo Lavaque, 1964). También algunas de las piezas de *Seis canciones de cuna* (1940-1941) de Carlos Guastavino sobre poesía de Gabriela Mistral. Una grabación testigo es la que en 1959 realizaron Los Fronterizos al interpretar *Canción de cuna* (Gustavo Leguizamón) en el LP *Los Fronterizos en Alta Fidelidad* (Philips P-08257-L). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yX50WaJFwLs> (consulta: 21-10-2022).

¹⁶⁸ Ese estatismo se prolonga incluso cuando en el estribillo se reitera la frase “gurisito costero, duérmase” sin cambiar de armonía.

Ejemplo 7. Jaime Dávalos, *Canción del jangadero*. Introducción y 1º estrofa, cp. 01-11

En *Juanito Laguna se salva de la inundación* –de Jaime Dávalos y Eduardo Falú– para un patrón pianístico muy similar, la versión editorial opta por proponer un pedal (escrito como blanca) en la primera nota de cada compás [Ejemplo 8]; mientras, en *Adiós niña* – del compositor rosarino Chacho Müller– el acompañamiento se presenta similar a *Canción de cuna costera*, pero con las últimas tres corcheas en movimiento melódico descendente [Ejemplo 9].

Ejemplo 8. Jaime Dávalos y Eduardo Falú, *Juanito Laguna se salva de la inundación*. Introducción, cp. 01-04

Ejemplo 9. Chacho Müller, *Adiós, niña*. Primera estrofa, cp. 05-12

2.4.3.- Interrelación con la poesía y el entorno

Con Agawu, entendemos la canción como una unidad que posee una condición semiótica particular, ya que el significado se construye conjuntamente a partir de dos sistemas semióticos diferentes (música y lenguaje) que en el género cancionístico se funden irremediamente. Un análisis de la canción debe contemplar, por lo tanto, un análisis conjunto de música y texto (Agawu, 1992: 3-36). Corroboramos así que la idea del “mecer” impregna buena parte de las composiciones y la literatura de las canciones. El río también “acuna” y tiene “brazos”: brazos que “hamacan”, que “mecen”, que “arrullan”. El río en sus brazos constantemente “trae y lleva” canoas, jangadas, irupés, camalotes. En el río “boyan” las almas, las penas y alegrías de quienes lo habitan. Figuras literarias de este tipo son recurrentes en las poesías de las canciones:¹⁶⁹

la luna salió a mirar/ hamacándose en las aguas/ por entre el camalotal.¹⁷⁰

Se hace cuna la canoa/ ranchada, catre y cobija/
y el agua los va meciendo/ emponchada de neblina.¹⁷¹

El bote va/ con mi amada por el río/
meciéndonos con su vaivén/ que acompasa nuestro amor.¹⁷²

¹⁶⁹ También en la narrativa y poética regional, por caso Juan L. Ortiz [Puerto Ruiz, Entre Ríos, 1896; Paraná, 1978] o Juan José Saer [Serodino, Santa Fe, 1937; París, 2005].

¹⁷⁰ En *Canción de cuna costera*, de Linares Cardozo.

¹⁷¹ En *Creciente de nueve lunas*, de Chacho Müller.

¹⁷² En *Acuarela de río*, de Abel Montes.

El río que te acuna/ mete su lengua en el caserío / bajo tu llanura.¹⁷³

También son frecuentes expresiones relacionadas con flotar, boyar, derivar, o “dejarse llevar”, palabras que contemplan una pasividad por parte del objeto (quietud) y, al mismo tiempo, un traslado (movimiento) no controlado:

Cielo de color jacarandá / vendrá boyando/ en el canal.¹⁷⁴

Vino boyando en el tiempo/ de un río largo/ y se fue quedando/ despacio.¹⁷⁵

En los troncos gime boyando / una vieja pena /
que en el jangadero se enrosca / como una culebra.¹⁷⁶

Los amores de la costa / son amores sin destino /
camalote de esperanza / que se va llevando el río.¹⁷⁷

Don Pedro se fue apagando/ como fueguito de chilcas / [...] /
y su alma de camalote / boya entre azules crecidas.¹⁷⁸

En la música litoraleña, el río es principal protagonista y delimita la “unidad cultural” en la que se interpreta el tópico (Monelle, 2006: 23-26). Como dijimos antes, se conforma una retórica del Litoral –o una retórica fluvial o del agua–, que podríamos desentramar tanto desde los textos como desde la música. Como en toda retórica, tanto el contenido poético como el musical están llamados a persuadir al oyente sobre la confluencia de sentidos que fluyen en el mensaje heterosemiótico, simultaneidad de poesía y música, que comportan las canciones. En el repertorio estudiado, los cursos de agua son entonces una parte fundamental que marcan en muchos sentidos a la cultura representada con sus múltiples particularidades.

Importa observar también las fisonomías que el río –particularmente el Paraná– adquiere a lo largo de su recorrido, con distintas características geomorfológicas desde el nacimiento de la cuenca en territorio brasilero hasta su desembocadura en el Río de la Plata. El río Paraná en su tramo argentino se divide en tres grandes áreas: 1) Alto Paraná (tramo paraguayo-brasileño, misionero y costa norte de Corrientes); 2) Paraná Medio (tramo santafecino-correntino-entrerriano); 3) Paraná inferior (desde Diamante -Entre Ríos- comprendiendo islas del Delta Superior y Delta Inferior). Puede pensarse la

¹⁷³ En *Río de camalotes*, de Mario Corradini.

¹⁷⁴ En *Alma de barranca*, de Chacho Müller.

¹⁷⁵ En *Tiempo del río largo*, de Chacho Müller.

¹⁷⁶ En *El jangadero*, de Ramón Ayala.

¹⁷⁷ En: *Río de los pájaros*, de Aníbal Sampayo.

¹⁷⁸ En: *La isla*, de Chacho Müller.

existencia de una relación entre el tiempo lento de la canción y los rasgos que el río adquiere en su tramo medio e inferior. El Paraná se convierte en este sector en un río de llanura, con una velocidad baja debido a la disminución de la pendiente respecto de sus tramos superiores, formando un cauce ancho y una planicie de inundación amplia (Iriondo, 2011). Si mirásemos el río Paraná desde lo alto de una barranca entrerriana – como seguro lo habrá contemplado muchas veces Linares Cardozo– observaríamos un cauce amplísimo atravesado por islas y bancos de arena. Tendríamos probablemente la sensación de estar frente a un cuadro con un paisaje quieto, dominado por la mínima variación, con un río en apariencia inmóvil [Figura 10]. El espectador solo puede superar esa engañosa sensación de tranquilidad si advierte no solo que las aguas no están quietas, sino que además contienen la fuerza –vital y potencialmente destructiva a la vez– de uno de los ríos más caudalosos y extensos del mundo. La relación de caracteres opuestos de “quietud/movimiento” observadas en las canciones está presente, entonces, también en el río.¹⁷⁹



Figura 10. Fotografía antigua de Puerto Sánchez (río Paraná) tomada desde las barrancas de la ciudad de Paraná, Entre Ríos. Postal, s/d

¹⁷⁹ Algunas obras plásticas ilustran esa dualidad. Entre ellas, las pinturas del rosarino Gabriel Schiavina (1977), que con una estética hiperrealista retrata el Paraná. Otras piezas de artistas regionales –como las de Ricardo Supisiche o Carlos Uriarte– tematizan al río y sus habitantes. Un análisis del tópico considerando estas referencias extramusicales provenientes de las artes visuales es pertinente y permite reconstruir el universo cultural del río de manera más completa, si bien no hemos aquí profundizado.

2.4.4.- Consideraciones finales sobre los tópicos

Con el auxilio de algunos lineamientos analítico-interpretativos provenientes de la teoría tónica, hemos identificado en las canciones populares litoraleñas lo que llamamos el tópico “del mecer” a partir de figuras características del discurso musical, particularmente el patrón rítmico melódico que acompaña las canciones litoraleñas. Otorgar importancia al acompañamiento no equivale a centrarnos en un aspecto secundario o menor. Lo que puede parecer una mera elección compositiva, interpretativa o editorial, toma prominencia al impregnar toda la obra y otorgarle carácter. El acompañamiento es, en la mayoría de las interpretaciones, el primer material sonoro con que el oyente tiene contacto, llamando su atención y tornándose de importancia en la percepción general, en la atmósfera que tendrá de la pieza. No debemos entonces minimizar tales rasgos de estilo, sino reconocer el valor de prestar atención a las particularidades y a los eventos que se oyen de manera más o menos inmediata –aunque parezcan darse en un nivel de superficie– y reiterada. La prominencia no está dada ni se produce naturalmente: se construye (Agawu, 2009).

La perspectiva tónica, desde el momento en que pone en cuestión la neutralidad del material musical, abre un terreno amplio y fecundo para el estudio de la interpretación y significación en música. No ignoramos que este marco teórico ni es el único disponible, ni está libre de contradicciones. La teoría de los tópicos ha sido, desde sus primeros escritos en 1980, copiosamente leída, reinterpretada, reformulada y aplicada en distintos campos de la música académica y popular, siendo hasta la actualidad objeto de críticas y motivo de discrepancias y división de aguas en el ámbito musicológico. Tomar algunos elementos de la teoría nos ha servido como una herramienta que nos ayuda a encontrar respuestas idóneas a determinados interrogantes, en este caso, la compleja problemática de la significación en música. Así, el análisis a partir de lineamientos desde la perspectiva tónica nos permite indagar en las canciones litoraleñas posibles significados de carácter cultural y establecer correlaciones con los universos de producción y circulación de las composiciones. Entendemos con Agawu, que “los tópicos son solo puntos de partida”, nunca “identidades totales” (Agawu, 1991: 34), y que el camino de la interpretación de los significados en la música está recién abierto.

CAPÍTULO 3.
CANCIONERO SOCIAL DEL LITORAL: EN
BÚSQUEDA DE UNA EXPRESIÓN LEGÍTIMA

Cuestiones de identidad y una búsqueda por reflejar compromiso social a través de la expresión artística confluyen en una parte destacada del corpus de canciones que hemos delimitado. En este capítulo nos dedicamos a algunos compositores e intérpretes cuya participación, a manera de verdadera intervención en el terreno de la canción testimonial, quedó plasmada en el repertorio. Expandido a lo largo y a lo ancho de Latinoamérica a partir de la década del sesenta, las temáticas que animan este sector de nuestro corpus confluyeron en la época de la canción testimonial, contraponiéndose a la canción de raíz folclórica enrolada en el llamado “paradigma clásico”. En las páginas que siguen, por tanto, nos abocamos al estudio de personalidades de la canción litoraleña que la acercaron al llamado Nuevo Cancionero, al compromiso social y a determinados idearios político-filosóficos. Esto se refleja en los textos, en los círculos de sociabilidad en los que participaron y en ciertos espacios de circulación donde sus canciones encontraron positiva repercusión. Combinando una visión que atiende por momentos a figuras nacionales y por otros a movimientos regionales, atravesamos asuntos como el de las identidades “entrerrianas” volcadas a través de la música, el de la alternancia entre voces solistas y grupos vocales y, entre otros, el de las legitimaciones y apropiaciones culturales.

3.1.- Ramón Ayala: *El mensú*

Entre los creadores estudiados, la figura del polifacético misionero Ramón Ayala (1927) cobra relevancia por los distintos aspectos de interés que ofrece su obra.¹⁸⁰ Ramón Gurmecindo Cidade (tal es su nombre completo) nació en Garupá –pequeña localidad cercana a Posadas– y a corta edad se radicó con su familia en Buenos Aires, donde inició su carrera musical en la década de 1940. En esos años participó en la escena local asociada a la música del chamamé y frecuentó el escenario de salones de baile en boga –Palermo Palace, Monumental de Flores, Teatro Verdi– como parte de los conjuntos de Emilio Bigi, José Asunción Flores, Damasio Esquivel, Mauricio Valenzuela y Samuel Aguayo, entre otros. Como integrante del conjunto de Margarita Palacios realizó giras por el interior del país entre 1947 y 1948 (Portorrico, 2004: 60-61). En 1950 conformó el trío Sánchez-Monges-Ayala, con quienes estuvo ligado por alrededor de una década, iniciando su carrera solista posteriormente. Los años sesenta fueron de intensa actividad profesional y

¹⁸⁰ Nuestra investigación recoge información de diversa procedencia, entre la que se incluyen varias entrevistas que pudimos realizar al músico en los últimos años, además de la correspondencia electrónica mantenida con sus allegados.

creativa. En 1967, inició un extenso recorrido por distintos países de Europa, Asia y África, del que regresaría en 1976, para radicarse en la Argentina en forma definitiva (Ayala, 2015a). Desarrolló, además, una profusa actividad como pintor y poeta, con numerosas muestras en su haber y varios libros publicados.¹⁸¹

Las composiciones de Ayala muestran, tempranamente, un quiebre o alejamiento del llamado “paradigma clásico” del folclore (Díaz, 2009), centrado sobre todo en dos ejes. Por un lado, se destaca la intención de poner al hombre como centro en la representación del paisaje –lejos de su representación bucólica, atemporal, vacía de conflictos (como predominaba en el repertorio tradicional de la época)–. Por el otro, se observa la puesta en práctica de un lenguaje elaborado y moderno tanto en lo musical como en lo poético. La canción *El mensú* (1956), medular en el repertorio estudiado por ser una de las composiciones más famosas que hizo trascender su nombre al ser difundida por numerosos intérpretes, determinó la metonimia en el apodo de Ayala, conocido como “el mensú”. Se esbozarán aquí algunos puntos de interés en torno al contexto de producción y primera difusión de esta canción, con foco en los antecedentes de representación del mensú en el cine y la literatura de la primera mitad del siglo XX. Por otra parte, merece atención su posicionamiento –junto al de otros artistas– en el contexto de agitación político-ideológica de la década de 1960 y su participación en movimientos vinculados a la canción social floreciente en Latinoamérica en aquellos años, aspectos que trataremos en los siguientes apartados.

3.1.1.- Antecedentes de representación en la literatura y el cine

El término mensú procede de “mensual” o “mensualero” y refiere de manera genérica al peón rural que realiza tareas asociadas a la extracción (más tarde, producción) de yerba mate y madera en el Litoral de nuestro país y en el área limítrofe. Entre el último cuarto del siglo XIX y el primero del XX, los mensúes participaron de un proceso de proletarización reclutados para trabajar en el Alto Paraná.¹⁸² En realidad, mediante diferentes modalidades de coacción económica y extraeconómica estas masas se veían obligadas a vender su fuerza de trabajo. El anticipo (en dinero, ropas, bebidas y costos

¹⁸¹ Como escritor publicó además crónicas de viajes. Véase como ejemplo *Folklore* núm. 10 (15-01-1962: 16).

¹⁸² La zona corresponde a un paralelogramo que comprende el centro y norte de Misiones en Argentina, sur del Estado de Paraná y oeste de Santa Catarina en Brasil y los departamentos surorientales de Paraguay, con eje en los puertos sobre los ríos Paraná y Uruguay (Alvira, 2009: 7).

del viaje) constituía el primer engaño y el más importante instrumento de retención de la mano de obra. A partir del “enganche” por parte del “conchabador”,¹⁸³ el mensú perdía los derechos sobre su persona y era obligado a viajar río arriba. Ya en la central, la patronal se apropiaba del excedente generado por el trabajador de formas diversas y complementarias: mecanismo de anticipos, estafas, pago en vales y monopolio de la proveeduría. Los mensúes soportaban inhumanas condiciones de vivienda, alimentación, salud, seguridad e higiene, agravadas por las inclemencias del entorno selvático. La prohibición de abandonar el lugar hasta tanto cumplir los (inalcanzables) cupos de entrega, generaba en el mensú la obsesiva idea del escape, intento que era pagado con la vida. El altísimo grado de explotación de la mano de obra solo podía sostenerse con la complicidad de los poderes públicos asociados a los intereses patronales y mediante el uso indiscriminado de la violencia física materializada en castigos y asesinatos por parte de patrones y *capangas* (capataces) (Alvira, 2009: 07-23).

En la literatura los mensúes fueron retratados tempranamente por Horacio Quiroga (1878-1937) en sus cuentos de la vida en Misiones.¹⁸⁴ Claudio España indica que el escritor

alude a ellos abundantemente y los señala apegados a la tierra, inciertamente imbricados en la naturaleza, pero tratando de emerger de ella para disfrutar de una humanidad que aún no los ha alcanzado. Sueñan o deliran entre vahos de alcohol y se arrojan animalescamente sobre las mujeres. Los acosa la locura y parecen desafiar la muerte a cada paso (España, 2006: 13).

En 1939 y con guion basado en tres cuentos de Quiroga,¹⁸⁵ Mario Soffici llevó al cine el drama del mensú en el film *Prisioneros de la tierra*. En las primeras décadas del siglo XX se habían producido por fuera de la literatura algunos informes periodísticos, que denunciaban las condiciones de vida y trabajo en los yerbatales paraguayos y misioneros.¹⁸⁶ Aparecieron documentos de viajeros e inspectores oficiales que describían

¹⁸³ Intermediario que reclutaba mano de obra para el dueño del establecimiento. Usualmente son retratados como extranjeros que administraban casas prostibularias y de expendio de bebidas en ciudades portuarias.

¹⁸⁴ En *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917) lo hace en el relato “Los mensú”. En otros cuentos del mismo libro retrata las dificultades impuestas por el entorno natural.

¹⁸⁵ Son: “Una bofetada”, “Un peón” y “Destiladores de naranjas”. El nombre del protagonista de la película (Podeley) coincide además con el del cuento “Los mensú”.

¹⁸⁶ En *El Diario*, *La Prensa* y *La Vanguardia*, entre 1908 y 1909 (Mateu, 2012).

y advertían sobre el carácter coercitivo de los regímenes de producción en el Alto Paraná.¹⁸⁷

El 9 de octubre de 1952 se estrenó en el Gran Rex el film *Las aguas bajan turbias*, dirigido e interpretado por Hugo del Carril, cuyo guion de Eduardo Borrás se basaba en *El río oscuro* (1943), única novela del escritor Alfredo Varela (1914-1984).¹⁸⁸ Varela fue integrante del Partido Comunista Argentino y la comisión juvenil de AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores) fundada en 1936. A fines de esa década había sido enviado a Misiones por el Partido, para recorrer la provincia durante varios meses guiado por el dirigente comunista del sindicato yerbatero Marcos Kanner. La investigación se plasmó en notas y entrevistas en el periódico partidario *Orientación*, la revista *Ahora* y el diario *Crítica* (Mateu, 2012) y constituyó la semilla germinal de *El río oscuro*.

Salvando diferencias argumentales, tanto *El río oscuro* como *Las aguas bajan turbias* relatan las dificultades que deben sortear dos mensúes en el Alto Paraná. En ambas obras se percibe un fuerte realismo y la intención de mostrar las problemáticas de un sector social escamoteado, así como las transformaciones sociales que se producían en el país a partir de la década de 1940. La pública adhesión de Varela al comunismo obligó a los productores de *Las aguas...* a numerosas negociaciones y adaptaciones para sortear las trabas que, en pleno transcurrir de los gobiernos peronistas, Raúl Apold impuso a su filmación y estreno.¹⁸⁹ *Prisioneros de la tierra* y *Las aguas bajan turbias* conforman un díptico que ha sido ampliamente abordado en la bibliografía cinematográfica. *Las aguas...* devino en referente del cine social latinoamericano y una de las películas argentinas del período clásico-industrial que mayor atención ha recibido por parte de la crítica especializada.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Es el caso de José E. Niklison, enviado en 1914 por el Departamento Nacional del Trabajo (Alvira, 2009: 10).

¹⁸⁸ Destacada en la narrativa latinoamericana, la novela presenta una estética cercana al realismo socialista.

¹⁸⁹ Apold fue Subsecretario de Informaciones y Prensa de la Nación y presidente de la Cámara Arbitral Cinematográfica desde 1949. Peronismo y comunismo representaban líneas de pensamiento enfrentadas desde 1945. Del Carril (público adherente al peronismo) debió conseguir el apoyo expreso de Juan Domingo Perón. Varela, que estaba en prisión, fue liberado a cambio de aceptar la condición de no aparecer en los créditos (Mateu, 2012). La película sufrió también fuerte censura en España, estrenándose finalmente en 1954 con el título de *El infierno verde* (Garavelli, 2015).

¹⁹⁰ Cfr. Kriger, 2009; Lusnich 2005, 2007; Lusnich/Piedras 2009, 2014; Aprea, 2015; Garavelli, 2015; Sala, 2015.

En los años intermedios aparecieron obras literarias de menor proyección que tematizaron la vida en el Alto Paraná con distintos grados de denuncia: en 1946, de Juan Lacava, *Ysipo: los naufragos* (colección de cuentos y relatos); en 1947 *Mensú. Vida y costumbres en el legendario Alto Paraná* (de carácter descriptivo), escrita por el político y gobernador de Misiones entre 1975-1976 Miguel Ángel Alterach; y en 1951 *El mensú que triunfó en la selva (Novela de aventuras y amor en el Alto Paraná)*, del escritor entrerriano Valentín José Barrios.

En 1953 el escritor paraguayo exiliado en Buenos Aires Augusto Roa Bastos publicó el cuento *El trueno entre las hojas*, que da nombre a un libro de relatos ambientados en Paraguay. Sobre ese cuento se basó el film homónimo dirigido y protagonizado por Armando Bó, estrenado en 1956 y rodado en el departamento paraguayo de Guayrá, Alto Paraná. Si bien *El trueno...* quedó grabado en la memoria cinematográfica por ser el primer protagónico de Isabel Sarli bajo la dirección de Bo, es necesario señalar que el desarrollo argumental de la película está fundamentalmente basado en la problemática de explotación de los mensúes.¹⁹¹ La película presenta muchos puntos en común con las antecesoras de Soffici y Del Carril, si bien ha sido menos analizada.

3.1.2.- La canción en contexto

Con letra de Ayala y música de su hermano, José Vicente Cidade, la canción *El mensú* se publicó en partitura de dos hojas por la editorial Fermata en diciembre de 1956 y se registró en SADAIC en enero de 1957. La denominada “galopa” fue difundida inicialmente por el trío que el músico integraba junto a Arturo Sánchez y el paraguayo Amadeo Monges. Pero sin duda cobró notoriedad hacia fines de la década de 1950 cuando Horacio Guarany la incluyó en su primer disco larga duración. Grabado por el sello *Allegro* en Buenos Aires (1957) y editado mientras Guarany realizaba un viaje a Rusia invitado al Festival Mundial por la Paz y la Amistad, el cantor se sorprendió a su regreso ante la difusión del disco en las radios de todo el país.¹⁹² A principios de los años sesenta interpretaron la canción artistas célebres como Ramona Galarza y Julio Molina Cabral.

¹⁹¹ Situado en un obraje maderero, el personaje de Sarli (esposa del patrón) se incorpora avanzado el argumento para seducir al peón (Bo). El romance adquiere relevancia, pero el rol de la mujer es planteado en el film como uno más de los tantos factores hostiles que perturban al mensú.

¹⁹² Según Guarany (2002), el impacto mayor de ese disco recayó sobre *El mensú* y *Angélica*, zamba señalada como punto de partida del *boom* del folclore (Vila, 1982). A partir de allí la fama de Guarany fue *in crescendo*.

Para mediados de la década, *El mensú* ya era una de las canciones más populares del repertorio folclórico local, con grabaciones también en el exterior.¹⁹³

En su autobiografía, Ayala relata el momento de creación de la canción junto a su hermano, ambos ya radicados en Buenos Aires:

regresábamos del Dock Sud hacia la isla Maciel [...] meditaba mi hermano Vicente, dejando volar su pensamiento hacia nuestra pequeña patria de selva y tierra roja. De pronto le dije [...] ‘debemos crear una canción que abarque el ser de la tierra misionera, hablar de sus distintos oficios, de sus alegrías, de sus angustias’. Sería el hachero, el cachapecero, el jangadero..., cuando una forma con un gran ‘raído’ sobre los hombros, bajo un túnel de hojas en la selva, sufriente, me venía por las venas... ¡No cabía duda de que lo que hiciéramos debería denominarse ‘mensú’! Comenzó la melodía con olor a yerba mate acomodándose en el pentagrama imaginario. Pero faltaba, entonces, el eje. El hombre y su drama brotado en el poema [...] Para cantar al hombre era necesario convivir con él [...] (a)rdor con su corazón por los obrajes, las fábricas, las angustias, los sueños, la injusticia, los derechos del trabajador, transitando la historia (Ayala, 2015a: 27).

El año de estreno de la película de Bo (1956) es también el de creación de la canción *El mensú*. Aunque en sus testimonios Ayala no alude a estos antecedentes de representación es evidente que no podría haber sido ajeno al mismo. La familia Cidade había emigrado muy tempranamente a Buenos Aires, lo que hace poco probable que Ayala conociera las características de los oficios del mensú por vivencias personales en su Misiones natal. La influencia de relatos externos se presenta en este punto innegable.¹⁹⁴ Por otra parte, la presencia litoraleña y particularmente paraguaya tenía peso en el círculo artístico que Ayala frecuentaba.¹⁹⁵ Así lo relata:

Solíamos transitar las calles nocturnas de Buenos Aires con el genial músico José Asunción Flores. Íbamos despaciosamente, casi en ritmo de guarania, charlando. [...] Frente a la gran usina del Dock Sud, habitaba un mecánico dental de nombre Emilio Araújo, el que con ansias de su Paraguay lejano convocaba a los artistas en

¹⁹³ Así lo demuestra la columna “Historiando cantos” de la Revista *Folklore*, a cargo de Alma García. Esta sección apareció entre los números 89 y 150 de la publicación y estuvo destinada a narrar, en cada uno de sus artículos (fueron cincuenta y dos en total) la circunstancia de la creación de un “éxito” folclórico, mediante una charla con su autor o compositor. En *Folklore* núm. 97 (29-07-1965), Alma García se ocupa de *El mensú* a través de una entrevista con Ayala. En esta fuente se citan varias grabaciones: Raúl Shaw Moreno (Víctor), Hugo Díaz (Odeón), Julio Molina Cabral (Philips), Alberto Castelar (Odeón), Los Marrupeños (R.C.A. Víctor), Dorothy and Peter (Odeón) y Ramona Galarza (Odeón). Posteriormente a 1965 la interpretaron Daniel Toro, Juan Carlos Baglietto, Mercedes Sosa, Alberto Cortez, entre muchos otros.

¹⁹⁴ En una entrevista Ayala habló de sus relaciones de amistad con Alfredo Varela en el ámbito de la militancia de aquellos años (Comunicación personal: 24-08-2017).

¹⁹⁵ La inmigración proveniente de Paraguay creció después de 1947 debido a la coyuntura política en aquel país.

largas tertulias de asados y vino generoso. Allí conocí al escritor Augusto Roa Bastos, al poeta Elvio Romero, al músico Herminio Giménez. Eran tiempos del exilio. [...] Emergían canciones dolorosas y revolucionarias del corazón de los hombres. Mauricio Cardozo Ocampo, con su inevitable cigarro de hoja, escribía en el humo de su alma su *Galopera* [...] Demetrio Ortiz [...] *Recuerdos de Ypacaraí* [...] (Ayala, 2015b: 25).

Las influencias de este círculo se reflejan en la elección del ritmo de galopa (danza proveniente del Paraguay) para la musicalización del poema. La galopa presenta en sus rasgos genéricos un carácter vivo, animado e incitante con un movimiento sostenido que no decae en el transcurso de la pieza. Estos aspectos serán importantes para el universo de asociaciones, significados y subjetividades construidos en torno a la canción.¹⁹⁶ La década de gobierno peronista, además, había logrado visibilizar al pueblo trabajador –al cual se le dio un lugar central– y había generado una mayor percepción, racional y emotiva, de las injusticias sociales. La intención de retratar el mundo del trabajo –rural en este caso– se manifiesta en *El mensú* y en otras canciones de Ayala de la época (*El hachero*, *El jangadero*, *El cosechero*) que nacen según el autor “a partir de una toma de consciencia, es decir, [de] cómo cantar al hombre de una región, y con qué criterio cantarle”.¹⁹⁷

Existen elementos de representación comunes entre la canción y los antecedentes literarios y cinematográficos antes mencionados. Salvando diferencias argumentativas, podemos citar: la exhibición de las condiciones de explotación; la tematización del dolor físico del mensú; la tierra planteada como prisión del hombre; la progresiva autoconciencia y deseo de liberación de los protagonistas; y la resolución (o potencial resolución) positiva del conflicto a partir de la sublevación. Se destaca la representación del Sur (aguas abajo) como espacio de desarrollo económico y social donde la liberación que pretende alcanzarse es posible, donde existen hombres más buenos y organizados (en sindicatos) y lugares de trabajo (las plantaciones yerbateras) donde las condiciones son mejores. Se deslizan ideas asociadas a binomios de opuestos: campo/ciudad, explotación/bienestar, atraso/progreso, barbarie/civilización (Sala, 2015: 159-160). Una recurrencia en los relatos del cine y la literatura, aunque ausente en la canción, es la

¹⁹⁶ El vínculo con la música paraguaya se observa también en la usual presencia del arpa en tempranas grabaciones como las de Guarany y Galarza.

¹⁹⁷ En: Rébora, Blanca. (s/f). *Retratos sonoros: Ramón Ayala* [CD]. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación.

asociación del poder a identidades o intereses foráneos y la ubicación de la sinopsis en un tiempo indefinido y pasado.¹⁹⁸

3.1.3.- *El mensú* ¿Una canción revolucionaria?

La difusión inicial de la canción coincidió con años de efervescencia política e ideológica a nivel local y, especialmente, internacional. Ramón Ayala viajaría a Cuba por primera vez en 1962 invitado por el ICAP (Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos) para los festejos del 26 de julio, junto a otras personalidades del arte, la ciencia y la política. El motivo de la invitación fue el contenido social de sus obras.¹⁹⁹ En 1967 visitará la isla nuevamente para participar del Primer Encuentro Internacional de Canción Protesta junto a decenas de artistas de todo el mundo.²⁰⁰ Como resultado del encuentro, se editaría un disco colectivo con *El mensú* a la par de otras canciones de contenido político-ideológico.²⁰¹

Sin dudas, *El mensú* puede considerarse una canción testimonial que, como los films y las obras literarias aludidas, visibilizó los problemas de la clase subalterna en la zona del Alto Paraná. Este tipo de denuncia al momento de su creación en 1956 contaba con pocos antecedentes dentro de la música de raíz folclórica.²⁰² Allí radica su importancia y por ello fue entendida por artistas e intelectuales de la época, dentro y fuera de nuestro país, como una canción de militancia.

Aunque no aluda de manera explícita a acciones revolucionarias o invoque a ellas, la idea de cambio está sugerida a lo largo de la pieza.²⁰³ La secuencia tensión–renovación

¹⁹⁸ Un pasado en verdad real y próximo (el de la explotación de los hombres) se ubica como alejado y superado por un presente venturoso. Esto se compara con la filmografía soviética clásica (Aprea, 2015: 132). En *Las aguas...* la realidad permea el argumento y se desliza un tono propagandístico que deja entender que las contradicciones han sido resueltas por las políticas peronistas (Kriger, 2009). En la canción, por el contrario, la enunciación se realiza en tiempo presente.

¹⁹⁹ Allí conoce a Salvador Allende, al historiador José María Rosa y, aunque brevemente, a Ernesto Guevara. Visitan ciudades de la isla y se anuncia de que *El mensú* es cantada en los fogones organizados por los simpatizantes de la revolución (Ayala, 2015a: 44-48).

²⁰⁰ Véase en el dossier originado por la Casa de las Américas, a raíz del aniversario número 50 de aquel Primer Encuentro –González (2017b); Fornaro y Malán (2017); García y Greco (2017)–, si bien Ayala solo aparece mencionado en el texto de García y Greco.

²⁰¹ Algunas: *Me gustan los estudiantes* (Ángel Parra); *Canción para mi América* (Viglietti); *Hasta siempre* (Carlos Puebla); *El pobre y el rico* (Los Olimareños); *Coplas al compadre Juan Miguel* (Zitarrosa).

²⁰² Un antecedente de importancia es la canción *El arriero* de Atahualpa Yupanqui, considerada, junto a otras de este autor, como piezas pioneras e impulsoras de la canción militante (Moliner, 2011: 139). En innumerables ocasiones se le ha comparado a Ayala con Yupanqui.

²⁰³ Los alcances del término “revolución” han sido intensamente discutidos con relación a la filmografía citada (Garavelli, 2015; Sala, 2015; Aprea, 2015).

atraviesa varios aspectos de la canción, que aluden a la idea de “transformación” deseada y buscada por una parte de la sociedad de la época. La tensión está dada por la propia estructura armónica, que retarda la resolución de dominantes o subdominantes a lo largo de varios compases, y por el uso de extensiones o tensiones armónicas (quintas aumentadas) poco usuales en el repertorio de la canción folclórica de la época.

En la poesía del estribillo la idea de transformación se presenta en el binomio de opuestos “noche mala/día bueno”, que puede interpretarse en relación con el binomio “explotación/ libertad”. La canción plantea la existencia de un “presente desdichado” y un “futuro venturoso” que llegará con el alba, cuando los hombres de corazón “forjen” el mañana. Cobra significación en los aspectos simbólicos el uso del modo menor para las estrofas (donde se describe la situación del explotado) y el modo mayor para el estribillo (cuando se plantea la posibilidad de transformación) aunque aquí el verso “noche mala” se armoniza con acordes de intercambio modal, provenientes de la tonalidad menor. La palabra guaraní “¡Neike!” asociada al grito del patrón que arenga al peón, cobra sentido opuesto en boca del trabajador, a quien el deseo de transformación le dicta: “¡Neike! ¡Vamos! ¡Rápido! ¡Adelante!”.

La elección del género galopa para musicalizar el poema no es un rasgo menor: adquiere nuevas significaciones a la luz de esta lectura. El ritmo en pulso rápido y continuo puede entenderse como metáfora de un movimiento incesante y sostenido hacia el cambio, adrenalina necesaria para alimentar el impulso militante de la época. La galopa ofrece además libertad formal para estructurar la canción al servicio de la voluntad expresiva. Aparecen entonces secciones de introducción, puente y coda y largos períodos sin resolución armónica. Al concluir, la presencia de un final abierto y la ausencia de una cláusula de cierre²⁰⁴ –materializada en la primera grabación de Guarany con el uso de un efecto *fade out*– deja abierta la puerta de una historia no resuelta. Las palabras “yerba, verde yerba...” resuenan en un eco que se pierde y dejan planteada la inevitable pregunta: ¿qué futuro nos deparará esta fuerza?

Es importante destacar que, si en los films y relatos analizados se plantea la lógica “pasado desdichado/presente venturoso” –en la intención explícita de mostrar que las desigualdades del sistema capitalista han sido resueltas, sea por la formación de sindicatos

²⁰⁴ Otra de las características genéricas de la galopa, tal como lo definen Goyena y Job de Llamas (1999: 354).

o por la llegada del peronismo al poder (Lusnich, 2014: 131)–; en la canción, por el contrario, se plantea un “presente desdichado/futuro venturoso” y se asume que los conflictos no están cerrados. Es probable que en 1956 la palabra revolución todavía quedara grande para Ayala. Igualmente, *El mensú* refuerza la esperanza (incluso la certeza) respecto de la llegada de un nuevo orden “forjado” por los “hombres de corazón”, expresada en la metáfora del nuevo día.

El mensú

(recitado)

*Verde gris, verde brillante
rojo toro, sangre adelante
camino y selva.
En la picada profunda
pasos, calor, humedad
lleno de harapos el hombre
y en los helechos, el monte,
pleno de sabia y bondad.*

*Las hachas están calladas
crece el silencio con él
ya el obraje quedó lejos
y el corazón va despierto
rumbo al amanecer.
Verde gris, verde brillante
rojo toro! sangre adelante
camino y selva.*

(canto)

Selva, noche, luna, pena en el yerbal,
el silencio vibra en la soledad
y el latir del monte quiebra la quietud
con el canto triste del pobre mensú.

Yerba, verde yerba en tu inmensidad,
quisiera perderme para descansar
y en tus hojas frescas encontrar la miel
que mitigue el surco del látigo cruel.

Río, viejo río que bajando vas,
quiero ir contigo en busca de
hermandad.
Paz para mi tierra cada día más roja
con la sangre del pobre mensú.

“Neike! Neike!”
el grito del capanga va resonando
“Neike! Neike!”
fantasma de la noche que no acabó.
Noche mala que camina
hacia el alba de la esperanza,
día bueno que forjarán
los hombres de corazón.

3.2.- Ayala y el movimiento del Nuevo Cancionero

Esbozaremos en esta sección algunos puntos de interés sobre los vínculos que Ayala estableció con los representantes del movimiento del Nuevo Cancionero a partir del análisis de un disco solista producido por el sello El grillo (la productora discográfica a cargo de Oscar Matus) titulado *El hombre que canta al hombre*. El disco, fechado en 1964, sintoniza con el universo estético e ideológico sostenido por el grupo y su consideración en contexto permite postular la adhesión de Ayala al movimiento.²⁰⁵

3.2.1.- El hombre que canta al hombre: primera impresión

Como hemos expuesto, el disco como unidad de estudio es analíticamente rico ya que, al ser abordado en sus diferentes elementos constitutivos (la música, las letras, la gráfica, el texto de tapa), habilita distintas perspectivas de análisis. Si sumamos a eso la consideración de los “procesos” observables y los discursos en torno a las canciones, nos acercamos a una comprensión más integral y completa del fenómeno estudiado.

El primer acercamiento al objeto-disco se produce con la observación de su diseño gráfico. La tapa de *El hombre que canta al hombre* presenta, abajo a la izquierda, el logo del sello de Ediciones El Grillo con el número 004. Esto nos permite reconstruir la secuencia de grabaciones. Los números 001 y 002 habían correspondido a *Canciones con fundamento* de Mercedes Sosa (versión EP y LP respectivamente). El número 003 de la serie El grillo corresponde, siguiendo la misma lógica discográfica, al título de Ayala en versión EP.

Se advierte la intención de una gráfica sobria pero altamente comunicativa. La impresión toda está en blanco, negro y escala de grises. Se utiliza una tipografía *sans serif* (de palo seco, sin serifa), de carácter simple, en letras mayúsculas de similar tamaño para el nombre del artista y su obra, colocándolas en pie de igualdad. En la portada del disco cobra especial relevancia la fotografía –autoría de Pedro Otero– que ocupa dos tercios de la superficie de tapa. La foto corresponde a un retrato de Ayala en primer plano. El efecto de luz y sombra sobre su figura –que descubre una parte del rostro e invisibiliza otra– genera un efecto altamente sugestivo por el contraste de opuestos luz/oscuridad. El retrato

²⁰⁵ En relación con el Nuevo Cancionero y la actividad productora de Matus, esta aproximación se apoya en la bibliografía existente sobre el tema. Véanse García (2009); García, Greco y Bravo (2014); García y Greco (2015, 2016, 2017).

muestra no al artista sino a un hombre común en la plenitud de su vida (Ayala tiene allí 37 años). Se ubica levemente de perfil con pose natural, ropas de labor y peinado simples, con la mirada sostenida hacia un punto imaginario. Se trata de “un hombre pensante que mira la vida con curiosidad, no por coqueteo sino por conocimiento” [Figura 11].²⁰⁶

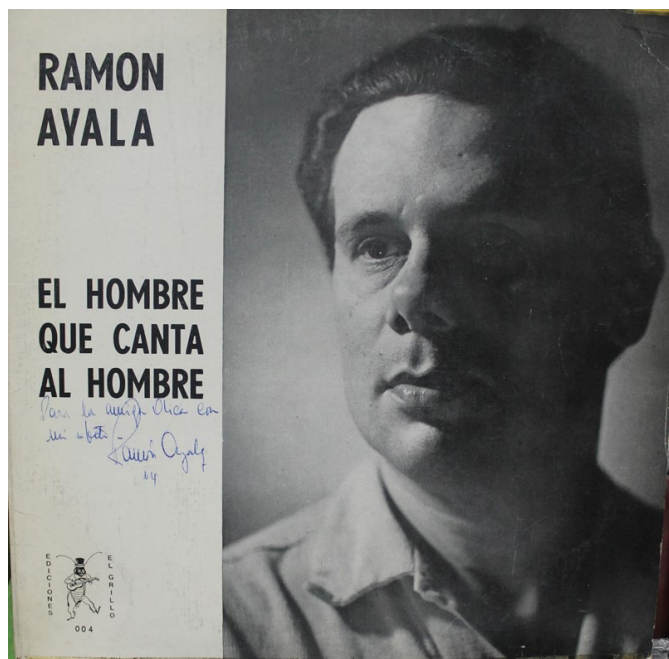


Figura 11. Portada del disco *El hombre que canta al hombre*. El Grillo, 1964

Este trabajo con la imagen se observa en otras producciones del sello, como el retrato de Mercedes Sosa en *Canciones con fundamento* o el de Carlos Vallejos (El Grillo 006) [Figura 12]. Responde –de acuerdo con los cambios de comunicación visual que se producen en la discografía de la época– a un modo de *hipervisualidad*, en que la imagen se expande y es trabajada con claroscuros, estilizaciones, etc. (Fernández et alii, 2008).



Figura 12. Tapas de los LP de Mercedes Sosa y Carlos Vallejos. El Grillo, c. 1964

²⁰⁶ Ayala en comunicación personal, 11-08-2018.

También en los sesenta se producen en la industria discográfica avances tecnológicos que permiten abaratar costos de grabación, conllevando la posibilidad de descentralizar la producción de los grandes sellos (las *majors*) y favorecer el surgimiento de grabadoras más pequeñas (*indies*), como era el caso del sello dirigido por Matus. En la misma época se vuelve común la incorporación de texto escrito (comentarios, críticas, instrucciones) en las contratas de los discos. La introducción de este tipo de enunciados –explicativos, a la manera de manifiestos de ideas– aparece también en todos los reversos de las producciones discográficas de Matus. El LP *El hombre que canta al hombre* no es la excepción. Allí se lee:

Para mi tierra, para mi pueblo que es un pedazo de todos los pueblos del mundo, va este, mi primer canto de madera y río. / Todo lo que lo nutre viene del hombre, porque él es la síntesis de la naturaleza, la materia animada que construye, que realiza este destino maravilloso que se llama América. / Nació con el dolor del cosechero, Chaco adentro, en el surco árido de algodón y sueños blancos. / Tiene la alegría del grito –sapucay– enarbolado con la sangre del hachero, de pie sobre la tierra bermeja. Creció con crujido del cachapé, llevando al gigante muerto por el túnel verde del monte en su viaje final. / Está hecho de angustia y esperanza, amasado en el silencio vegetal de la tierra o en tumulto sudoroso del obraje. / Quiere ser auténtico, para ser un digno puente que nos ayude a comprendernos a través de la distancia, sin mistificaciones, como somos, con las alpargatas desflecadas, pero el alma luminosa y respetando este vehículo extraordinario que es la canción popular. / Si este disco lograra despertar un poco de esa emoción que yo he visto latir en los ojos de un niño; si lograra representar lo hermoso de cualquier gesto del hombre común; si el público tomara para sí, alguna de las imágenes que viven en él, ha cumplido su cometido.

RAMÓN AYALA²⁰⁷

Varios puntos son interesantes de observar aquí, en especial: el ideario americanista priorizado sobre el nacionalista; la valorización de la figura humana sobre la representación del paisaje, que ya señalamos; la descripción de las condiciones materiales de los trabajos del hombre –campesino en particular–; la defensa de un relato que muestre la realidad sin deformaciones ni mistificaciones; la reivindicación de la canción popular como instrumento de concientización; la confianza en la acción del hombre y un mensaje esperanzador respecto del porvenir. Estos aspectos coinciden con el ideario general del manifiesto firmado por el movimiento del Nuevo Cancionero en Mendoza en 1963, si bien Ayala no figuró entre los integrantes iniciales ni adhirió formalmente.²⁰⁸ El texto de

²⁰⁷ El EP recorta el texto completo al primero, segundo y último párrafo.

²⁰⁸ En términos generales el Nuevo Cancionero proponía: incorporar al cancionero diversidad de expresiones regionales que abarcaran las sensibilidades de todo el país para compensar la preeminencia

contratapa del LP hace estallar así la complejidad de la obra: funciona a la vez como *metatexto* –proponiendo al lector un discurso sobre sí mismo– e *intertexto* –posibilitando relaciones con otros discursos–, enriqueciendo así las posibilidades de significación.

3.2.2.- El contenido del disco

El LP *El hombre que canta al hombre* contiene doce piezas de las cuales ocho son canciones, dos son instrumentales y dos, poemas recitados con acompañamiento; la mayoría corresponde a composiciones de Ayala. Los recitados aparecen también en otras piezas, antes o entre los versos cantados. Acorde con su título, el disco pone al hombre como protagonista de las canciones. Solo unas pocas piezas tematizan la naturaleza: las galopas instrumentales *La vertiente* y *Aracy (Madre del tiempo)*, y la *Canción del Iguazú*, si bien en esta la presencia del hombre está sugerida. Las restantes describen oficios comunes en la Mesopotamia o desarrollan alguna temática social. No está presente la temática amorosa. Es significativa la inclusión de *Río de los pájaros*, del uruguayo Aníbal Sampayo, canción que describe el río Uruguay a través de los habitantes de la costa. También llama la atención la inclusión de dos piezas muy populares en la época y en apariencia contrastantes con el estilo general del disco: el chamamé *El Moncho* y el rasguido doble *Juan Payé*.²⁰⁹ El contenido es el siguiente:

FAZ A²¹⁰

- 1) EL CACHAPECERO (Canción misionera).
- 2) CANCIÓN DEL IGUAZÚ (Galopa). Ramón Ayala / Vicente Cidade.
- 3) LA VERTIENTE (Galopa).
- 4) COPLAS DEL MONTE (Poema).
- 5) EL MONCHO (chamamé). Ramón Ayala / Prudencio Giménez.
- 6) EL COSECHERO (Ragido [sic] doble)

FAZ B

- 1) EL MENSÚ (Galopa). Ramón Ayala / Vicente Cidade.
- 2) EL HOMBRE (Poema)

cultural, política, social y económica de Buenos Aires; terminar con un *folklorismo* de tarjeta postal en una renovación de la música en forma y contenido; apoyar y estimular el espíritu crítico en peñas y organizaciones culturales; testimoniar y expresar por el arte la realidad, sin concesiones ni deformaciones a partir de una comprensión seria y respetuosa del pasado y del presente; acompañar al pueblo en su destino, expresando sus sueños, alegrías, luchas y esperanzas. Véase: García (2009: 81-84).

²⁰⁹ Con un estilo musical tradicional y poesía costumbrista que utiliza lenguaje coloquial, estas piezas describen al paisano rural en su momento de ocio –el baile– luego de la jornada laboral. Se conjetura que, en la tematización de la danza y la diversión, la canción popular es concebida no solo como un medio de denuncia: participa de la construcción de lazos sociales a través de la manifestación de momentos alegres de la vida.

²¹⁰ Respetamos aquí la tipografía y la mayúscula, de acuerdo con el original.

- 3) SOL DE LIBERTAD (Canción)
- 4) ARACY (Madre del tiempo) (Galopa). Oscar Rosati.
- 5) JUAN PAYÉ (Ragido [sic] doble). O. Sosa Cordero / Luis Ferreyra.
- 6) RÍO DE LOS PÁJAROS (Canción). Aníbal Sampayo.

La música está interpretada por Ramón Ayala en guitarra y voz.²¹¹ Siendo este un formato “común” en la música popular argentina de raíz folclórica, no lo era en cambio el repertorio elegido. Los ritmos representados provienen de la región Litoral: chamamé, galopa, rasguido doble, o un ‘aire’ de estos. El disco cuestionaba así el “paradigma clásico” del folclore, ya aludido, al ubicarse por fuera del mapa musical determinado por el canon, en el cual predominaba repertorio proveniente del Noroeste, la Pampa y las provincias de Cuyo. Puede apreciarse además una estética poco convencional (si se toma como punto de comparación el corpus del *boom*) en sus aspectos formales, melódicos o armónicos. Como ejemplo, basta escuchar *El cachapecero*, que abre el disco, y que ya hemos analizado en el capítulo anterior, resaltando innovaciones en varios aspectos, tanto musicales como poéticos.

Una pieza que resume el ideario del disco es *El hombre*. Este recitado con acompañamiento de guitarra presenta una métrica de carácter vivo, por momentos cambiante y difícil de definir, cuyo movimiento constante recuerda el arpegiado de la música de arpa paraguaya. El poema es un homenaje al hombre, sus trabajos y su rol fundamental como centro de la naturaleza y de la historia.

²¹¹ Aunque no lo hemos profundizado, sorprenden las búsquedas tímbricas que Ayala realiza en su guitarra. No deben olvidarse las llamadas “anticuecas” de Violeta Parra, para guitarra sola, que habían sido dadas a conocer en 1957 y que similarmente, constituyen piezas exploratorias de la guitarra y sus diversas posibilidades.

El hombre

¡Qué cosa hermosa es el hombre
hecho de luz y de tierra,
parado sobre los siglos
andando sobre el planeta!

Qué cosa hermosa es el hombre
hecho de luz y de tierra.

El de manos como el árbol
con cicatrices de invierno,
y el que al calor de la fragua
va modelando el acero
y el que por el túnel verde
bajo el techo de la selva
anda en busca del misterio
de la savia y de la estrella.

Y el que manda y con su voz
hace un látigo invisible
al sumiso, acostumbrado
a una vida de imposibles.

Ignoran que el mundo gira
como los mares y el tiempo,
que desde el pozo de sombras
donde viven sumergidos
son un punto pequeñito
prendidos al universo
mientras por sus venas corre
todo lo bello y lo inmenso.

¡Qué cosa hermosa es el hombre
hecho de sombra y misterio!

3.2.3.- El “mundo del arte” en torno al disco

Tomamos aquí el concepto “mundo del arte” proveniente de la sociología del arte, que concibe la obra no como expresión individual de creatividad, sino como el producto de la interacción y cooperación de personas e instituciones, que conforman una red en torno al artista (Becker, 2008 [1982]). Desde un enfoque sociodiscursivo, el objeto-disco puede considerarse un enunciado (complejo por las distintas materialidades que articula), resultado de una práctica discursiva. Dicha práctica está investida de una configuración espaciotemporal de sentido que se relaciona con las condiciones de producción específicas, es decir, el sistema de relaciones sociales específico en que se encuentra inserto el agente social que produce el enunciado.²¹²

Ramón Ayala relata haber conocido y entablado amistad con Armando Tejada Gómez –y a partir de él, con Mercedes Sosa y Oscar Matus– a raíz de una visita a Mendoza realizada a comienzos de la década de 1960.²¹³ Para entonces, el misionero llevaba al menos unos tres lustros de trabajo artístico, contando sus diez años como integrante del Trío Sánchez, Monges, Ayala. En 1960, luego de varios registros discográficos y a pesar de una carrera bastante exitosa, Ayala deja esta agrupación e inicia su carrera solista. Sobre las razones que lo llevan a alejarse del grupo, confiesa:

²¹² Fue útil para este abordaje el enfoque aplicado al análisis del disco *Taquetuyoj*, por Díaz (2017).

²¹³ Recordemos que los tres fueron firmantes del manifiesto del Nuevo Cancionero.

Teníamos [con Monges y Sánchez] distintas ambiciones, otros objetivos. Yo tenía otra esperanza, otro horizonte: saber de la vida, saber de los destinos del hombre, saber cómo el hombre parado en este planeta tierra debe al menos interesarse y lograr cosas importantes para su tierra. Eso hacen los tipos que tienen algo más que caracú. Pero son pocos los que logran escapar a esa mecánica estúpida [...] A mí me interesaba tratar de rascar esa corteza y tratar de encontrar donde está la luz del hombre, el por qué existir [...] Yo sentía que estaba destinado a hacer otro tipo de arte. Lo solía mirar mucho a Atahualpa Yupanqui.²¹⁴

Conjeturamos que Ramón Ayala encontró en el grupo congregado alrededor de Tejada Gómez lo que podríamos llamar la ‘horma para su zapato’, es decir, un ámbito propicio para compartir, discutir y desarrollar inquietudes artísticas que ya venía gestando en composiciones tan tempranas como *El mensú* (1956).²¹⁵ En 1964 la productora de Matus edita *El hombre que canta al hombre*.²¹⁶ No se trata de un hecho aislado. Ayala participa también como guitarrista en la grabación del disco fundante del movimiento del Nuevo Cancionero, *Canciones con fundamento*, donde acompaña la voz de Mercedes Sosa en tres composiciones propias: *El cachapebrero*, *El jangadero*, y *El cosechero*, en una especie de trilogía del trabajador del Litoral. Poco después, Ayala lanza junto a Armando Tejada Gómez un disco doble titulado *Canciones y poemas en dirección del viento*.²¹⁷ Finalmente, como ya mencionamos, en julio de 1967 Ayala viaja a La Habana para participar del Primer Encuentro Internacional de Canción Protesta, como parte de la delegación argentina invitada, conformada por Oscar Matus, Celia Birenbaum, Rodolfo Mederos y la cantante paraguaya Amanda Caballero (“Resedá”), entonces esposa de Ayala.²¹⁸ Como resultado del encuentro, recordemos, se edita posteriormente un disco colectivo en el que queda registrado *El mensú* (Ayala) y *Coplera del viento* (Matus/Tejada Gómez). Este parece ser el corolario de una amistad –o al menos un vínculo de afinidad

²¹⁴ Comunicación personal, 11-08-2018.

²¹⁵ Entre otras piezas tempranas con temática social podemos mencionar *El hachero* (1959); *El jangadero* (1959); *José Ramón Cantaliso* (1960); *Sol de libertad* (1960); *Hacha y chacho* (1960); *El pescador* (1960); *Coplas sureñas* (1962).

²¹⁶ La fecha no está impresa en el disco. Fue estimada por una dedicatoria encontrada en un ejemplar firmado donde se lee el año; y por el disco de Carlos Vallejo con numeración *El grillo 006* que especifica el año (1964) en la contratapa. Agradezco a Darío Raris su colaboración desinteresada al facilitarme ambos materiales. Por otra parte, conjeturamos que al calor del manifiesto firmado en 1963 y con el posterior traslado de varios de sus miembros a Buenos Aires, el intento de concretar sus ideas en términos materiales (grabaciones) tuvo que ser inmediato. Si estamos en lo cierto, esto obliga a revisar buena parte de la bibliografía referida al período, que data en 1965 el disco de Mercedes Sosa *Canciones con fundamento*.

²¹⁷ Disco estimado en 1965, editado por Espectáculos Audio. Contiene: *Muchacho de septiembre* y *Manifiesto del horizonte* (poemas de Tejada Gómez) y por Ramón Ayala, *José Ramón Cantaliso* (sobre poema de Nicolás Guillén) y *Coplas sureñas*.

²¹⁸ Casa de las Américas convocó también a Mercedes Sosa y Tejada Gómez, quienes desestimaron la invitación (García, Greco y Bravo, 2014).

y colaboración artística— al que le siguieron la ausencia de Ayala del país por diez años y la disolución del Nuevo Cancionero como colectivo.

Luego de abordar el disco de forma integral y reconstruir el sistema de relaciones sociales en que participaba Ayala en virtud de un análisis contextual más completo, podemos concluir que *El hombre que canta al hombre*, con sus particularidades, acompañó el ideario estético e ideológico que caracterizó a las producciones discográficas de Matus. Al mismo tiempo, se observa en el disco una coherencia con los discursos y postulados difundidos por el Nuevo Cancionero, que se ven reflejados en sus diferentes niveles de significación, con el consecuente cuestionamiento de lo que Díaz llama el “paradigma clásico” del folclore. Ayala en sus composiciones puso al hombre como protagonista y sujeto histórico, en virtud de revisar un discurso atemporal, paisajístico, vacío de sujeto y de conflicto. Produjo entonces una tensión con la tradición y una renovación del cancionero popular en forma y contenido. Creemos que estas son las “hipótesis comunes básicas” que otorgan cohesión a este conjunto de artistas que conforman un “grupo creativo”.²¹⁹ Por ello, creemos que es pertinente considerar la participación y pertenencia de Ramón Ayala al movimiento del Nuevo Cancionero.

3.3.- Ariel Ramírez y el mundo del arte santafesino

El pianista y compositor Ariel Ramírez nació en Santa Fe en 1921 y falleció en Buenos Aires en 2010. Su formación temprana, instrumental, transcurrió en su ciudad natal, donde también se formó como Maestro Normal Nacional. En la década de 1940, con la motivación de acrecentar sus conocimientos sobre las músicas folclóricas, emprendió un recorrido de tres años por las provincias del Noroeste argentino. Allí tomó contacto con cantantes y músicos populares y se vinculó a artistas como Atahualpa Yupanqui y Justiniano Torres Aparicio.²²⁰ Entre 1943 y 1950, asentado en Buenos Aires, realizó conciertos y presentaciones radiales. Entre 1950 y 1954 recorrió varios países de Europa y, luego de una instancia en Lima, regresó a la Argentina en 1955. Por entonces formó su

²¹⁹ La noción de “grupo creativo” es planteada por Mancuso para referir a un tipo de formación cultural en la que hay ante todo una “pertinencia” común —a partir de la postulación de algunas hipótesis básicas comunes— de la que se derivará la “pertenencia y la consecuente práctica” y no al revés. (Mancuso, 2015: 1-2).

²²⁰ Torres Aparicio (1910–1992) fue un músico, compositor y recopilador humahuqueño que en 1935 creó Huamahuaca, uno de los primeros conjuntos que llevó la música jujeña a Buenos Aires (Portorrico, 2004: 372).

Compañía de Folklore con la que afianzaría su carrera profesional en el campo musical local. Con este conjunto realizaría –en lo inmediato y a lo largo de muchos años– numerosas giras por el país y el extranjero. Entre ellos, se cuenta un viaje en 1957 a los países de la Unión Soviética, en cuya numerosa comitiva se encontraba –como ya mencionamos– Horacio Guarany.

La década del sesenta fue su etapa más prolífica, con la grabación de discos de piano solo y otros de enorme difusión como *Coronación del folklore* (1963) y *Coronación del folklore vol. 2* (¿1968?),²²¹ junto a Eduardo Falú y Los Fronterizos. En esos años compuso y grabó obras integrales de gran repercusión, entre ellas la *Misa criolla* (1964), pieza que lo consagró a nivel mundial. Junto al escritor e historiador Félix Luna creó además las integrales *Los caudillos* (1966), *Mujeres argentinas* (1969) y *Cantata sudamericana* (1972), que tienen un enfoque revisionista de la historia argentina y, especialmente esta última, la intención de reflejar una identidad amplia, de alcance latinoamericano.

Dada su vasta obra, nos centraremos aquí en las composiciones inspiradas en ritmos litoraleños, especialmente en aquellas cuya creación y difusión se concentró en torno a la década estudiada.

3.3.1.- El Litoral en el repertorio de Ariel Ramírez

Comencemos por consignar las piezas compuestas por Ramírez que utilizan ritmos del Litoral, según pudimos relevar, ordenadas en el siguiente cuadro:

Tabla 2. Piezas litoraleñas en la obra compositiva de Ariel Ramírez

Año	SADAIC	Obra	Denominación	Autor
1954	17-09-1954	<i>Agua y sol del Paraná</i>	Canción del Litoral	Miguel Brascó
1962	15-08-1995	<i>Boca del Tigre</i>	Chamamé	(instrumental)
	20-11-1962	<i>Los inundados</i>	Canción del Litoral	Guiche Aizemberg
1962	22-01-1963	<i>Santafesino de veras</i>	Canción del Litoral	Miguel Brascó
1964	22-06-1965	<i>Los bichos</i>	Milonga del Litoral	Félix Luna

²²¹ La mayoría de las fuentes mencionan este disco como del año 1967 (algunas, incluso, 1966). Sin embargo, encontramos en *Folklore* núm. 165 (10-1968) una nota que narra las circunstancias de grabación de *Coronación...* y anuncia que el segundo volumen “pronto aparecerá”. La foto del disco ocupa la tapa de la revista. Decidimos consignar esta fecha, sujeta a corroboración.

Año	SADAIC	Obra	Denominación	Autor
1964	08-06-1965	<i>Soy nacida en el Cambá</i>	Chamamé	Guiche Aizemberg
1964	30-12-1965	<i>La anunciación</i> (del álbum <i>Navidad nuestra</i>)	Chamamé	Félix Luna
1969	29-05-1970	<i>Gringa chaqueña</i> (del álbum <i>Mujeres argentinas</i>)	Guarania	Félix Luna
1975	28-08-1985	<i>Estudio para piano</i> n° 14	Chamamé	(instrumental)
1985	02-03-1999	<i>Agua de dos patrias</i>	Galopa	Félix Luna
1986	28-10-1988	<i>Isla de la rinconada</i>	Chamamé	Guiche Aizemberg

De la información recolectada en el cuadro se desprenden algunas observaciones inmediatas. En primer lugar, siendo Ramírez un compositor prolífico y un artista versátil en cuanto al tipo de repertorio que interpretaba,²²² reparamos en que las canciones litoraleñas no fueron particularmente numerosas, ni predominaron sobre otras formas de la música de raíz folclórica. Sin embargo, varias de estas piezas ocuparon un lugar relevante dentro de su obra por la importancia y difusión que alcanzaron. En segundo lugar, por fuera de las canciones que pertenecen a obras integrales compuestas junto a Félix Luna, observamos la reiterada coautoría con ciertos poetas oriundos de Santa Fe. En lo que sigue, desarrollaremos algunos de estos aspectos.

Una revisión de fuentes discográficas y hemerográficas permite inferir que Ramírez solía incluir canciones del Litoral en su repertorio habitual, sean propias o de otros compositores.²²³ Incluso en la formación de sus compañías se observa la participación de instrumentistas asociados a la música del Noreste, como el acordeonista correntino Raúl Barboza y el arpista uruguayo Jorge Gurascier (*Folklore* núm. 91, 06-04-1965: 56). Se advierte también en los discos una intención deliberada por atender a la amplia variedad de formas y expresiones musicales argentinas de raíz folclórica, en sintonía con algunas ideas del movimiento del Nuevo Cancionero.²²⁴ A modo de ejemplo, el LP solista de 1960 *Folklore por Ariel Ramírez* (TK, LD 90-072) incluía *Misionerita*, galopa de Lucas

²²² En SADAIC figuran ciento setenta y nueve registros de su autoría.

²²³ La revista *Folklore* ofrece una amplia cobertura a través de notas, entrevistas y críticas discográficas.

²²⁴ Recordemos que, además, Ariel Ramírez había alentado el comienzo artístico del charanguista Jaime Torres, integrándolo a su compañía en los comienzos de su carrera.

Braulio Areco que el mismo Ramírez había estrenado en Posadas en 1958, con el acompañamiento de su compositor.²²⁵ Poco después, en 1962, grababa *Mi reliquia* (chamamé de Tránsito Cocomarola) en el que sería su debut en Philips, el LP *Danzas Folklóricas Argentinas* (P13952 L), donde lo acompañaron en guitarras nuevamente Barboza y Juan Ferrau, ambos correntinos.²²⁶ Se trata de un chamamé cadencioso, con un motivo melódico típicamente instrumental, consistente en giros rápidos de dos semicorcheas y dos corcheas, que serviría a Ramírez como una especie de “modelo” para la composición de sus chamamé instrumentales.

3.3.2.- Los inundados

En 1962 Ramírez musicalizó *Los inundados*, largometraje dirigido por su amigo y coterráneo Fernando Birri (1925-2017).²²⁷ Formado en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma, Birri había iniciado en 1956 el Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral, que se convertiría en la Escuela de Cine de Santa Fe, de influencia decisiva en el campo cinematográfico de la época tanto por sus aspectos estéticos como político ideológicos, basados en la convicción de que era posible combatir el subdesarrollo mediante el cine. *Los inundados* es una película de estética neorrealista que incorpora elementos de la picaresca.²²⁸ El argumento se centra en las dificultades atravesadas por una familia de bajos recursos en el marco de una inundación del río Salado, que los obliga a relocalizarse. La película se propone retratar de modo realista la vida de los sectores marginales de Santa Fe, al evidenciar la injusticia social dominante y plasmar una dura crítica a la burocracia estatal. Dialoga con el humor, la ironía y el absurdo, para lo cual Birri utilizó un buen número de actores locales, no profesionales, que provenían del circo. El filme, además, fue disruptivo al poner el eje en un reciente e importante grupo social, el de los “cabecitas negras”, que hasta el momento no había sido

²²⁵ *Misionerita* fue popularizada inmediatamente por Ramona Galarza y desde el año 2000 es la "Canción Oficial de Misiones". Este LP fue reeditado posteriormente por Music Hall como *Folklore con Ariel Ramírez* (MH 70049).

²²⁶ El LP contiene sobre un total de pistas: cuatro zambas, dos gatos, una chacarera, un escondido, una huella, un chamamé, un bailecito, y una cueca boliviana, lo que permite apreciar la variedad de expresiones folclóricas a las que atiende. Hay una reseña breve en la sección “El mundo del disco” de *Folklore* núm. 32 (12-1962, p.19).

²²⁷ En varias entrevistas Ramírez refiere a esta amistad originada en la infancia. Con Birri compartió, además, nueve meses en Roma a comienzos de la década de 1950, solventados por el Instituto Italiano Argentino de Intercambio Cultural. Véase revista *Folklore* núm. 84 (12-1964).

²²⁸ La película restaurada puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=Sn6-ozZXCK0> (consulta: 12-11-2022).

retratado en la filmografía local. Fue una película novedosa no muy bien recibida por el mercado argentino del momento, que sin embargo ganó el premio como *Opera Prima* en el Festival Internacional de Venecia de 1967 y es considerada por la historiografía cinematográfica como una de las obras más relevantes del período.²²⁹

Para *Los inundados*, Ariel Ramírez compuso el chamamé *Boca del Tigre*, cuya ejecución estuvo a cargo del acordeonista Raúl Barboza. Boca del Tigre era el nombre de un barrio de la zona sur de la capital santafesina, emplazado sobre terreno anegadizo, en cercanías del Puente Carretero que une Santa Fe y Santo Tomé, sobre el río Salado.²³⁰ El motivo de la pieza –que sintetiza giros típicos del chamamé y adquiere enorme pregnancia– atraviesa toda la banda sonora del filme y toma especial protagonismo en una escena de baile popular.²³¹

La otra creación hecha en ocasión de la película fue la homónima *Los inundados*, editada ese mismo año por Ricordi Americana como “canción del Litoral”. La letra pertenece a Guiche Aizenberg (1905–1993).²³² En el filme predomina, de todas formas, la versión instrumental, nuevamente a cargo de Barboza en el acordeón. Una sola vez se la escucha cantada, a cargo de intérprete desconocido.²³³ El texto, nuevamente en una enunciación en primera persona, narra los inconvenientes, atravesados con pena y resignación, de quien debe abandonar su hogar ante el aumento del nivel del río. La canción fue grabada inicialmente por Claudio Monterrio en el LP *Canta el Litoral, canta Claudio Monterrio* (CBS 8396, est. 1963) y por Mercedes Sosa en el ya referido *Canciones con fundamento* (El grillo 01, 1964). Esta versión, por su fuerza y dramatismo, fue una de la más difundidas ante el impulso dado por la reedición de Philips. La registraron en disco, además, el conjunto santafesino Los Trovadores del Norte, por entonces ya consagrado en el campo. Su inclusión en *Coronación del folklore vol. 2*,

²²⁹ Sobre Fernando Birri y la Escuela de Cine Documental de Santa Fe véase Getino (2005: 27-30).

²³⁰ Véanse fotografías y noticias de la época en la Hemeroteca Digital del Archivo de la Provincia de Santa Fe: <http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/diario/27771/?page=4> (consulta: 11-11-2022).

²³¹ Allí no se visualiza a Barboza, sino a un actor.

²³² Pseudónimo de Isaac Aizenberg. Poeta, escritor y odontólogo de origen ucraniano, nacionalizado argentino, que vivió en Santa Fe hasta 1970. Compuso en coautoría con Luis Ferreyra, *Tambora de los morenos*, y con Carlos Guastavino las canciones *Noches de Santa Fe*, *Viento Norte* y *Romance de la Delfina*, también de raíz litoraleña. Véase Portorrico (2004: 38-39) y López Rosas (2019: 95).

²³³ Quizás esto se debe a un desfase en la composición poética respecto del filme, ya que el texto de Aizenberg refiere a una creciente en el río Paraná, mientras que el conflicto de la película se genera por un desborde del Salado, ríos cercanos geográficamente, pero alimentados por cuencas fluviales de diferentes características. Esto se traduce en que las inundaciones causadas por el Salado sean más rápidas, dramáticas e imprevisibles que las del Paraná. Información suministrada por el Ing. Fernando Re.

interpretada por su compositor junto a Falú y Los Fronterizos, consolidó el éxito de *Los inundados* y le otorgó un lugar especial en el repertorio de numerosos intérpretes de la época, que le darían notable popularidad.

En relación con las circunstancias en que surgen estas canciones, podemos advertir un círculo de sociabilidad –incluso de amistad– tanto con Birri como con Aizemberg (y desde luego, Miguel Brascó), figuras santafesinas que tenían una participación activa en el campo artístico y cultural local. Brascó y Birri integraban en Santa Fe el grupo Espadalirio, un colectivo que congregaba poetas y desarrollaba una actividad cultural importante a nivel local. Si bien Ariel Ramírez no integró formalmente ese grupo pues se formó en 1945 y en ese entonces él ya no residía en la ciudad, sin duda mantuvo un vínculo cercano con sus amistades allí y eso influyó en su proceso creativo. Varias entrevistas mencionan sus reiterados viajes a esa ciudad, muchas veces por el solo hecho de visitar allegados. También se menciona su amistad con el poeta santafesino José Pedroni y con el chaqueño Raúl Oscar Cerrutti, músico e investigador que desarrollaba labores en la Universidad del Nordeste, a quien Ramírez solía pedir consejo y supervisión respecto de las expresiones musicales de esa región, tal como figura en algunos discos. Incluso el impulso y asesoramiento inicial respecto de su obra cumbre, la *Misa criolla*, los recibió por parte del padre Osvaldo Catena, quien era párroco en Santa Fe y, además, músico y amigo de Ramírez desde la infancia. Consideramos que estos “mundos del arte”, especialmente el círculo santafesino, posibilitaron la continuidad del lazo con su ciudad natal y potenciaron la creación de obras de calidad, asociadas a la idiosincrasia y el paisaje del Litoral, al mismo tiempo que musicalmente ajustadas a las expresiones propias de esta región.

3.3.3.- “Clásicos” de Ramírez para el Litoral

En esos primeros años de la década, Ramírez concretaría la composición y la difusión de piezas litoraleñas que tendrían un lugar central en su repertorio y, más ampliamente, se convertirían en pilares del cancionero de raíz folclórica. Por entonces compone *Santafesino de veras*, editada en 1962 como “canción del Litoral” por Ricordi Americana, cuyo texto pertenece a Miguel Brascó.²³⁴ Se trata de un homenaje al hombre santafesino

²³⁴ Miguel Brascó (Sastre, Santa Fe, 1924 - Buenos Aires, 2014) fue abogado, poeta, periodista, compositor y dibujante humorístico. Perteneció al grupo literario y artístico Espadalirio, formado en Santa Fe en 1945. Compuso además *La vuelta de Obligado* y, junto a Ariel Ramírez, al menos otras siete composiciones, entre

plasmado en una poesía sencilla que utiliza lenguaje coloquial, enunciada en primera persona, donde el personaje menciona prácticas y describe elementos del paisaje, con un discurso fuertemente arraigado en la identidad provincial. La canción fue difundida inicialmente por el propio Ramírez y por Jorge Cafrune, quien la grabó en 1964 en el LP *Que seas vos* (CBS 8516),²³⁵ junto a canciones de fuerte contenido social como *Orejano* (José Luis Gómez, Serafín J. García, Braulio López). Posteriormente, *Santafesino de veras* sería grabada por gran cantidad de intérpretes y se convertiría en una especie de “himno” provincial, enseñado en las escuelas.²³⁶

Anteriormente con Miguel Brascó, Ramírez había compuesto *Agua y sol del Paraná*, otra canción del Litoral que cobraría popularidad a partir de su inclusión en el LP *Coronación del folklore* (PL 82009) grabado en Philips en 1963 junto a Eduardo Falú y Los Fronterizos. Este disco tuvo gran repercusión por la posición dominante de sus intérpretes, artistas consagrados del campo.²³⁷ *Coronación del folklore* sería elegido el LP más destacado del año 1963, según la crítica de la revista *Folklore* (núm. 58, 01-1964: s/d). La placa contiene, además, de modo significativo, otras dos canciones vinculadas al Litoral: la famosa *El Paraná en una zamba* de Jaime Dávalos y Ariel Ramírez, pieza que –aunque zamba– rememoraba en su poesía el paisaje fluvial; y *Leyenda guaraní*, de Falú y Dávalos, grabada allí solo instrumentalmente. *Leyenda guaraní* tiene como base rítmica el acompañamiento de chamamé, a veces explícito, otras sugerido, ejecutado por el piano y la guitarra en *tempo* moderado. Se establecen diálogos entre los instrumentos, que resaltan el carácter melódico de la pieza de modo sutil y elegante. La presencia de prolongados trinos parece recordar el sonido del arpa, pero, además, le otorgan un tono “erudito” al incorporar este y otros elementos propios de la música de tradición escrita, con la que ambos intérpretes estaban familiarizados.

las que se cuenta *Campos del Mío-Mío* (1962), un triunfo alusivo a una acción heroica por parte del Brigadier López y el pueblo santafesino. Estuvo vinculado a la producción radial y teatral. Véase Portorrico (2044: 74); D’Anna (2018: 123) y López Rosas (2019: 88).

²³⁵ Puede escucharse la versión de Jorge Cafrune, con su dicción nítida e inconfundible, aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=VdIlqkmznSI> (consulta: 13-11-2022).

²³⁶ Memorable fue la reciente versión interpretada por Abel Pintos, junto a Chango Spasiuk, Facundo Ramírez y otros músicos en el Teatro Colón de Buenos Aires, en un concierto realizado por el centenario del nacimiento de Ariel Ramírez, en 2021. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nVCLPXSJSSc> (consulta: 13-11-2022).

²³⁷ Según Díaz, estos artistas lograban reunir el valor de la autenticidad (respecto de la música folclórica que ejecutaban), la calidad musical exigida por la crítica y la sanción positiva del público (Díaz, 2009: 85).

Coronación del folklore vol. 2 (Philips 633.368), por su parte, también contuvo dos canciones del Litoral: *Los inundados* en coautoría con Aizemberg y *Canto a Rosario*, de Jaime Dávalos y Eduardo Falú. Esta mantiene una base rítmica de chamamé ejecutada por la guitarra, que contrasta con el carácter más melodioso del arreglo vocal y las intervenciones del piano. Su temática es distinta a la de otras canciones litoraleñas, en la medida que resalta de la ciudad costera su carácter industrial y productivo con frases como “yo te saludo capital de los cereales”, “sos el baluarte de las razas industriales / que aquí vinieron a construir la libertad” o “rosa crispada, siderúrgica y obrera / en que amanece la conciencia del país”.

Claudio Díaz sostiene que el trabajo compositivo de Ariel Ramírez y Eduardo Falú produjo un efecto de expansión de los límites del paradigma clásico, sin cuestionar ninguno de los supuestos fundamentales, sino incorporando elementos de la música erudita y creando un “nuevo sonido” en el folclore (Díaz, 2019: 145). Estos aspectos confluyen en los discos de *Coronación...* donde se suman la sofisticación poética de Jaime Dávalos y, al mismo tiempo, un perfecto equilibrio entre raigambre tradicional y modernismo plasmado en las voces de Los Fronterizos.

Composiciones de carácter litoraleño también se hicieron presentes en la cuantiosa obra de Ramírez en coautoría con Félix Luna.²³⁸ En el período estudiado, la primera de ellas es *Los bichos*, milonga del Litoral grabada inicialmente por Los Trovadores del Norte y Los Huanca Hua, que no alcanzó repercusión significativa. Las dos restantes forman parte de obras integrales: *La anunciación* y *Gringa chaqueña*.

La anunciación es un chamamé que formó parte de la obra integral *Navidad nuestra*. Esta, a su vez, ocupó la totalidad del segundo lado en el disco *Misa criolla*, editado por Philips a fines de 1964.²³⁹ La pieza es la primera de seis que conforman la obra, pues narra el evento inicial del relato evangélico en torno al nacimiento de Jesús: el anuncio del Ángel Gabriel a la Virgen María, sobre la venida del hijo de Dios.²⁴⁰ En cuanto a la

²³⁸ Según refiere Ariel Mamani, se conocieron a fines de la década de 1950 en la militancia dentro de la Unión Cívica Radical Intransigente (UCRI). Luego, su colaboración artística se extendió por fuera del espacio partidario (2017: 147).

²³⁹ El disco *Misa criolla*, al igual que *Coronación del folklore*, fue bastante estudiado por Díaz (2009).

²⁴⁰ El ciclo contiene: *La anunciación* (chamamé); *La peregrinación* (huella); *El nacimiento* (vidala catamarqueña); *La adoración de los pastores* (chaya riojana); *La adoración de los Reyes* (takirari); *La huida a Egipto* (vidala). La *Misa criolla*, por su parte, consta de: *Kyrie* (Vidala-Baguala); *Gloria* (carnavalito-yaraví); *Credo* (chacarera trunca); *Sanctus* (carnaval cochabambino); *Agnus dei* (estilo

poesía,²⁴¹ Luna utiliza un lenguaje simple, incluso coloquial, que incluye palabras y frases en guaraní como *caté* (elegante), *cunumí* (pequeño), *yerutí* (ave) o *cuñatai* (joven).²⁴² Se advierte la intención de respetar el acento regional, por ejemplo, en el énfasis de la *elle* al decir “capullo”. En consonancia, la música contiene el acompañamiento de chamamé rasgueado en guitarra, que se mantiene a lo largo de toda la pieza, en *tempo* relativamente ágil. Las melodías, tanto en las partes instrumentales como en las cantadas, contienen giros típicamente chamameceros, a partir de motivos rápidos de corcheas y semicorcheas. Predomina en cuanto a la articulación la ejecución en *staccato*, lo que le otorga un carácter rítmico y animado. La pieza utiliza el modo mayor, con enlaces armónicos de la práctica común de la música popular y algunas dominantes secundarias. La grabación contó nuevamente con la interpretación de Los Fronterizos, la ejecución en acordeón de Raúl Barboza y la participación del coro de la Basílica del Socorro bajo la dirección del Presbítero Jesús Gabriel Segade.²⁴³ Desde luego, dada la inmediata repercusión de la *Misa criolla*, las piezas de *Navidad nuestra* obtuvieron gran difusión, con numerosas reediciones e interpretaciones en todo el mundo.

Gringa chaqueña formó parte del disco integral *Mujeres argentinas* (Philips, PL 82223) de 1969. La obra se proponía visibilizar el rol de algunas mujeres en distintos momentos de la historia argentina, con sentido de homenaje.²⁴⁴ *Gringa chaqueña* ocupa el primer lugar del lado A y está dedicada a una mujer anónima, inmigrante. La canción está enunciada en primera persona –como algunas otras del disco– otorgándole así voz propia al personaje y la posibilidad de hablar por sí misma, lo que le da a la composición especial significación y emotividad. La pieza se consigna como guarania, pues presenta en su parte central un sutil y muy lento acompañamiento rasgueado ejecutado por la guitarra que la emparenta con esa música. Al comienzo, sin embargo, incluye una extensa sección *ad libitum*, donde la voz de Mercedes Sosa se expresa libremente sobre un sencillo colchón sonoro de una nota pedal y, seguido, una breve sección más rápida, en

pampeano). La variedad de ritmos da cuenta, nuevamente, de la búsqueda de Ramírez en función de abarcar diferentes expresiones regionales.

²⁴¹ Según Mamani, originalmente la composición del texto de *Navidad nuestra* había sido encomendada a Miguel Brascó, quien carecía de creencia religiosa y abandonó el compromiso (2017:149).

²⁴² Veamos como ejemplo la inserción del guaraní en el texto de la tercera y cuarta estrofa: “El Ángel Gabriel ya vuelve / al pago donde se encuentra Dios. / –¿Mamó parehó [adónde fuiste] angelito / que tan contento te vuelves vos? / –He visto a la Reina ’el mundo / la más hermosa *cuñatai*; / sus ojos son dos estrellas / su voz, el canto del *yerutí*.”

²⁴³ La versión original puede escucharse en: <https://open.spotify.com/search/la%20anunciaci%C3%B3n> (consulta: 12-11-2022).

²⁴⁴ Para un análisis detallado de este disco integral véase Mamani (2017).

ritmo de galopa. El orgánico se corre de los estándares para la música popular de raíz folclórica del momento pues incluye además de la guitarra, clave, órgano eléctrico, batería y percusión.²⁴⁵ *Mujeres argentinas* fue una obra conceptualmente adelantada a su época, que permitió la difusión masiva de contenidos del revisionismo histórico, cuya innovación se tradujo también en una “nueva sonoridad” y que a través del tiempo no ha perdido difusión y vigencia.

Resumidamente, en el plano de la composición y la interpretación podemos decir que Ariel Ramírez mantuvo a lo largo de los años un estilo sobrio y elegante, a la vez que respetuoso de las formas, ritmos, melodías y armonías de las músicas tradicionales regionales que son, en los casos aquí analizados, el chamamé, la guarania y la galopa. Sus intervenciones pianísticas al acompañar se observan siempre mesuradas, acotadas y sutiles, de acuerdo con su estilo pianístico en general. En las ejecuciones solistas le otorga prioridad a la claridad de la línea melódica, no recargada con armonizaciones o arreglos muy complejos. Prefiere la articulación en *staccato* al uso del pedal, juega con los extremos agudos y graves del teclado y aprovecha el piano en su cualidad percusiva. Puede servir como ejemplo para apreciar estas características, escuchar la participación pianística en *Los inundados*, en la versión de *Coronación del folklore vol. 2*, particularmente en el interludio instrumental que realiza junto a Falú.²⁴⁶

Para finalizar esta sección, y siguiendo el plano de la innovación recién comentado, merece la pena mencionar la participación de Ramírez en el LP *Folklore para el nuevo tiempo*, junto al Conjunto Ritmus –de percusión–, editado por Philips en 1966 (85551 PY). Para ese disco, según relata la contratapa, fue el director y creador de la agrupación, Antonio Yepes, quien le solicitó a Ramírez algunas obras con ritmos folclóricos para transcribirlas a diversos instrumentos de percusión.²⁴⁷ En el disco se incluye una pieza de Aníbal Sampayo, *Ki chororó*. Se trata de un rasgueado litoraleño, o sobrepaso –como suele llamarse al rasguído doble en el extremo oriental de la provincia de Entre Ríos–.²⁴⁸ El motivo melódico, que es interpretado por el piano y sugerido por la percusión, por momentos está fragmentado o distorsionado, de acuerdo con la estética sonora “moderna”

²⁴⁵ La versión original puede escucharse en: <https://open.spotify.com/search/gringa%20chaque%C3%B1a> (consulta: 12-11-2022).

²⁴⁶ Minuto [00:02:57-00:06:31] en <https://www.youtube.com/watch?v=lr4DZmkpy1k&t=1380s> (consulta: 12-11-2022).

²⁴⁷ Se consigna en la contratapa que son veintinueve los instrumentos de percusión utilizados.

²⁴⁸ Sobre esta composición volveremos en el capítulo quinto.

que se pretende alcanzar. Se menciona también, en la contratapa, la presencia de Chango Farías Gómez –recordemos–, como “orientador” y ejecutante del bombo.²⁴⁹

Con posterioridad al período estudiado, en 1985, Ariel Ramírez grabaría un disco específicamente dedicado a repertorio litoraleño denominado *Chamamés, chamarritas, otras yerbas del litoral* (Philips, 826149–1). Allí interpreta en el piano –acompañado de guitarra, bajo y batería– un repertorio variado que incluye piezas suyas junto a otras de autores tradicionales de chamamé (Mauricio Valenzuela o Isaco Abitbol, por ejemplo) y de nuevas generaciones, como Antonio Tarragó Ros.

3.4.- Movimientos regionales

Martha Ulhôa, refiriéndose al campo de la música popular brasileira en los sesenta, ha señalado dos fenómenos de relevancia: la emergencia de una corriente musical con una postura de cuestionamiento político-social; y la aparición y afianzamiento de un segmento joven en el mercado de consumo, ligado a la “joven guardia” (o “nueva ola”) (Ulhôa, 2010: 517). El primer fenómeno se relaciona con la intensa actividad librada en el campo político e ideológico; el segundo, con profundos cambios sociales que se producen en esa década. Consideramos que es posible plantear esta misma división operativa para el caso argentino. De modo general, podemos diferenciar en el cancionero estudiado dos grandes estilos cuya categorización (sin pretensión de tornarse definitiva) resulta útil para el análisis, admitiendo la existencia de cruces o superposiciones. Por una parte, reconocemos un conjunto de piezas dentro del corpus entroncadas con el llamado “paradigma clásico” del folclore (Díaz, 2009: 90), y orientado fundamentalmente al público juvenil urbano, cuyo segmento fue central en el desarrollo del *boom del folklore* a comienzos de los 60 (Vila, 1982). Muchas de esas canciones litoraleñas presentan temáticas románticas o “ligeras” y una estética aparentemente influida por el bolero. En convivencia, identificamos otro grupo de composiciones que se alinea en la estética de la llamada canción social o testimonial, cuya mayor referencia en el campo de la música popular local de la época corresponde al movimiento del Nuevo Cancionero surgido en Mendoza en 1963. En estas canciones se observa una “formulación social del paisaje” (Orquera, 2016: 1) que pone al hombre –y particularmente al trabajador– como centro del

²⁴⁹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=akqXjvQZZBY> (consulta: 12-11-2022).

discurso de la obra. Los compositores buscan además una renovación musical en su forma y contenido, como respuesta a las transformaciones sociales concretadas y aspiradas durante la década de 1960, logrando en algunos casos mantener un grado de autonomía respecto de las necesidades o condicionamientos de la industria.

En lo que sigue, nos dedicamos a esbozar los perfiles de algunos artistas que abrevaron en este segundo tipo de cancionero y que trataremos aquí solo brevemente, mereciendo un tratamiento exhaustivo posterior. La proyección y repercusión de varios de ellos se extendió fundamentalmente en la dimensión local/regional en torno a ciudades nucleares (por caso, Santa Fe, Paraná, Rosario, Concepción del Uruguay), con especial contribución al desarrollo cultural y musical zonal. Describiremos esas escenas de modo general, al recorrer algunos de sus intérpretes.

3.4.1.- Santa Fe: Los Paranaseros y Claudio Monterrío

El conjunto Los Paranaseros se formó en la ciudad de Santa Fe en torno a 1954/1955. Inicialmente estuvo integrado por Hugo Maggi, Jorge Molina y Norberto Vandenberghe (cuyo nombre artístico sería luego Claudio Monterrío). Con esta formación comenzaron como trío y luego de algunas pruebas incorporaron como cuarto miembro a Luis “Negro” Hormaeche.²⁵⁰ En esos primeros años se presentaron en peñas y radios y recorrieron la provincia de Santa Fe realizando actuaciones.

Maggi y Molina contaban con una intensa experiencia coral, pues integraban también una agrupación local abocada a la interpretación de repertorio “clásico”, dirigido por Francisco Maragno.²⁵¹ Vandenberghe, por su parte, tenía una formación guitarrística bastante sólida. Estas cualidades, seguramente, otorgaron a los arreglos calidad vocal e instrumental a partir de la incorporación de recursos novedosos, provenientes de la música de tradición escrita. Así lo relata Monterrío:

²⁵⁰ La cuarta voz la cubrieron sucesivamente J.C. Nallim, Humberto Facal, después Antonio D'Arrigo y, finalmente, Hormaeche.

²⁵¹ Véase: <https://www.concejosantafe.gov.ar/noticias/3215-distinguen-como-ciudadano-destacado-a-francisco-maragno/> (consulta: 19-11-2022). Jorge Molina, además, estudió en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, especializándose más tarde como compositor de música contemporánea y electroacústica con los maestros Francisco Kröpfl, Mariano Etkin y Dante Grela, entre otros. Molina obtuvo en este aspecto amplio reconocimiento por parte del ambiente musical local. Véase: <https://www.jorgeemolina.info/home> (consulta: 19-11-2022).

Fuimos en aquella época precursores de los conjuntos... entre vocales y corales, te diría...porque estaban los hermosos y bienamados conjuntos de la época: Los Fronterizos, Los Chalchaleros. Los amábamos a ellos, pero nosotros teníamos otra forma de canto. Habíamos incorporado la cuarta voz.²⁵²

En una extensa entrevista a Claudio Monterrío publicada en *Folklore* núm. 53 (17-09-1963:18-20) el músico relata sus comienzos artísticos con el conjunto y su participación en el movimiento de músicos de Santa Fe y Entre Ríos que, por mediados de la década de 1950, habían impulsado la llamada “música litoraleña”. Allí resalta el interés por lo regional propiciado por poetas como José Pedroni (oriundo de la ciudad de Esperanza) y Julio Migno (de San Javier). Destaca además el papel de Ariel Ramírez y Miguel Brascó al producir “puntales de la música del Litoral” con “fresco sabor regional y renovados giros” y realza en Entre Ríos la figura de Linares Cardozo, por su “profundo conocimiento del hombre y su medio” volcado a la música y la pintura. A este ambiente cultural local –en el que Monterrío reconoce también la importancia los artistas plásticos santafesinos– se suman en 1955 Los Paranaseros, con su labor para lo que él entendía como un “renacer del folklore litoraleño” (*Folklore* núm. 53, 17-09-1963: 19). En comunicación personal Monterrío reafirmaría la importancia de la existencia de este “mundo del arte” –nuevamente en términos de Becker– en sus inicios creativos y, de modo más general, en el auge de la música litoraleña que se gestaba en esos años:

Con Los Paranaseros quisimos promover un movimiento de raíz litoraleña en las distintas manifestaciones del arte: la música, la pintura, la literatura, la poesía...y estábamos en contacto con todos. Yo tengo una portada de un vinilo que me hizo Supisiche: “Supi” fue un grande.²⁵³ Y también estaba Juan Arancio,²⁵⁴ que es de acá de Santa Fe. Era un movimiento cultural, hacíamos encuentros. Estaba Fernando Espino,²⁵⁵ que ilustró un disquito chiquito de Los Paranaseros.²⁵⁶

Monterrío también manifestó haber sido amigo de los poetas Miguel Brascó y Guiche Aizemberg, y del cineasta Fernando Birri, con quien colaboró en la composición de música incidental para una de sus primeras filmaciones, anterior a *Los inundados*.²⁵⁷

En 1959, el conjunto viajó a Europa para participar del Séptimo Encuentro Mundial de la Juventud y los Estudiantes, realizado en Viena (Austria) bajo el lema “¡Por la Paz y

²⁵² Claudio Monterrío en comunicación personal con la tesista (Santa Fe, 27-12-2021).

²⁵³ Ricardo Supisiche (Santa Fe, 1912-1992). Pintor y grabador. Véase Mansilla (2011: 200-201).

²⁵⁴ Juan Arancio (Santa Fe, 1931-2019). Pintor, ilustrador e historietista.

²⁵⁵ Fernando Espino (Rosario, 1931- Santa Fe, 1991). Pintor y dibujante.

²⁵⁶ Comunicación personal, 27-12-2021.

²⁵⁷ El entrevistado no recordaba el nombre de la filmación y no pudimos determinarla.

la Amistad!”.²⁵⁸ La gira se prolongó por seis meses e incluyó la visita a distintas ciudades de Italia y Polonia. A su regreso, en 1960, el grupo se disolvió. Según Monterrio, su etapa como integrante de Los Paranaseros le permitió madurar ideas y precisar sus objetivos musicales. La contratapa de su LP solista *Canta el Litoral, canta Claudio Monterrio* (CBS, 1963) sintetiza ese período artístico, en palabras del propio intérprete, del siguiente modo:

A Los Paranaseros nos preocupaba crear una expresión musical para el Litoral. La tarea no sería fácil. Solo teníamos una música zonal, el “chamamé”, que abarcaba todo ese enorme y heterogéneo territorio que involucramos en el término Litoral. No obstante, a Santa Fe le correspondían otras formas: el ritmo de la canción, los estilos, las polcas y galopas y también la “chamarrita” (quizás nacida en Entre Ríos, quizás en Corrientes, pero tocada en mi provincia). Y con esas formas vernáculas formamos el repertorio del conjunto y nos lanzamos a divulgarlas, a desenterrarlas, a reincorporarlas como manifestaciones populares puras que surgían de la historia santafesina.

Durante la década del sesenta el grupo Los Paranaseros se rearmó conservando este nombre, integrado por las hermanas Delia y Graciela Di Sario y los hermanos Osvaldo y Hugo Maggi, siendo este el único de los miembros iniciales.²⁵⁹ Encontramos en esa segunda etapa algunas participaciones significativas. A fines de 1963 obtuvieron el primer premio en su especialidad en la primera edición del Festival de la Música Litoraleña de Posadas, reconocimiento que por su “calidad interpretativa, afiatamiento, repertorio selecto e impecable presentación [...] fue uno de los aciertos del jurado” (*Folklore* núm. 56; 12-1963: 63)²⁶⁰ [Figura 13]. Pocos meses después se presentaron en el Cuarto Festival Nacional de Folklore de Cosquín, representando a la delegación de la provincia de Santa Fe (*Folklore* núm. 61; 02-1964: 89).

²⁵⁸ Es probable que la orientación ideológica de izquierda por parte de algunos de sus integrantes les haya facilitado dicha participación. En esa oportunidad viajó también el conjunto Los trovadores del Norte, que referiremos más abajo. Sobre las sucesivas ediciones de este encuentro, véase González (2017b: 11), quien enfatiza la novena, realizada en 1965.

²⁵⁹ Los hermanos Maggi conformarían, a partir de la década del setenta, un legendario grupo teatral-musical infantil llamado Los Mamelli, pionero en su tipo en la ciudad de Santa Fe. Un jardín de infantes lleva el nombre de Hugo Maggi. Véase: <https://www.airesantafe.com.ar/cultura/la-ciudad-le-rinde-homenaje-los-mamelli-50-anos-su-primer-espectaculo-n336927> (consulta: 19-11-2022).

²⁶⁰ Nota firmada por Armando Atienza.



Cuarteto vocal "Los Paranaseros", representando a Santa Fe obtuvo el primer premio en su especialidad y cosechó los mejores aplausos del Festival. Sus integrantes son Delia y Graciela Disario y Osvaldo y Hugo Maggi.

Figura 13. Los Paranaseros en el Primer Festival de la Música Litoraleña de Posadas, en noviembre de 1963. *Folklore* núm. 56 (12-1963: 63)

El conjunto mantuvo en esta etapa su impronta inicial: la interpretación de un repertorio que daba cuenta de la cultura regional a través de diversas expresiones musicales y poéticas. Así lo demuestra el LP *Recorriendo el Litoral con Los Paranaseros* (Microfon I 27) con tapa del artista plástico Fernando Espino.²⁶¹ Se destacan en la selección de canciones varias piezas de Ramón Ayala, Ariel Ramírez y Linares Cardozo, a la par de algunos chamamés más tradicionales y dos composiciones de sus integrantes [Figura 14].



Figura 14. LP *Recorriendo el Litoral*. Los Paranaseros, Microfon

²⁶¹ Diversas fuentes lo datan en 1962, aunque esta fecha no pudimos corroborarla. Según nuestros cálculos es de 1963 o 1964. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hiQLWryz6gA> (consulta: 19-11-2022).

Luego del desmembramiento del grupo acontecido en 1960, Vandenberghe, por su parte, comenzó a realizar actuaciones solistas en radios de Santa Fe y Paraná y adoptó su nombre artístico definitivo. Fue decisiva su presentación en 1963 en el Tercer Festival Nacional de Folklore de Cosquín (un año antes de la participación de Los Paranaseros) como único integrante de la delegación santafesina (*Folklore* núm. 36; 22-01-1963). Su repercusión allí lo motivó a trasladarse ese año a Buenos Aires.

1963 sería un año intenso para Claudio Monterrío: realizó las grabaciones para CBS y concretó actuaciones en radio y televisión. *Folklore* núm. 52 (10-1963) anuncia que es uno de los ganadores de las ruedas iniciales del Primer Festival Odol de la Canción, al interpretar la milonga *Humito de mi cigarro*, de Antonio S. Trocchia. Si bien la canción finalmente salió segunda, Monterrío fue elegido el mejor intérprete del certamen.

Folklore núm. 51 (09-1963: 26-27) publica en su columna de comentarios de discos una crítica –en términos generales, elogiosa– del LP *Canta el Litoral, canta Claudio Monterrío*, firmada por Rene de Rettore.²⁶² Allí nos anunciamos que previamente, en mayo, CBS había lanzado un 33 rpm simple, a modo de prueba, (una práctica usual en la época) y que el disco alterna versiones solistas con guitarra y otras con acompañamiento de orquesta, a cargo de José Carli. El crítico destaca, por una parte, el impulso que CBS da a un músico que se “evade de lo rutinario y vulgar, otorgando, en cambio, versiones de carácter popular realizadas con excelente calidad y seriedad”.²⁶³ Por otra parte, celebra la inclusión de arte en la tapa (dibujo de Juan Carlos Cavallero), que tantas veces reclamara él mismo desde su columna [Figura 15]. En cuanto a las versiones, elogia a Monterrío como “excelente ejecutante de la guitarra” y “guitarrista de escuela”, en desmedro de las versiones orquestales que el crítico encuentra menos expresivas y “carentes de color y calor” (*Folklore* núm. 51; 09-1963: 26-27).

²⁶² Uno de los pseudónimos que el músico, compositor y crítico rosarino Iván René Cosentino utilizó durante su largo período a cargo de esta sección en la revista *Folklore*.

²⁶³ El texto de la contratapa –sin firma– refuerza esta idea de novedad al expresar que el disco “nos pone en contacto con expresiones folklóricas que desconocíamos y que, sin embargo, integran el caudal inagotable de nuestra cultura vernácula”.



Figura 15. *Canta el Litoral, canta Claudio Monterrío*. LP, CBS, 1963

El disco presenta, significativamente, seis composiciones de Claudio Monterrío. De dos de ellas es autor de la letra y la música: *Como una serenata* (canción) y *Enamorado del río* (canción). Otra es en coautoría con Guiche Aizemberg (la milonga *Coplas para el Viejo Ramúa*) y las tres restantes llevan poesía del santafesino Alfredo Carrió: *Silbando* (chamamé),²⁶⁴ *Itá enramada* (polca) y *Corre, río* (canción del Litoral).²⁶⁵ El repertorio se completa con piezas de Linares Cardozo, Atahualpa Yupanqui, Ramón Ayala y las duplas compositivas Albérico Mansilla/Edgar Romero Maciel y Guiche Aizemberg/Ariel Ramírez.²⁶⁶

Luego de ese fructífero año, Monterrío fue convocado como solista contratado para actuar en Cosquín, en la cuarta edición del Festival Nacional del Folklore, que congregó ese año a varios artistas de la región según dio cuenta la cobertura de la revista *Folklore* [Figura 16].²⁶⁷ A fines de 1964 volvió a participar en la segunda edición del Festival Odol de la Canción, interpretando la zamba *La telera*, de Luis Sánchez Vera y Luis Gentilini.²⁶⁸ En 1964 y 1965 se presentó en radio y en programas televisivos de Canal 11 y Canal 7,

²⁶⁴ Esta canción había sido grabada en 1961 por Los Trovadores del Norte: https://youtu.be/FMIba5I94_M (consulta: 20-11-2022).

²⁶⁵ Dos digitalizaciones recientes de estas grabaciones permiten apreciar las composiciones y el estilo de las versiones ya sea solistas u orquestales. Véase https://youtu.be/ONC_a-EfuAA y <https://youtu.be/zZLN3qu4hl4> (consulta: 20-11-2022).

²⁶⁶ De esta dupla Monterrío interpreta *Los inundados*, grabación significativa pues es una de las primeras con posterioridad a la película.

²⁶⁷ De la presencia de artistas litoraleños en distintos festivales del país daremos cuenta en el capítulo quinto.

²⁶⁸ Ese año resultó ganadora del certamen la zamba *Que seas vos*, de Marta Mendicute, interpretada por Jorge Cafrune.

en Buenos Aires. Luego, circunstancias personales lo llevaron a radicarse definitivamente en Santa Fe.

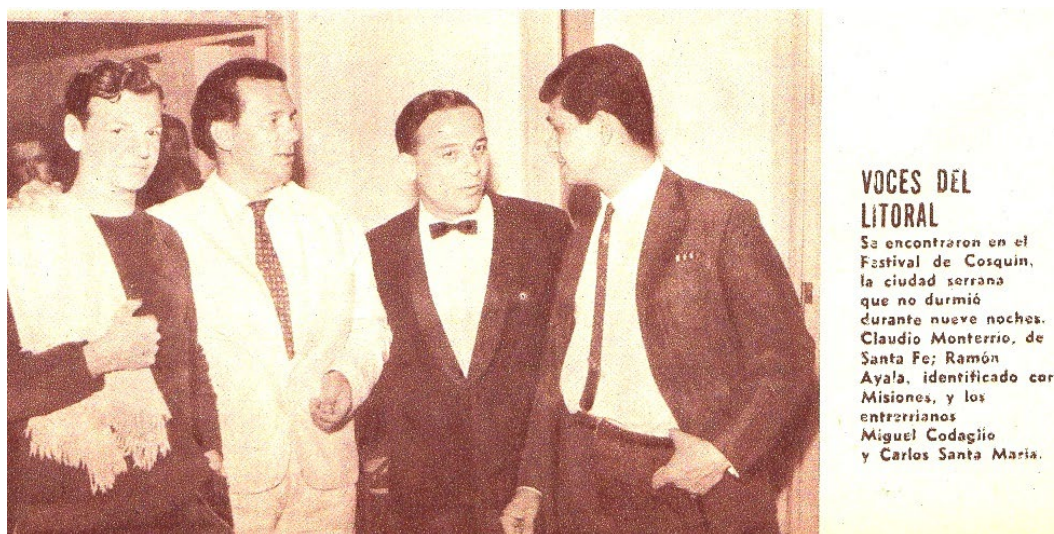


Figura 16. De izquierda a derecha Claudio Monterrío, Ramón Ayala y los entrerrianos Miguel Codaglio y Carlos Santa María en la cuarta edición del Festival Nacional del Folklore de Cosquín. *Folklore* núm. 61 (04-02-1964: 52)

Con posterioridad, fue guitarrista por un corto período de Mercedes Sosa, con quien realizó giras por el interior del país. Su trabajo quedó inmortalizado en la grabación de *Zamba para no morir* (de autoría de Hamlet Lima Quintana, Norberto Ambros y Héctor Rosales) que la tucumana incluyó en su LP *Yo no canto por cantar* (Philips, 1966).²⁶⁹ En el acompañamiento de Monterrío puede apreciarse su elaborado y cuidadoso estilo interpretativo, que excede el rol mera función de base rítmica o armónica adjudicado a la guitarra.²⁷⁰ Luego, a fines de 1968 grabó el LP *Claudio Monterrío interpreta a Ariel Ramírez* en el sello Microfon, con la intención de mostrar distintas facetas y períodos creativos de ese autor. Contó con el asesoramiento y la colaboración parcial de su coterráneo, mientras que los arreglos orquestales estuvieron a cargo de Waldo Belloso.

En Santa Fe, Claudio Monterrío continúa su carrera hasta la actualidad, acrecentando sus creaciones siempre con el entorno social y paisajístico como fuente inspiradora. Compuso además de canciones, piezas para guitarra sola. Es reconocido por el ambiente cultural regional como un referente, destacándose en una trayectoria ligada al trabajo, fiel a sus convicciones e intereses artísticos. Efraín Colombo (1986), cantautor santafesino de

²⁶⁹ Comunicación personal, 27-12-2021.

²⁷⁰ Disponible en: <https://open.spotify.com/search/zamba%20para%20no%20morir%20mercedes%20sosa> (consulta: 20-11-2022).

la nueva generación, así lo expresaba en un programa radial dedicado íntegramente a homenajear su obra:

Creo que Claudio no tiene noción del legado que nos deja a nosotros, quienes intentamos ocupar un lugar en el cancionero de nuestra provincia, de nuestro país. Son personas como él en las que uno se mira, porque han dejado un sello indeleble en la historia musical, han sido partícipes de la gestación de una historia que tiene que ver con el arte esencial folklórico de nuestra provincia.²⁷¹

3.4.2.- Rosario: Chacho Müller y los grupos vocales

3.4.2.1.- Los Cuimbaé (1961-1963)

Los Cuimbaé –vocablo guaraní que significa “varones”– fue un cuarteto vocal e instrumental formado en Rosario, que comenzó su actividad el 3 de abril de 1961. Sus integrantes, oriundos de diferentes provincias, habían sido congregados en torno al ámbito universitario. Lo integraban Miguel Codaglio (Diamante, Entre Ríos, 1933; Paraná, 2017); Marcos Kanner (Posadas, Misiones, 1933-2012);²⁷² Isaías Dorín (Mercedes, Corrientes, 1937-¿?) y Rubén Berbel (Rosario, 1937-¿?). Sus primeras presentaciones ocurrieron en escenarios y ámbitos radiales de Rosario. Se trasladaron luego a Buenos Aires donde actuaron en Canal 9 en *La pulpería de Mandinga* (programa conducido por Julio Márbiz) y en programas de los canales 11 y 13. Integraron también la compañía de Ariel Ramírez (Portorrico, 2004: 123). El grupo se propuso “difundir ampliamente el folklore musical del Litoral rompiendo con las formas clásicas de interpretarlo [sin perder] de vista la autenticidad ni los valores telúricos” (*Folklore* núm. 14, 01-03-1962: 13). Un mes después, el *Segundo álbum gigante de canciones* le brindaba al grupo cuatro páginas completas, que incluían un breve reportaje, fotografías y las canciones “de éxito”. Allí sus integrantes se explayaban sobre los propósitos del grupo:

Identificados cada uno con su tierra, y formando éstas una verdadera unidad cultural geográfica e histórica, el cantarle al Litoral surge como necesidad espontánea. Con el deseo de avanzar en la expresión “cantada” del Noreste, puesto que es el primer conjunto “vocal” cuyo repertorio es exclusivamente litoraleño, nacen Los Cuimbaé, con la finalidad de dar amplia y permanente difusión a lo que considera[mos] un

²⁷¹ Extraído del programa radial *Relatos inesperados*, conducido por Ricardo Giallorenzi en Radio Guaraní, San Pedro, del día 03-10-2021. Disponible en: <https://hearthis.at/ricardo-giallorenzi-pj/relatos-inesperados-03-10-2021-cmonterrio/> (consulta: 20-11-2022).

²⁷² Hijo del anarquista y luego militante comunista del mismo nombre, Marcos Kanner (1899-1981) figura central del movimiento sindical misionero entre las décadas de 1930 y 1950, amigo de Horacio Quiroga y Ramón Ayala. Véase: Martínez Chas (2009).

verdadero valor representativo de la región [...] lo que lleva un verdadero mensaje. Además, consideramos de decisiva importancia que desaparezcan los letristas de lo jocoso y burdo, expresión ridícula que se atribuye al hombre del Litoral y la modalidad llorona y monótona de algunos intérpretes de la canción. / Es justicia agregar que la forma musical es pura y además ha evolucionado [...] consideramos que es indispensable para una amplia y sincera difusión del Folklore del Litoral, una actitud cultural conjunta de compositores, letristas e intérpretes. / Nuestro canto, nuestra voz, la ubicación vital del hombre del Litoral que es expresión de un paisaje [...] no ha alcanzado a manifestar totalmente el enorme caudal que tenemos. / Este es nuestro sentir y nuestro pensamiento, y en ello estaremos siempre (*Segundo álbum gigante de canciones, Folklore*, 04-1962: 39).

En su corta trayectoria Los Cuimbaé grabaron dos EPs; el primero de ellos en 1961 en el sello Disc Jockey (DIS 213) y el otro en 1962, para Philips, titulado *El Litoral a la manera de Los Cuimbaé* (P 427.894) [Figura 17]. Se destacan en su repertorio piezas de Osvaldo Sosa Cordero y de la dupla Mansilla-Romero Maciel, la canción *El hachero* de Ramón Ayala, y el ya aludido *Agua y sol del Paraná*, de Brascó y Ramírez. El grupo se disolvió a fines de 1963. Miguel Codaglio, uno de sus integrantes, continuó su carrera solista, abocada especialmente a la difusión del folclore entrerriano. Inmediatamente después de la disolución del grupo, en 1964, Codaglio grabaría el disco larga duración *Canta, ¡Litoral!* en el sello “X” (LXA-7018) acompañado por Raúl Barboza y conjunto típico. Allí se incluye *Los inundados*, de Aizemberg y Ramírez y –también de aquel poeta– la canción del Litoral *Los desencuentros*, con música de Carlos Guastavino (1912-2000). Se destacan además piezas de Aníbal Sampayo y Manuel Linares Cardozo [Figura 18].

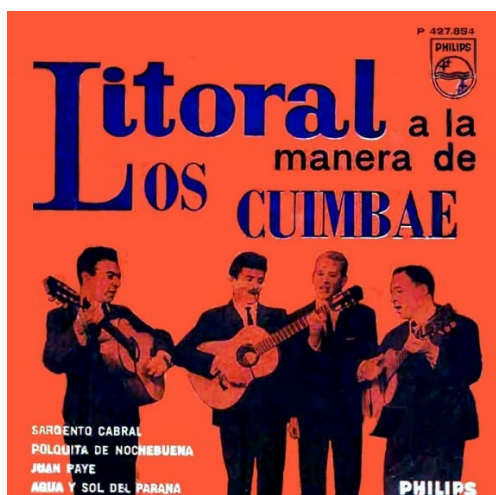


Figura 17. *Litoral a la manera de Los Cuimbaé*. EP, Philips, 1962



Figura 18. *¡Canta, Litoral!* LP, Sello "X", 1964

3.4.2.2.- Los Trovadores del Norte (1959-)

Este grupo vocal formado en Rosario en 1959 también daría al Litoral un lugar de relevancia –aunque no exclusivo– en su repertorio.²⁷³ Estuvo integrado inicialmente por Francisco Romero, Carlos José Pino, Sergio Ferrer, Bernardo Rubín y Eduardo Hernán Gómez. El grupo logró su consagración en el Tercer Festival Nacional de Folklore de Cosquín, en 1963, por el éxito obtenido por la interpretación de *Puente Pexoa*, rasguido doble de Tránsito Cocomarola y Armando Nelli. A mediados de 1964 el conjunto desvinculó a Rubín quien –litigio mediante– retuvo el nombre de la agrupación. Los demás sumaron a Héctor Anzorena y continuaron como Los Auténticos Trovadores o, simplemente, Los Trovadores. Esta formación fue la que tuvo mayor popularidad y proyección en el tiempo, cuyo aporte significativo, además del repertorio litoraleño, fue la inclusión creciente de piezas con temática social, vinculadas al Nuevo Cancionero. Algunos de sus integrantes fueron, también, compositores.

La columna de discos publicada en *Folklore* núm. 10 (15-01-1962: 26-27) comentaba el primer larga duración del conjunto titulado *Los Trovadores del Norte* (Stentor, SA 6003, 1961) y destacaba su carácter “distinto e interesante” a partir de un estilo con “elementos de la música vocal culta” y “una labor intensa en la afinación de las voces”, algo que el crítico a cargo reconocía como algo no usual en los conjuntos folclóricos. La columna invita a escuchar con atención *Canción del jangadero*, de Jaime Dávalos –una

²⁷³ El germen del grupo fue la ya mencionada participación en el Séptimo Encuentro Mundial de la Juventud y los Estudiantes realizado en Viena (Austria).

de las tres litoraleñas del disco— porque permite apreciar todos los recursos vocales con claridad y “demuestra que el procedimiento de arreglos en sus elementos técnicomusicales ha sido estudiado y realizado por una mano que conoce el *metier*”.²⁷⁴

Luego de la aclamación en Cosquín, su segunda grabación en larga duración *Puente Pexoa* de 1963 (Columbia, CBS 8390) incluyó, además de la canción homónima, una chamarrita de Linares Cardozo y *Santafesino de veras*, de Brascó y Ramírez. Ese año concretarían numerosas presentaciones en televisión y radio, giras por el país y visitas a Uruguay y Chile. Pero un disco sin dudas significativo en este aspecto sería aquel grabado justo antes de la separación, titulado como el anterior, *Los Trovadores del Norte* (CBS 9054); que contiene repertorio litoraleño casi en su totalidad, con excepción de una tonada y una vidala chayera [Figura 19]. Allí hay algunas elecciones que pueden considerarse significativas. Además de la interpretación de compositores ya consolidados en el ambiente (por caso Ariel Ramírez, de quien incluyen tres piezas, y Aníbal Sampayo, de quien realizan dos) el disco registra canciones de Claudio Monterrío, santafesino que, como ya dijimos, recién comenzaba su trayecto artístico.²⁷⁵ Además, incorpora una pieza del entrerriano Linares Cardozo y otra del uruguayo Osiris Rodríguez Castillos.²⁷⁶ Nuevamente, el despliegue vocal del grupo puede escucharse en la versión de *Cautiva del río*, canción del Litoral de Aníbal Sampayo.

²⁷⁴ El grupo armonizaba a cinco voces. Los arreglos y la dirección musical estaban a cargo de Eduardo Hernán Gómez. Dicha versión de *Canción del jangadero* puede escucharse en: <https://open.spotify.com/search/canci%C3%B3n%20del%20jangadero%20los%20trovadores%20del> (consulta: 16-11-2022).

²⁷⁵ Recordemos que Monterrío había grabado su primer LP en 1963 también en CBS, por lo que en dicha decisión también pudo haber influido la compañía. De todas formas, este y Los Trovadores del Norte se conocían desde, al menos, fines de los cincuenta.

²⁷⁶ Disponible en: <https://open.spotify.com/search/cautiva%20del%20r%C3%ADo%20los%20trovadores%20del%20norte> (consulta: 16-11-2022).

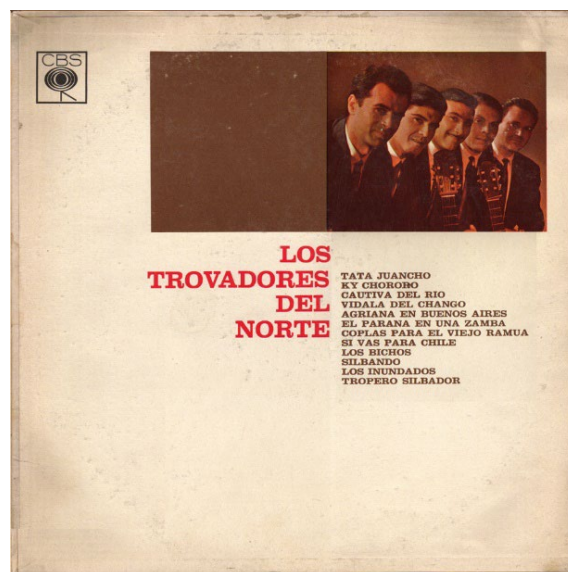


Figura 19. *Los Trovadores del Norte*. LP, CBS, 1964

En años posteriores, ya escindido el grupo, Los Trovadores continuarían grabando piezas litoraleñas de Ramón Ayala, Linares Cardozo, Aníbal Sampayo o Chacho Müller, junto a otras con un grado cada vez más alto de compromiso social, pertenecientes entre otros, a Ariel Petrocelli, Daniel Toro y César Isella. La trayectoria de Los Trovadores continuaría por muchos años, luego de finalizada la década que aquí se estudia.

3.4.2.3.- Chacho Müller

El autor y compositor Rodolfo “Chacho” Müller nació en 1929 y falleció en Rosario en el año 2000, ciudad donde pasó buena parte de su vida.²⁷⁷ Comenzó a componer ya en etapa de madurez, en 1964, motivado por la búsqueda de una expresión musical que remediase la existencia de canciones que, según su juicio, no reflejaban la verdadera idiosincrasia de la cultura del Litoral. En esa etapa de los sesenta también mantuvo una cercana amistad con los pianistas Edgar “Tucho” Spinassi e Hilda Herrera, con quienes conformó el grupo Inti Súmaj, reunido en torno al ambiente universitario.

La producción creativa fue prolífica en esos primeros años, abocándose tanto a la escritura poética como musical. Algunas canciones fueron registradas y difundidas inmediatamente y otras con posterioridad. Esto –sumado a que de su actividad no quedaron numerosos registros de época– genera la dificultad de esbozar una cronología en su obra. Supo denominar las piezas como “canción del Litoral” –y no “litoraleña” o

²⁷⁷ Según las fuentes, el lugar de nacimiento varía entre Rosario o Buenos Aires. Véase Portorrico (2004: 267-268). Un documento de migración temporaria a Brasil, de 1955, que pudimos detectar, lo registra como nacido en Buenos Aires el 2 de enero de 1929.

“canción litoraleña”– en la convicción de que la rotulación connotaba un sentido diferente.²⁷⁸ Müller sostenía que la canción del Litoral estaba más cercana a la guarania que al chamamé, definida especialmente por la línea melódica y por la temática más que por el ritmo, ya que –a pesar de tener una raíz rítmica común– era un tipo de composición destinado a la escucha y no al baile.²⁷⁹ En este período surgieron *Alma de barranca*; *Pescadores de mi río*; *Corazón de curupí*; *Botecitos de papel*; *La isla*; *Ay!... Soledad*, entre otras. En 1973 colaboró con dos textos para el álbum colectivo *Refranería de mi pueblo*, por convocatoria de Ariel Petrocelli (quien prologó la publicación) y Daniel Toro, quien musicalizó y materializó las canciones en un disco para Music Hall.

El modo de componer de Müller fue más bien intuitivo, pues no contó con educación musical formal. Como hemos visto en el capítulo segundo, su uso de la paleta armónica es más bien amplio, con recursos provenientes del jazz. Sus composiciones demuestran, al mismo tiempo, un profundo conocimiento de las expresiones musicales regionales tradicionales (chamamé, chamarrita, rasguido doble). En el plano poético se ocupa de temáticas sociales relativas al río y a las islas, describiendo las costumbres y trabajos de sus habitantes, las inclemencias de la naturaleza, los lentos pero constantes cambios del paisaje. La combinación de estas características poéticas y musicales resulta en canciones que, sin desvirtuar su identidad litoraleña, logran un tratamiento armónico, formal, textual y melódico-rítmico novedoso. Sus versos no son recargados u ostentosos sin ser, tampoco, toscos o literales. Logra un manejo del lenguaje que equilibra la simpleza, el realismo y la metáfora –entre otros recursos poéticos– y que dan como resultado imágenes ricas en su descripción visual y filosóficamente profundas y bellas, al expresar el hondo sentir del habitante del río. Como ejemplo transcribiremos *La isla* (canción del Litoral), con letra y música de Müller, editada por Lagos en 1968 y grabada ese año por Los Cantores de Quilla Huasi.²⁸⁰

²⁷⁸ Recuérdese su testimonio, referido en el capítulo dos, respecto de las denominaciones y el registro de sus piezas en SADAIC.

²⁷⁹ Extraído de la entrevista radial ya referida, realizada en Anisacate, Córdoba, en abril de 1998. Entendemos que el término “litoraleña” era en ese momento atribuido a canciones como las de Cholo Aguirre, de mayor difusión y temática predominantemente romántica.

²⁸⁰ Esta versión, que inicia con la presencia real del río, puede escucharse en: <https://open.spotify.com/track/54R7pPMjhy7Fp6KDIYm2BI?si=d849369b8ed14888> (consulta: 17-11-2022).

La isla

Fue un bajo, después laguna,
con el tiempo se hizo isla;
el río le fue arrimando
tierra y agua, sauces, vida.
Don Pedro la vio creciendo
mientras sus hijos crecían.

Se van yendo río abajo
esos hijos de la Luisa.
–“Hay que entender esta vida,
sabe, mozo”–, me decía.
Siempre algo nos da este río,
pero hay veces que nos quita.

Don Pedro se fue apagando
como fueguito de chilcas;
quedó prendido a las redes
una fiera amanecida
y su alma de camalote
boya entre azules crecidas.

Es eco de ausencia el rancho;
monte y cielo, vieja Luisa,
habiendo criaio tantos hijos
a fuerza ‘e pan en la isla,
la isla que trajo el río,
río que nos da y nos quita.

Y el río pasa,
lleva,
algo nos deja
y algo se va.

Müller grabó solo dos discos posteriores al período estudiado: *Chacho Müller* (Redondel, 1988) y *Monedas de sol* (2000), CD editado por la editorial municipal de Rosario, que contó con la colaboración del pianista entrerriano Carlos Aguirre (1965) y la producción del músico rosarino Jorge Fandermole (1956). Si bien en general sus canciones no tuvieron impacto comercial, sí lograron algunas una difusión mayor de la mano de reconocidos intérpretes. Son los casos de *Pescadores de mi río*; y *Ay!... Soledad*, grabadas por Mercedes Sosa en 1966 y 1970 respectivamente, o *Creciente de nueve lunas*, registrada también por la tucumana años después. La obra compositiva y poética de Chacho Müller ha sido revisitada recientemente por numerosos intérpretes del campo de la música popular de raíz folclórica, en una justa revalorización de su creación. Claudio Monterrío así conceptúa su obra:

Chacho Müller: un ser increíble [...] con un nivel de creatividad adelantada a su tiempo. Él podía imaginar acordes que para el común denominador de los creadores, compositores, músicos y poetas incluso, parecían imposibles de ligar. Chacho lo lograba: temas maravillosos. Yo pude aprender con Chacho lo que no aprendí – respetuosamente dicho– con otras personas. El cancionero de Chacho Müller en la actualidad es reconocido como uno de los más creativos que contiene el folclore argentino. Ojalá sea posible, entendamos que tenemos nuestra gente... nuestro

paisaje... nuestros ríos... y que es material suficiente para hacer las creaciones más exquisitas de la historia de la música.²⁸¹

3.4.3.- Identidad entrerriana entre dos ríos (y más allá)

3.4.3.1.- Aníbal Sampayo y la “no frontera”

Aníbal Sampayo nació y vivió entre 1926 y 2007 en Paysandú (Uruguay),²⁸² localidad emplazada sobre la costa del río del mismo nombre, frente a las localidades argentinas de Colón y Concepción del Uruguay.²⁸³ Apodado “el uruguayo más entrerriano”, su obra reviste especial interés por la magnitud de su actividad en nuestro país y por la amplia difusión de sus composiciones que dan cuenta de una identidad musical y cultural de carácter regional, más que nacional.

Sampayo comenzó sus actuaciones profesionales a comienzos de la década de 1940 en presentaciones y audiciones radiales regionales, en ciudades de uno y otro lado del río Uruguay. Entre 1942 y 1947 recorrió y trabajó en distintas regiones de la Mesopotamia argentina, el Uruguay y sur de Brasil, buscando conocer las expresiones musicales y las formas de vida de sus habitantes. En torno a 1948 conformó una agrupación con músicos paraguayos con el que recorrió el Paraguay durante un largo período. Allí se interiorizó en las expresiones musicales de ese país y aprendió arpa, instrumento que luego supo ejecutar en el escenario, cuando no se acompañaba con la guitarra. A su regreso se desempeñó como locutor radial en Paysandú, cuyas emisiones lograban llegar a distintos puntos del Litoral transfronterizo y desde donde difundía repertorio de la región. A partir de 1956 realizó grabaciones en Buenos Aires. En 1960 se vinculó al Trío Los costeros, realizando intermitentes presentaciones y grabaciones en conjunto durante esa década. Entre 1961 y 1969 actuó consecutivamente en el Festival Nacional de Folklore de Cosquín, del cual participó activamente como parte de su grupo fundador.

Fabricia Malán plantea respecto de la obra y la producción discursiva de Sampayo el concepto de “no frontera” aludido en el título de esta sección, entendido en relación estrecha con procesos de construcción identitaria y adscripciones culturales que no

²⁸¹ Testimonio extraído del citado programa radial *Relatos inesperados*, conducido por Ricardo Giallorenzi en Radio Guaraní, San Pedro, del día 03-10-2021. Disponible en: <https://hearthis.at/ricardo-giallorenzi-pj/relatos-inesperados-03-10-2021-cmonterrio/> (consulta: 20-11-2022).

²⁸² Su nombre real era Aníbal Domingo Sampallo Arrastúe. Para aspectos biográficos véase Portorrico (2004: 342-343) y Fornaro y Malán (2017: 52).

²⁸³ Donde también residió por un período.

responden a límites geopolíticos (2010: 3). Según la investigadora, la música del sanducero se identificaría con una región más que con un país, y agrega: “su obra hace referencia al Litoral (de Argentina y Uruguay) y también a toda el área de influencia guaraní (Brasil, Uruguay, Paraguay y Argentina) como parte de un ideal fundamentado en el pensamiento artiguista” (2010: 1).

Acorde a ello, la revisión de fuentes pudo dar cuenta de la enorme difusión de las piezas de Sampayo en la Argentina –y de su positiva recepción– durante la década de 1960. Sin embargo, su obra compositiva tuvo mayor repercusión en la voz de otros intérpretes. Uno de los más reconocidos aquí fue Jorge Cafrune (1937-1978) quien le grabó doce canciones y entabló, además, una cercana amistad con el uruguayo. Recordemos el carácter fuertemente social del repertorio usualmente ejecutado por Cafrune (Néspolo, 2018),²⁸⁴ además de la enorme popularidad del jujeño a quien, en enero de 1967, CBS le entregaba un Disco de Oro por alcanzar el millón de placas vendidas.²⁸⁵

Una de sus canciones más populares en las dos orillas del río Uruguay es la citada *Río de los pájaros* (canción del Litoral), según el testimonio del compositor, creada en torno a 1960 (*Folklore* núm. 56; 29-10-1963: 16-19). Una entrevista posterior por parte de Alma García en la referida sección “Historiando cantos” (*Folklore* núm. 96; 15-06-1965: 18-19) daba cuenta a mediados de 1965 de al menos diecisiete grabaciones de diferentes artistas. En la lista se destacaba una versión venezolana y la de Ramón Ayala en el disco antes analizado [Figura 20]:²⁸⁶

²⁸⁴ Cuya conocida circunstancia de fallecimiento ocurrió durante el gobierno militar de Jorge Rafael Videla.

²⁸⁵ Este tipo de reconocimientos era una práctica usual por parte de las compañías. Según la biografía Carmen Borda (2010), en 1963 Sampayo recibe también un Disco de Oro por su popularidad en Uruguay y Argentina, aunque desconocemos el sello –probablemente, Clave– y si las cifras de referencia eran las mismas.

²⁸⁶ De acuerdo con las biografías de Sampayo y el testimonio de Ayala (en comunicación personal el 11-08-2018), ambos tenían un respetuoso vínculo de amistad y admiración mutua.

DISCOGRAFIA

JORGE CAFRUNÉ	ANTAR y H y R
QUILLA HUASI	PHILIPS
MANUEL CODAGLIO	VICTOR
AMALIA DE LA VEGA	SONDOR
MOLINA CABRAL	MUSIC HALL
ANTONIO TORMO	ANTAR
TOMAS CAMPOS	COLUMBIA
INDIANOS	CBS
NOCHEROS DE ANTA	LONDON
LA FLOR DEL CARDON	CBS
VICTOR VELAZQUEZ	PHILIPS (Urag.)
RAMON AYALA	EL GRILLO
LOS COSTEROS	CLAVE
ANIBAL SAMPAYO	CLAVE
LOS MONTONEROS	SONDOR
LOS OLIMAREÑOS	CARUMBE
ALMA LLANERA	(VENEZUELA)

Figura 20. Grabaciones de *Río de los pájaros*, según revista *Folklore* núm. 96 (15-06-1965: 19)

En esa entrevista, Sampayo expresó algunas de las ideas que presentaría en el Tercer Simposio del Festival de la Música Litoraleña de Posadas y que, a su vez, quedarían plasmadas más extensamente en el ensayo *Nuestra canción del Litoral*, publicado en 1966. Allí confirmó el protagonismo que el elemento humano tiene en su obra, con el marco unificador del paisaje. Transcribimos el intercambio con Alma García:

–Mi música me la dicta el río –nos dice–.
 –¿Cuál es su tema predilecto? – preguntamos.
 –Lo que tiene más valor para un autor, es el material humano –responde–. Yo me acerco a los hombres, a los hacheros, los pescadores, vivo cerca de ellos, me adentro a su paisaje, soy su amigo. Paysandú está rodeada de montes vírgenes y ríos. Mi canto es el canto del natural de allí, del que habita sus islas, es su canto de monte, sus necesidades, su grito agreste de soledad, dentro de su cuadro natural (*Folklore* núm. 96, 15-06-1965: 18).

La película *Hit* (Claudia Abend, Uruguay, 2008) discurre sobre temas de la identidad uruguaya a través del tratamiento de diversas canciones icónicas de ese país – considerados *hits*– mediante entrevistas a distintos músicos y compositores. La secuencia empieza, significativamente, con *Río de los pájaros*.²⁸⁷ Informa que la canción fue muy popular en sus comienzos, cantada en las escuelas y, luego, prohibida durante la dictadura uruguaya. La pieza ha sufrido, sin embargo, un proceso de “folclorización” en el sentido de que muchas personas la reconocen y pueden cantarla, pero no pueden determinar el

²⁸⁷ El vocablo “Uruguay” significa en guaraní “río de los pájaros pintados”.

nombre de la canción o de su compositor. Algunos testimonios orales que hemos recolectado para esta tesis, informales, han dado cuenta de ello.²⁸⁸

Otras piezas que fueron muy populares en los sesenta fueron *Ki chororó* (que trataremos con mayor énfasis en el capítulo quinto) y *Garzas viajeras*, ambas “sobrepasos litoraleños”. En estas creaciones se puede apreciar el compromiso de Sampayo con su entorno y la intención de incorporar en sus canciones al hombre común: el pescador o el hachero, los personajes del pueblo o de la vida rural, incluso entidades animadas o inanimadas del ambiente local. Cuando se prioriza la descripción del paisaje, se busca siempre vincularla a la identidad regional. Cuando las canciones dan lugar al drama o al conflicto, propone generar un pensamiento reflexivo o crítico. En *Garzas viajeras* se presentan ambos elementos: la descripción del paisaje local, apropiado por el enunciador, y también el drama social, marcado por la diferencia de clase:

Garzas viajeras (sobrepaso litoraleño)²⁸⁹

–fragmentos–

Garzas viajeras,
novias leves del azul
con rumbo norte
salpicando al cielo van
y aquí en mi río espejado
mojan su vuelo
como si fueran pañuelos
que enero lavando está.
[...]

[...]
Hay fiesta grande
allá en la loma del palmar
está cumpliendo años
el hijo del patrón.
Y en un bendito
apretado entre las totoras
aquí abajo llora y llora
el gurí del hachador.

Vea paisano
yo anido entre pajonales
pase si gusta
compartir necesidades.
Vida de pobre

²⁸⁸ Leonardo Croatto ha analizado la película *Hit* como parte de una tesis doctoral sobre temas de música, cine e identidad en el Río de la Plata. Según explica, los primeros versos de *Río de los pájaros* (que comienzan con una negación) marcan el problema de la definición identitaria uruguaya, mientras que los restantes son de carácter descriptivo local –como hemos visto– con acento en la vida de los habitantes en torno al río mencionado, imágenes y mención de elementos culturales asociados a la región rural (2019: 240).

²⁸⁹ La versión de Cafrune grabada para CBS en 1967 puede escucharse en: <https://open.spotify.com/search/garzas%20viajeras%20jorge%20cafrune> (consulta: 18-11-2022). Es representativo aquí el uso del silbido, no exclusivo de este intérprete y presente en las introducciones o interludios de muchas canciones de Sampayo.

de esperanzas se sostiene
doblando el lomo
pa' que otros doblen sus bienes.

Sampayo llegó a ser en los años sesenta una figura de autoridad respetada en el campo de la música popular argentina de raíz folclórica, tanto por sus conocimientos de las expresiones tradicionales, como por su labor creativa. Participó frecuentemente de festivales, de un lado y otro del escenario. Además de su participación en Posadas fue, por ejemplo, jurado en la quinta edición del Festival Nacional de Folklore de Cosquín en 1965, junto a Alma García y Albérico Mansilla (Giordano y Mareco, 2010: 45). También lo hizo en el II Festival Latinoamericano de Salta, integrando la mesa examinadora en la competencia de delegaciones junto a Beatriz Durante y Raúl Cerrutti, entre otros (*Folklore* núm. 119; 05-05-1966).

Con el correr de la década, el carácter testimonial de las canciones de Aníbal Sampayo adquirió en forma creciente un contenido político cada vez más explícito. En 1967 participó en Cuba en el Primer Encuentro Internacional de Canción Protesta, como invitado por parte de la delegación uruguaya. En el verano de 1969, luego de cantar en el horario central de la novena edición de Cosquín la milonga *Vea Patrón*, se le impidió más tarde entrar por segunda vez al escenario. A partir de entonces sus participaciones en el festival se interrumpieron.²⁹⁰ Fue militante del Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros), motivo por el que se lo encarceló algo más de ocho años, entre 1972 y 1980. Al ser liberado, huyó del Uruguay y se exilió en Suecia.

En una entrevista sin firma publicada en *Folklore* núm. 191 (11-1970: 32-33), Sampayo discute con su interlocutor y define claramente su posicionamiento respecto del compromiso del artista y el rol de las canciones respecto de una necesaria toma de conciencia ante las desigualdades sociales:

–¿Qué es Paysandú para vos, además del lugar donde naciste?

–Bueno, es mi tierra. Es parte de mí mismo. No es que se trate solamente del pintoresco pago de uno, sino que uno siente que se ha criado ahí, junto a ese río, a

²⁹⁰ La milonga visibilizaba las diferencias de clases con un tono fuertemente revolucionario. Su letra reza: “Patrón.../esa sombra que tiritita tras sus reses, / huella y harapos, comiendo a veces, /Patrón.../ por sus intereses...ahí va su peón. / [...] / esa sombra, carne al sol que le rotura, / con sueldo enano su tierra oscura, / Patrón... / y que usted disfruta... ahí va su peón. / [...] / Patrón... / una sombra y otra sombra hacen tormenta / y el vendaval no tiene riendas. / Patrón... / no hay quién lo detenga... ahí va su peón. / Patrón... / si esa sombra en luz estalla y ve que avanza, / como una aurora y en su garganta / Patrón... / se le vuelve daga... ese es un peón.

esos montes y a esos hombres que le han ido transmitiendo a uno un idioma que por sí solo hace canciones...

–Con eso del idioma del pueblo en tu canto, resultaría que sos un autor testimonial, ¿no?

–Siempre lo fui. Mis canciones surgen del ámbito real, de cosas que han pasado: soy un autor comprometido no sólo con mi paisaje y con mi gente, sino también con mi tiempo.

–Hablá más de eso...

–Ya está dicho: yo creo que es necesario decir, denunciar cosas. Por medio de la canción, por ejemplo, se puede manifestar un anhelo de reivindicación en nombre de mucha gente [...]

–Pero, ¿creés que como autor sos certero en tus denuncias?

–Yo pienso que sí [...]. Cuando me he inspirado en un hecho real, he intentado no falsear la realidad de ningún modo. He cantado con toda la verdad.

–Por lo tanto, conocés el asunto sobre el cual hablás...

–Sí, por supuesto. Y trato de no hacer un canto panfletario. Denuncia, sí. Porque pongo el dedo en las llagas del pueblo, porque me duelen las cosas que le pasan, a veces. Y soy testigo de las injusticias.

–¿Y qué creés, que vas a remediar cantándolo?

–No lo sé muy bien. Pero no puedo dejar de hacerlo. Canto, en todo caso, para ver si el mismo pueblo ve ciertas cosas. Y, en fin, porque es una manera como cualquier otra de ayudar a formar una conciencia más humana sobre los hechos.

–¿Qué hechos?

–Las injusticias, el dolor, el desamparo (*Folklore* núm. 191; 11-1970: 32-33).

La obra de Aníbal Sampayo supo reflejar en sus canciones una identidad regional; manifestó al mismo tiempo un compromiso con su pueblo y con su tiempo, defendiendo un ideal de cambio social.²⁹¹

3.4.3.2.- Linares Cardozo: hombre de campo y río

Nacido en La Paz en 1920, Manuel Linares Cardozo pasó gran parte de su vida en Concepción del Uruguay y falleció en Paraná en 1996.²⁹² Compuso formas especialmente tradicionales (chamamés, chamarritas, milongas) aunque sin dudas su *Canción de cuna costera* (canción litoraleña, 1960) fue una de las piezas de mayor difusión. Ejerció como docente en la enseñanza superior artística (en el área de las artes visuales) y de forma paralela realizó su trabajo como recopilador, compositor e intérprete, además de pintor.

²⁹¹ Desde 2007 se realiza en Paysandú, cada mes de agosto, en conmemoración de la fecha de su natalicio, la Semana Aníbal Sampayo, que moviliza a artistas y público de toda la región. El evento incluye una serie de actividades especiales como seminarios, talleres, exposiciones y recitales.

²⁹² Su nombre real era Rubén Manuel Martínez Solís. El apellido artístico lo toma de un peón de campo que trabajaba en la estancia donde vivía.

Fue también escritor y publicó un poemario, *El caballo pintado y la paloma*. Su producción discográfica fue posterior al período estudiado, siendo el primer larga duración *Canción de cuna costera* (Microfon, 1969). La portada lleva una ilustración que le pertenece [Figura 21]. Con anterioridad grabó algunos EPS y simples, como el que aparece mencionado en la revista *Folklore* núm. 12 (01-02-1962), *Evocando a Entre Ríos* (Philips P 427805), con cuatro canciones de su autoría (una chacarera, una milonga, una chamarrita y un chamamé). Allí, el crítico cuestiona justamente esta cuestión de la “paridad autoral” que imprime monotonía a la placa. Creemos que esta reticencia a grabar canciones de otros autores pudo haber sido el motivo que retrasó la llegada de sus grabaciones comerciales ya que, como pudimos corroborar, los seis discos LP que se publicaron entre 1969 y 1980, contienen en su totalidad piezas de su autoría.



Figura 21. LP *Canción de cuna costera*. Microfón, 1969. Portada de Linares Cardozo

En su *Canción de cuna costera*, pieza central en nuestro repertorio, quedó inmortalizado el “gurisito costero” –nombre con la que a veces se la conoce–. El poema trae versos de fuerte evocación visual: la madre acunando al niño, el rancho y la cunita sencilla de sauce, el padre pescador recorriendo el espinel, el collar de caracoles prometido, la noche tranquila y luminosa sobre el Paraná. Las palabras “sueño, trabajo, querer” aluden de manera amplia a sentimientos y anhelos compartidos por el pueblo. Más allá de la difusión masiva obtenida a partir de numerosas versiones,²⁹³ se trata de

²⁹³ Una de las primeras fue la de Los Fronterizos, en 1961.

una canción fuertemente arraigada en las provincias de Santa Fe y Entre Ríos, donde ha atravesado un proceso de folclorización.²⁹⁴

A Linares Cardozo se le reconoce haber reafirmado la continuidad y difusión de formas tradicionales del folclore musical entrerriano, especialmente las chamarritas, tanguitos montieleros²⁹⁵ y milongas. Tanto Linares Cardozo como Sampayo ejercieron influencias decisivas en músicos entrerrianos de la siguiente generación, entre ellos los guitarristas y compositores Miguel “Zurdo” Martínez (1940-2011) y Walter Heinze (1943-2005) o, más recientemente, el pianista Carlos “Negro” Aguirre. Cabe mencionar otros artistas no tratados aquí, que se han dedicado a difundir –a partir de la década del sesenta– formas tradicionales de esta provincia, entre ellos el ya mencionado Miguel Codaglio, Carlos Santa María y Víctor Velázquez (1931).

Luego de este recorrido por intérpretes y compositores relevantes de la canción litoraleña, en los capítulos siguientes nos abocaremos al estudio de las mediaciones, las industrias culturales, los imaginarios, instancias todas que claramente traen a la luz la existencia de un *boom* folclórico litoraleño, que hasta el momento no ha sido considerado dentro de la literatura académica sobre el tema.

²⁹⁴ También para quien escribe se trata de una canción asociada a recuerdos amorosos de la niñez, cantada en la intimidad del hogar.

²⁹⁵ Para más detalle de esta expresión musical entrerriana, véase la reciente publicación de Marcia Müller (2021).

CAPÍTULO 4.
EL *BOOM* LITORALEÑO.
I. MÚSICA, INDUSTRIAS CULTURALES,
REVISTAS

4.1.- Industrias musicales y canción litoraleña

Entre los enfoques posibles para abordar el estudio de las canciones populares litoraleñas, uno de ellos es el análisis de las industrias culturales y el papel que juegan en el devenir de la creación, la circulación y el consumo musical. Tomo aquí el término industria cultural tal como fue acuñado por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la ilustración* (1947), sin la connotación negativa que tuvo en su origen para los pensadores de la Escuela de Frankfurt. De un tiempo a esta parte, el concepto de industria/s cultural/es permite referir, más amablemente y de manera amplia, al conjunto de tecnologías utilizadas en la producción, gestión y difusión de las prácticas artísticas y culturales, reconociendo en el término su potencial advertencia sobre los riesgos o condicionamientos –pero también posibilidades– de una cultura mediatizada. Para las músicas populares urbanas es definitorio este carácter “mediatizado”, pues los vínculos con el público son establecidos a través de la industria y la tecnología, lo que influye determinantemente en su configuración (González, 2013: 84).

Reebee Garofalo advierte que, debido a la importancia que ha tenido la industria de la grabación en los cambios desarrollados en la música popular a lo largo del siglo XX, se suele identificar la *industria musical* con la *industria discográfica*, consideradas en ocasiones como sinónimos. Sin embargo, la primera involucra, además de la producción de discos, un conjunto de instituciones diversas como las compañías editoriales de partituras, libros y revistas musicales, las compañías radioemisoras, las productoras de contenidos audiovisuales y, más recientemente, las plataformas digitales (Garofalo, 1999: 319-351).

Como cualquier industria cultural en una economía de mercado, el rol de la industria de la música consiste fundamentalmente en transformar los productos culturales –musicales en este caso– en ganancias financieras (Garofalo, 1999: 318). Las músicas que analizamos –a partir de fuentes como discos, registros audiovisuales o partituras– se insertan entonces en la lógica de la industrialización, en la cual la composición del artista adopta carácter de mercancía y es afectada por los agentes de la comercialización, que suelen implementar distintos tipos de estrategias con el fin de acaparar un abanico mayor de consumidores y asegurar cierta rentabilidad a partir del posicionamiento del producto en el mercado musical. Según Marina Cañardo en sus estudios sobre el tango y el

comienzo de las grabaciones comerciales en la Argentina de 1920, las músicas populares se habrían definido en función de pertenencias a géneros, cuya construcción se libró en el plano social gracias a una constante negociación entre los diferentes actores involucrados, entre ellos: los artistas, las empresas discográficas, las editoriales, las industrias radiodifusora y cinematográfica, e incluso el Estado (2017). Para el período que nos compete debemos agregar a la Televisión, como agente central en la difusión de estos repertorios.

4.1.1.- Un campo para el folclore

Claudio Díaz distingue tres procesos de construcción del sentido del término “folklore”, vinculados “con tres desarrollos específicos de la sociedad y la cultura argentinas”. El primero de ellos tuvo que ver con el proyecto de construcción de la Argentina moderna y el afianzamiento de una Ciencia del Folklore desde fines del siglo XIX; el segundo, con un proyecto de arte “nacional” que tomó forma doctrinaria en un corpus textual alrededor de la época del Centenario, dando lugar a corrientes “nativistas” o “tradicionalistas” que se desarrollaron hasta entrada la década del cuarenta (Díaz, 2009: 7-8). Una tercera construcción en torno al término “folklore” se consolidó a partir de la circulación y consumo masivo de productos culturales ligados a géneros de canciones (y danzas) provenientes de diferentes regiones del interior del país que, según Díaz, fue posible a partir del desarrollo de las industrias culturales en la Argentina. Este último es el sentido del término que nos interesa en esta investigación y que ha dado lugar a “todo el campo de producción y consumo que en la cultura de masas es conocido con el nombre de *folklore*” (Díaz, 2009: 8).²⁹⁶

Díaz nos advierte sobre la polisemia y los diversos usos que presenta —en especial en nuestro país— el término “folklore”. Es notoria la diferencia entre los “hechos” que son objeto de la “Ciencia del Folklore” —en términos de Vega (2010a: 21)— y los materiales llamados “folklóricos” que circularon en un campo dominado por la industria, como lo fue el campo de la música popular de los años sesenta. Sin embargo, el uso social del término no se presenta como contradictorio, ya que hay un consenso en reconocer a ciertas

²⁹⁶ De este modo es utilizado también por Kaliman (2004: 4), como nombre reconocido y reconocible entre los practicantes activos de la industria cultural para referir a determinado estilo o género dentro de la música popular, sus compositores e intérpretes, que se desarrolla en un circuito de prácticas musicales diversas, mediatizado por los medios de comunicación.

producciones musicales –de autor, de inspiración campesina o popular y mediatizadas por la industria y la comunicación– como folclóricas. En resumidas palabras: todos sabemos qué es “eso que llamamos *folklore*” como bien lo sintetizara el título del libro de Emilio Portorrico (2015): se trata en realidad, de una música de raíz folclórica.²⁹⁷

Distintas concepciones sobre lo folclórico se manifiestan y conviven –a veces en armonía, a veces con tensiones– en el campo musical de la década estudiada. Así lo demuestra este número de la revista *Cantando*, que en su página editorial reconoce al folclore de manera dual: como mercancía (producto de entretenimiento y consumo masivo) y, al mismo tiempo, de acuerdo con la concepción romántica, como depositario de una “esencia” o identidad nacional:

Con la presente entrega de CANTANDO con el Folklore, iniciamos la presentación de una serie de números en los que pondremos al día las demás actividades musicales que hacen a la vida del *entretenimiento* popular. / Hemos querido iniciar con el Folklore esta serie de entregas, por cuanto consideramos a esta manifestación artística, la más enraizada en el corazón del pueblo. Su *actual preferencia por parte del público* obedece más que a un motivo circunstancial, a un movimiento legítimo del pueblo, que *encuentra en él al mismo tiempo que la raíz de su espíritu, la savia que nutre su corazón*. / CANTANDO contribuye, con la publicación de este número, a la *saludable recuperación que viene operándose en el ánimo público, que retorna a lo argentino*, en todos los órdenes de su vida (núm. 240-241, 11-1961).²⁹⁸

Páginas más adelante, en una alusión al Día de la Tradición, una nota firmada por Luis Rodríguez Armesto y Miguel Franco reforzará ese segundo sentido:

Folklore es todo lo nuestro. Es la herencia que nos legaron. Es eso que distingue al argentino. Es símbolo. Es... ¡es patria! ¡Y a la tierra, a la patria se la quiere con todo, sin límites, sin encasillamientos! [...] Obrar patrióticamente es enaltecer a los cultores y realizadores anónimos. Exaltar las cosas humildes de la Patria amplia y generosa. Acercarse cada día más a la Biblia Gaucha, a ese inmortal poema que es símbolo de lo criollo y que José Hernández coronara con el título de “Martín Fierro” (*Cantando*, núm. 240-241: 26).

Tal como lo advierte Díaz, estos discursos deben pensarse como resultado de “opciones estratégicas” que se hacen comprensibles a partir del “lugar del agente social” que lo produce en un determinado sistema de relaciones sociales (Díaz, 2009: 42).

²⁹⁷ La problemática está tratada también en Guerrero (2014). Sin extendernos, adherimos también a la conceptualización de “folclore profesional” realizada por Madoery, quien retoma varios de los autores aquí mencionados (2016: 30) y distingue al repertorio, justamente, por su incorporación a los medios masivos.

²⁹⁸ Será común en estos años este discurso del “retorno” o “reencuentro” del pueblo con su pasado y sus raíces. La página editorial continúa. Los énfasis en cursiva son propios, las mayúsculas, del original.

Pensado este sistema en términos de Pierre Bourdieu como un *campo*, las relaciones entre los agentes son de competencia y lucha por el control de los recursos –los recursos eficientes en ese campo–. En este juego de relaciones, la producción de un enunciado es siempre una *toma de posición estratégica*. Es pertinente recordar aquí la noción de *campo* que

irreductible a un simple agregado de agentes aislados [...] constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo. Por otra parte, cada uno de ellos está determinado por su pertenencia a ese campo: en efecto, debe a la posición particular que ocupa en él, *propiedades de posición* irreductibles a las propiedades intrínsecas y, en particular, un tipo determinado de participación en el campo cultural [...] y por ello, un tipo determinado de *inconsciente cultural*, al mismo tiempo que está intrínsecamente dotado de lo que se llamará un *peso funcional*, porque su “masa” propia, es decir, su poder –o mejor dicho, su autoridad– en el campo, no puede definirse independientemente de su posición en él (Bourdieu, 2003: 13-14).²⁹⁹

Pensar el campo de la música en estos términos resulta particularmente útil a lo largo de la tesis. Es este sistema, el de los agentes de producción y consumo de las músicas populares litoraleñas de raíz folclórica, el que comenzamos a desentramar en este capítulo. Allí, los agentes industriales y empresariales ocuparon un lugar de poder determinante.

4.1.2.- Las industrias como instancias de consagración

Según Claudio Díaz, entre las décadas de 1940 y 1960 acontecen tres fenómenos de importancia en el campo de las músicas populares de raíz folclórica, en la Argentina: a) la formación de un mercado masivo para el consumo de música popular; b) el desarrollo de una industria cultural capaz de proveerlo; y c) un sistema de productores profesionales de música para alimentar ese mercado (los artistas). Como la discusión del huevo y la gallina, estos aspectos convergieron y se retroalimentaron, en un contexto social y político que lo hizo posible. Pero, además, en ese proceso

fue gestándose un *sistema de consagración* propio del campo del folklore [...] un sistema de valoración que se articulaba en una serie de *instancias* que se volvieron cruciales en el camino de los artistas hacia la aceptación y el éxito [...] en el que

²⁹⁹ El énfasis es propio.

debía articularse la sanción de la industria, de la crítica y el periodismo especializado y, claro está, del público (Díaz, 2009: 74-75).³⁰⁰

Entre estas instancias que debían recorrer los artistas hacia esa meta o “punto de llegada” que significaba la consagración, estaban –en orden aproximado de importancia– los festivales de aficionados, las peñas, las audiciones (radiales y luego, cada vez más frecuentemente, las televisivas), la grabación de discos, las revistas especializadas y, ya desde 1961, los grandes festivales como el de Cosquín. Estos estadios

fueron convirtiéndose en el camino de los artistas hacia el éxito y la aceptación, pero también en el lugar donde se ponían de manifiesto las luchas por la imposición de las diferentes propuestas estéticas, por la legitimidad de los diferentes géneros y por la imposición de los criterios válidos para la práctica del folklore (Díaz, 2009: 76).

De acuerdo con esta perspectiva, en lo que sigue de este capítulo y el siguiente revisaremos y evaluaremos la presencia de las músicas litoraleñas –y de sus exponentes– en estos circuitos, reconstruidos principalmente a partir de fuentes hemerográficas. Sumaremos en el capítulo siguiente a las instancias mencionadas por Díaz, el cine, en la medida en que la pantalla grande también colaboró a acercar estas expresiones al público masivo. Analizar estas instancias nos permitirá ver los recorridos y significaciones de las canciones dentro del campo desplazándonos, como ya dijimos, de la “canción-objeto” a la “canción-proceso” en términos de González (2013).

4.2.- La industria editorial: las revistas de divulgación

Si bien la industria editorial suele participar del campo de la música de diversas maneras, durante el período y con relación al objeto estudiado sobresalieron especialmente dos tipos de publicaciones: las partituras de dos hojas y las revistas musicales de divulgación. El primero de ellos ya fue tratada en el capítulo 2, cuando abordamos la conformación del corpus de canciones. Nos abocaremos aquí, entonces, al segundo.³⁰¹

³⁰⁰ Esta idea también proviene del universo teórico bourdiano, que atribuye a cada campo “instancias específicas de selección y de consagración” (Bourdieu, 2003: 14).

³⁰¹ No incluimos, salvo en forma tangencial, el estudio de los llamados “cancioneros”, publicaciones que, si bien periódicas, estuvieron dedicadas mayormente a la publicación de letras y/o música de canciones. Donozo (2009: 18) advierte la dificultad para diferenciar las revistas de música de los cancioneros solamente por sus títulos al consultar, por ejemplo, una base de datos.

Entre las publicaciones de divulgación dedicadas específicamente a la música popular de raíz folclórica durante de la década de 1960, destaca especialmente *Folklore*. Su existencia se enmarca entre julio de 1961 y agosto de 1981, con trescientos dieciséis números y veinte publicaciones especiales. Durante esos veinte años, constituyó una importante fuente de noticias de lo que sucedía en los ambientes ligados al quehacer de la música popular de raíz folclórica, con crónicas de los acontecimientos más relevantes (festivales, peñas, audiciones, lanzamientos de discos), entrevistas a personalidades destacadas del campo, tutoriales de danza y guitarra y otros temas de interés para el público lector (Collado, 2020: 1).³⁰² El período que ocupa esta tesis puede entenderse como el más álgido para la publicación, al coincidir con el llamado *boom* de la actividad folclórica en la Argentina, concentrado especialmente en el primer lustro de la década de 1960. En esa etapa, la publicación tuvo un alcance masivo y se publicó quincenalmente.³⁰³

A diferencia de otras de carácter más tradicionalista o conservador, era evidente que esta revista concebía al folclore como una actividad urbana para el consumo masivo y popular en las mismas ciudades donde se producía (Díaz, 2009: 79). Las tapas lucían la imagen de un artista consagrado y la nota central también se dedicaba a grupos o personalidades que habían alcanzado el éxito. Cubría giras y presentaciones, promocionaba *shows*, programas radiales y televisivos, publicitaba lanzamientos de discos, informaba sobre peñas y festivales y se dedicaba a narrar la vida privada de los protagonistas del campo. En definitiva, *Folklore* se abocaba a aquellas manifestaciones artísticas que no eran estrictamente “folklore”, sino productos de la industria del espectáculo. De todas formas, contenidos más eruditos a cargo de reconocidos estudiosos de la ciencia del Folklore como Carlos Vega, Félix Coluccio o Augusto Raúl Cortazar, también estuvieron presentes en cada número, cumpliendo un doble rol: pedagógico para el lector, por un lado, y legitimador de las prácticas artísticas que convivían en sus páginas, por el otro.³⁰⁴

³⁰² La revista tuvo distintas etapas, formatos y colaboradores. Véase Collado (2020). Los números completos digitalizados se pueden descargar desde el Archivo Histórico de Revistas Argentinas, gestionados en parte por esta tesista: <https://ahira.com.ar/revistas/folklore/> y de un blog que comenta el contenido, disponible en: <http://revistafolklore.com.ar/> (consulta: 23-08-2022).

³⁰³ Según Cavallo, hacia 1965 cada número tenía un tiraje de unos noventa y cinco mil ejemplares (2013: 5).

³⁰⁴ Enfoques analíticos específicos acerca de *Folklore* pueden consultarse en Díaz (2009), Cavallo (2013) y Parodi (2019).

4.2.1.- Revistas en la antesala del boom

Una revisión de publicaciones del campo, inmediatamente anteriores y contemporáneas a la revista *Folklore*, permite esbozar una descripción general y evaluar en forma comparativa el grado de presencia y/o ausencia de la canción litoraleña en estas fuentes y las interpretaciones que se desprenden de dicho discurso. Tomaremos como corte temporal los números a partir de enero de 1956 y nos centraremos en *Danzas Nativas*, *Sucesos Folklóricos*, *Correo de las Peñas* e *Iverá*.³⁰⁵

4.2.1.1.- *Danzas Nativas* (1956-1958)

Titulada *Danzas Nativas: Revista Argentina de Danzas y Folklore*, esta publicación se proponía brindar “todo lo que interesa a los cultores de nuestras danzas y a los amantes de la tradición y el folklore”. Así lo consigna la página editorial del núm. 1, de julio de 1956, firmada por su director Pedro Berruti, prestigioso maestro de danzas que luego fuera colaborador de *Folklore*.³⁰⁶ La revista se ocuparía “especialmente de nuestros hermosos bailes criollos”, sin descuidar “el panorama general de nuestra tradición y de nuestro folklore (usos, costumbres, indumentaria, literatura, música, etc.)”. Se proponía así “trabajar por la difusión y práctica de nuestras danzas en todo el país, sumando nuestro esfuerzo a la gran campaña que tiene por finalidad la **repopularización** de las mismas en todos los ambientes” (*Danzas Nativas*, año 1, núm. 1: 3).³⁰⁷

La revista intentó mantener una periodicidad mensual, aunque esto efectivamente no se concretó. Contó con veinte números que aparecieron entre julio de 1956 y julio de 1958 (Portorrico, 2015: 153).³⁰⁸ La impresión se realizaba en blanco y negro, contenía abundante texto y pocas imágenes, a excepción de algunas fotografías en la sección social. La tirada era de varios miles ejemplares.³⁰⁹ Con el correr de los números, la inclusión de

³⁰⁵ De algunas revistas antecesoras como *El Alma que Canta* –que más bien fue un cancionero (Donozo, 2009: 18-19)– y *Cantando*, hemos podido relevar para el período estudiado un grupo muy pequeño de números, que resulta insuficiente para establecer una semblanza general. Llegado el caso, haremos simplemente algunas alusiones puntuales.

³⁰⁶ Según consigna Emilio Portorrico, Berruti era además propietario fundador desde 1938 de la Editorial Escolar, que también editaba otras publicaciones relacionadas con la docencia, entre ellas su *Manual de danzas folklóricas*, el *Cancionero escolar argentino* y el *Manual de ingreso* utilizado por los egresados de la escuela primaria para preparar el examen de ingreso al nivel secundario (Portorrico, 2015: 153).

³⁰⁷ El énfasis corresponde al original.

³⁰⁸ Pudimos revisar hasta el núm. 19, correspondiente al período enero-marzo de 1958. Los primeros 18, en base a los conservados en BN, digitalizados por el proyecto UBACyT F-831 (programación 2006-2009) y cedidos por Silvina Luz Mansilla. El núm. 19, gracias a la gentileza de Leandro Donozo.

³⁰⁹ Si bien desde el núm. 10 no se indicó el tiraje, mencionamos por caso, el núm. 1 de cinco mil, el núm. 2 de siete mil y los núm. 8 y 9, de diez mil ejemplares.

ilustraciones fue en notorio aumento, tendiendo a equilibrar la presencia de texto e imagen e incorporando más anuncios, entrevistas y notas de actualidad e, incluso, una página de humor gráfico. Esto podría interpretarse como un intento de actualización o puesta al día por parte de la revista, respecto de los acelerados cambios que estaban dándose en el campo de la música popular argentina de raíz folclórica en el lustro previo a la explosión del *boom*.³¹⁰

En cualquier caso, los contenidos de la revista responden, en términos de Raymond Williams, a una “tradicción selectiva” en la medida que evidencian “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (1997 [1977]: 137). Es decir que:

A partir de un área total posible del pasado y del presente, dentro de una cultura particular, ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazados o excluidos. Sin embargo, dentro de una hegemonía particular, y como uno de sus procesos decisivos, esta selección es presentada y habitualmente admitida con éxito como «la tradición», como el «pasado significativo» (Williams, 1997 [1977]: 138).

Esto puede ser comprobado a partir de un repaso rápido y general de sus contenidos. Predominan las alusiones a danzas del Noroeste argentino y de la Pampa bonaerense.³¹¹ Se advierte una función pedagógica no solo en la intención de instruir respecto de coreografías, vestimentas y comportamientos en la danza sino, más ampliamente, a través del tratamiento de temas del “Folklore científico” o de interés “nativista” en general. La revista contiene una sección “Cancionero” y otra llamada “Vocabulario criollo” y en numerosas ocasiones incluye partituras para piano. Se manifiesta una valoración positiva de la instancia de aprendizaje, al visibilizar instituciones formales de enseñanza (profesorados, academias privadas) o reconocidos profesores, aceptando así que estos elementos de la tradición no son naturales o inmanentes, sino que se construyen e incorporan en base a la voluntad y el esfuerzo. El núm. 11 aporta, por ejemplo, ejercicios para ser aplicados por maestros de escuelas primarias e ideas para la celebración de fiestas

³¹⁰ Emilio Portorrico opina que la llegada de Julio Márbiz como colaborador a partir del núm. 11 pudo haber tenido una influencia significativa en la implementación de estos cambios (2015: 156-157).

³¹¹ Para dar un ejemplo ilustrativo, el núm. 1 tematizó el bailecito norteño (con un desarrollo a través de cinco páginas), facilitó explicaciones del paso básico del gato y del zapateo básico, se explayó en una nota sobre el malambo y dio noticias sobre danzas “nuevas”: la mañanita (creación de Pedro Berruti), el miriñaque (minué de Edmundo Zaldívar (h) y del profesor Carlos Cienfuegos) y la cortejada (del profesor José Gómez Basualdo).

patrias. Se listan audiciones radiales, peñas y nóminas de profesores y academias de danza. En las fotografías de los espacios de baile se pueden apreciar ambientes pulcros, coreografías ordenadas y vestimentas formales. Se insta constantemente al lector a alcanzar los conocimientos musicales y coreográficos necesarios para obtener el privilegio de participar de los eventos que la revista socializa. Cabe mencionar, de acuerdo con lo planteado en el capítulo 1, que se acrecientan notoriamente en las últimas publicaciones relevadas el ofrecimiento de cursos específicos para el aprendizaje de la zamba.

Resulta significativo atender a las portadas. La primera presentó una acuarela de Carlos E. Pellegrini, “Minuet. Bailando el Minuet en la casa de Escalada” (1830), ilustrando esa danza en el contexto del salón decimonónico. Las restantes fueron ilustradas con acuarelas o litografías de temática gauchesca, con excepción de *Danzas Nativas* núm. 8 que contiene, por primera vez, una imagen de la cultura norteña, la ténpera *Atardecer Aymara*, de Césareo Campos. Este ejemplar, publicado en febrero de 1957, parece marcar un cambio de estilo en la revista: la publicación se reduce en número de páginas a la mitad y podemos observar que todas ellas contienen una o más ilustraciones. La temática del Altiplano se repite en la portada del núm. 10, con *Preludio de charango*, otra ténpera de Campos. A partir del núm. 11 la revista replicará en sus tapas retratos fotográficos de artistas exitosos del momento.³¹²

Acorde con esa construcción selectiva de la tradición nacional, las expresiones del Litoral están prácticamente ausentes, salvo algunas alusiones aisladas. Resulta excepcional la aparición de leyendas de la región a lo largo de varios números.³¹³ En la sección “Guía de Peñas y centros nativistas” las instituciones ligadas a la música del Litoral son minoritarias.³¹⁴ Entre los tratamientos puntuales, el núm. 2, de agosto de 1956, publica un artículo titulado “La poesía payadoresca en Entre Ríos”, a cargo de

³¹² Entre los núm. 11 y 19, ocupan las portadas José María de Hoyos, Antonio Tormo, Los Chalchaleros, Margarita Palacios, Alberto Castelar, Los Arrieros, Atahualpa Yupanqui, Juan Sánchez e Hilda Vivar, Roberto Rocha y Daniel Silva.

³¹³ Entre ellas, la leyenda del *urutaú* (núm. 5, 11-1956), la del *pombero* (núm. 6, 12-1956), la de la yerba mate (núm. 9, 03-1957), la del *yasí yateré* (núm. 12, 05-1957), la del *caraiú* (núm. 16, 10-1957).

³¹⁴ Se reducen, según intuimos por los nombres, a la Asociación Correntina “General San Martín” (con dirección en Azcuénaga 1313, CABA), la Peña Correntina (Chacabuco 955, CABA), o la Peña “Ara Vera” del Club Deportivo San Andrés, Partido de General San Martín.

Marcelino Román. El sentido de tal elección –al tratar este tema y no otros de la cultura musical entrerriana– refuerza sin dudas el modelo de tradición que intenta priorizar.

El chamamé como baile es prácticamente ignorado. En su lugar, una publicidad de los ejemplares iniciales menciona la venta de un folletín de autoría de Lázaro Flury sobre “La golondrina. Danza del Litoral”.³¹⁵ A esta danza se le dará un tratamiento más extenso unos números después, cuando el mismo Flury firme un artículo de tres páginas, que incluye la partitura y la coreografía consistente en una sucesión de figuras con castañetas, zapateos y zarandeos, del estilo del gato.³¹⁶ Allí se informa que es una danza cuyos orígenes se remontan al siglo XIX, oriunda del “centro de Santa Fe, norte de Bs. As. y la zona de Córdoba limítrofe con la provincia de Santa Fe” (año 1, núm. 4: 21) y agrega que “todo induce a pensar que es una creación pampeana, y al parecer nada tiene que ver con la danza paraguaya del mismo nombre, pues no presenta ningún elemento guaraníco ni en su música ni en su coreografía” (año 1, núm. 4: 23).

A partir del núm. 7 notamos leves cambios respecto a la recepción de las expresiones del Litoral. Comienzan a mencionarse en la sección “Discos recibidos” algunos grupos dedicados a la ejecución de música mesopotámica tales como “Los caballeros del chamamé”, “Tito Ayala y su trío del Nordeste Argentino” o el trío de música paraguaya de Félix Pérez Cardozo, entre otros. Se publican algunas piezas litoraleñas en la sección “Cancionero” aunque en este caso, se trata de composiciones indiscutiblemente consagradas como *Merceditas*, de Sixto Ríos, *Anahí*, de Osvaldo Sosa Cordero o la famosa guaranía *Recuerdos de Ypacaraí*, de Zulema Mirkin y Demetrio Ortiz.

Es solo hacia el final de la publicación cuando comienzan a tener lugar otras expresiones litoraleñas. En el núm. 17, excepcionalmente, encontramos varios contenidos alusivos: se da tratamiento extenso a la chamarrita,³¹⁷ se hace alusión a la galopa y, como curiosidad, se publica una nota sobre aspectos de la vivienda rural en el Delta del Paraná, luego de que en números anteriores se tematizaran las formas de vida en otras regiones del país. El núm. 18 incluye un escrito sobre la música del Paraguay y el Noreste argentino, firmado por María Norah Rambla de Rugar. No sorprende aquí –de acuerdo con lo analizado– que buena parte de la disertación verse en torno a la formación musical

³¹⁵ *Danzas Nativas*, año 1, núm. 2: 62.

³¹⁶ *Danzas Nativas*, año 1, núm. 4, 10-1956: 21-23.

³¹⁷ En recopilación coreográfica de la profesora santafesina Raquel Nelli.

del pueblo guaraní recibida en las misiones jesuíticas durante los siglos XVII y XVIII y que, inmediatamente, traiga al lector el nombre de José Asunción Flores para mencionar la difusión en Corrientes y Misiones de la polca, la galopa y la guarania, “a las cuales se ha agregado últimamente el chamamé, hoy muy practicado como baile y canción” (núm. 18: 8). Esta será la única alusión encontrada respecto a esa danza. Por último, el mismo ejemplar publica entre las piezas del Cancionero la polca *Noches del Paraguay*, de Samuel Aguayo, inclusión que resulta significativa por estar ese género ausente a lo largo de toda la revista. La mayor presencia del universo litoraleño en estos dos números podría interpretarse, o bien como mera casualidad, o bien como una repercusión en la revista de ciertos repertorios que comenzaban a circular masivamente, como *El mensú* (de Ramón Ayala y Vicente Cidade) o *Canción del jangadero* (de Jaime Dávalos), que repercutirían en el cancionero regional.³¹⁸

En síntesis, a través de este escueto tratamiento pudimos corroborar el posicionamiento marginal de la música litoraleña dentro de la revista. Para finalizar, incluimos un relato que aparece en el número inaugural de *Danzas Nativas* [Figura 22]. Aun con una intención humorística, las líneas evidencian una mirada prejuiciosa y altiva sobre el habitante del Litoral, sus ideas, idioma y comportamientos.³¹⁹ Más ampliamente, entendemos que este imaginario irónico y despectivo fue común en un sector amplio del movimiento nativista de la época. Estos discursos, nunca inocentes, ponen de manifiesto las inevitables pujas por la legitimidad y el control de los recursos entre los integrantes del campo artístico, pujas que, como veremos, serán más intensas en los años sucesivos, a partir de la aparición de la “litoraleña”.

³¹⁸ Cabe mencionar también publicidades que encontramos de la Escuela Musical y de Arte “Los pequeños acordeonistas argentinos”, dirigida por Blanca E. Larriera de Rufo, donde se mencionan cursos de enseñanza de acordeón a piano –entre otros instrumentos y disciplinas artísticas–, en La Lucila, provincia de Buenos Aires (núm. 2, 08-1956: 57). Esto es curioso, pero parece responder a una razón circunstancial y no a una promoción de tal instrumento por parte de la revista.

³¹⁹ Nótese, por la mención de la condición pudiente de Verón, que el prejuicio no alcanza a la clase social sino a su identificación con un idioma de raíz indígena y a una supuesta estrechez cultural manifiesta en la gama de intereses del aludido. El fragmento, además, se ubica al finalizar la sección destinada al tratamiento del folklore científico, provocando un claro contraste de tono.

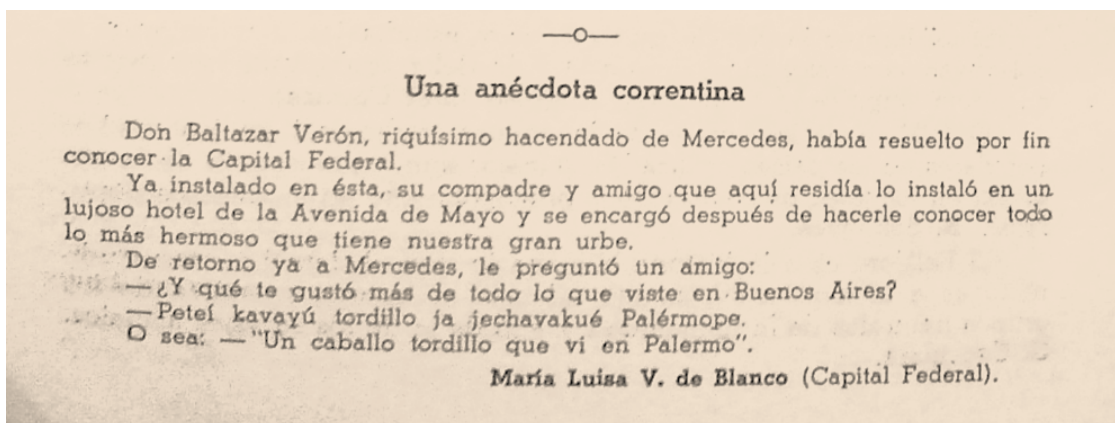


Figura 22. *Danzas Nativas*, año 1, núm. 1 (07-1956): 14

4.2.1.2.- *Sucesos Folkloricos* (1959) y *Correo de las Peñas* (1961)

Se han podido relevar tan solo tres números de cada una de estas publicaciones. Si bien no hay precisión, su existencia parece no ir mucho más allá de estos pocos ejemplares. A pesar de su corto aliento y alcance más modesto, se las considera aquí brevemente.

Sucesos Folkloricos se publicó con periodicidad mensual durante el último trimestre de 1959. Fue una iniciativa dirigida por la profesora de danzas Marta Beatriz Prini, con colaboraciones especiales de Juan Carlos Durante, también vinculado a la enseñanza de bailes criollos.³²⁰ Ambas academias tenían visibles publicidades en las páginas de la revista: la de Prini, sita en Olivos (Partido de Vicente López, provincia de Buenos Aires); y la de Durante, en Capital Federal. Este parece ser el alcance geográfico de los eventos que cubre la revista: CABA y, especialmente, acontecimientos en la zona norte del conurbano bonaerense (Vicente López, San Isidro, San Fernando). Ya en el primer número la publicación declara estar dirigida a “todos aquellos que luchan con amor por difundir la música, las danzas y el apego a esta tierra gaucha” (núm. 1: 6).

Se destaca en *Sucesos Folkloricos* la sección “Visitando peñas”, que a lo largo de varias páginas da tratamiento a “chimentitos folklóricos”, según alusión de la propia directora en el núm. 2. Para dar más detalle, en las reseñas se suele especificar quiénes estaban presentes en dichos eventos y qué conjuntos tocaban, se menciona a los responsables de las respectivas comisiones organizadoras y se narran curiosidades o acontecimientos sobresalientes en la velada. El carácter de la publicación es fundamentalmente social. Incluye numerosas fotografías de los eventos y sus asistentes, y se insta “a las peñas amigas que tengan fotógrafos, nos hagan llegar fotos de sus fiestas,

³²⁰ Editado por Artes Gráficas “Leoni y López”, en Buenos Aires.

para ser publicadas”. En ocasiones, se describen con detalle los repertorios bailados o ejecutados “como incentivo a la imaginación de los lectores que por diferentes causas no pudieron concurrir” (núm. 3: 19). La revista reseña también –aunque con menor alcance– audiciones radiales y televisivas. Destaca la cobertura, muy detallada a lo largo de los tres números, del desarrollo del certamen “Buscando la Reina del Folklore 1959”, coordinado por Julio Márbiz desde su programa “Aquí está el Folklore” en LR3 Radio Belgrano.³²¹ Además, cada número incluyó al menos dos entrevistas o notas especiales sobre alguna personalidad exitosa del campo folclórico (Eduardo Falú, Waldo Belloso, Manuel Abrodos, Marta de los Ríos, Beatriz Durante, entre otros). Se consigna además un listado de eventos en “Próximas Peñas”, un Cancionero y una sección de crítica de discos, “Novedades en el surco”, escrita por el entonces joven compositor Roque de Pedro. Solo en esta sección encontramos alguna alusión a artistas dedicados a difundir o interpretar música del Litoral, pudiendo relevar comentarios de grabaciones de Horacio Guarany, Ramona Galarza y Julio Molina Cabral. Finalmente, una sección “Noticias” anunciaba futuras o pasadas presentaciones, apertura de nuevos espacios, realización de festivales, homenajes, entre otros asuntos.

En cuanto al método de distribución y recolección de información, en un texto firmado por Jorge Fortunato se menciona que la revista era vendida por sus propios colaboradores en las peñas, lo cual –según su punto de vista– era una facilidad para sus lectores. El tiraje parece haber sido reducido para dar preferencia a una buena calidad de los aspectos materiales. El autor destaca también que el recorrido por las peñas permitía recoger contenidos para la revista y que estaban atentos a las noticias que les quisieran acercar las comisiones directivas de esos establecimientos (núm. 3: 18).

En síntesis, *Sucesos Folklóricos* fue fundamentalmente una publicación de actualidad, social e informativa, que puso énfasis en lo que acontecía en las peñas y eventos relacionados al folclore y, en un plano secundario, en la narración de aspectos personales de las celebridades del ámbito. No se percibe un fin pedagógico, salvo en algunas notas de reflexión sobre la tradición o discusiones sobre el concepto de folclore. A diferencia

³²¹ Conformado como uno de los sucesos radiales del año según el núm. 2 de *Sucesos Folklóricos*, el certamen –auspiciado por la marca de calefones “Universal”– consistía en la elección de una reina del folclore en cada una de las peñas de Capital Federal y alrededores. Luego, a través de un sistema de selección, las concursantes participaban de la fase final que ese año se realizó en el Club River Plate y contó setenta y tres finalistas de distintas instituciones. Nótese que el programa de Márbiz tenía el mismo nombre que tendría *Folklore* en sus primeros números, como se verá enseguida.

de otras revistas (*Danzas Nativas*, por caso), *Sucesos Folklóricos* no facilitaba las coreografías.³²² Su diseño era modesto, con impresión en blanco y negro (a excepción de las tapas), y el texto diagramado en una o dos columnas, con fotografías intercaladas, composición que no varió sustancialmente a lo largo de las páginas. Las tapas presentaron en el primer número una acuarela de Palliere con una imagen gauchesca, y luego, la figura de un artista del momento: Horacio Guarany y Alberto Castelar en los números 2 y 3 respectivamente. Con excepción de los comentarios de discos mencionados, no se encontraron alusiones a artistas, repertorios o eventos relacionados en exclusividad con las expresiones del Litoral.

Correo de las Peñas, por su parte, fue una publicación inmediatamente anterior a *Folklore*. Detectamos tres números publicados en febrero, abril y julio de 1961, mes en que aparece el primer ejemplar de aquella.³²³ El subtítulo –*Una Revista para el Folklorista*– parece haber querido definir un tipo de destinatario. La información de tapa circunscribe el alcance físico y mediatizado –“nuestro Folklore en Peñas, Radio, Cine, Teatros, TV”– y anoticia, además, sobre la inclusión de “notas y reportajes a los más destacados cultores de nuestra música autóctona” (núm. 2, tapa, 02-1961). La revista se abocaba, por tanto, a informar sobre actualidades y eventos sociales, aunque en este aspecto con una cobertura más acotada y menos detallista que *Sucesos Folklóricos*. A la vez, se percibe una impronta y diseño comparativamente más moderno, con abundantes fotografías de las celebridades del momento. Se publicitaban clases de danza y conjuntos musicales para su contratación. Se promovía la participación de los lectores a través de concursos de preguntas. Además de la información –no exhaustiva– sobre peñas, programación radial y televisiva, se incluía una sección de “Canciones nativas”, con las letras de *hits* del momento.

A diferencia de *Sucesos Folklóricos*, en la que la alusión a toda danza o canción mesopotámica era prácticamente ignorada, *Correo de las Peñas* incluyó ya desde los primeros números una sección denominada “Canta el Litoral”. Este segmento aparecía diferenciado de “Canciones nativas”, que en su lugar incluía chacareras, zambas, gatos, milongas, valsés, entre otros. En el núm. 2, por ejemplo, la sección contiene cinco piezas dentro de las cuales cuatro –consignadas como “polka”, “polca fantasía” y “canción

³²² Incluso, en alusión a algunas danzas de reciente creación, aclara expresamente que quienes desean aprenderlas deben dirigirse a sus autores (núm. 3: 23).

³²³ Se encontraron los números 2, 3 y 4, obrantes en colecciones personales.

guarana” – son composiciones de Cholo Aguirre. En el núm. 3 aparecen *El jangadero* y *El mensú* de Ramón Ayala, junto a algunos chamamés compuestos por Ramón Gigena y Ernesto Montiel.

Sintetizando, al analizar los contenidos de ambos títulos observamos un crecimiento en la proyección y presencia del cancionero litoraleño. Si bien los dos años transcurridos entre *Sucesos Folklóricos* y *Correo de las Peñas* pueden parecer insignificantes, no olvidemos que para 1961 varias canciones tratadas en esta tesis –especialmente las del Cholo Aguirre– ya constituían un éxito indiscutido: se había iniciado el proceso de consagración que vivenciaría el repertorio durante esa década.³²⁴ Asimismo, cabe resaltar que en el mismo año, la revista *Cantando* –de la cual se pudo consultar un único ejemplar– también destacaba el repertorio litoraleño en una sección llamada “Canciones del Litoral y la montaña”.³²⁵ Se indicaba además la editorial encargada de su comercialización, figurando en ese número doble *Río rebelde* (polca de Cholo Aguirre y Roberto Uballes, publicada por Sinfonía), *El jangadero* (canción de Ramón Ayala, por Fermata), el chamamé *Merceditas* (de Ramón Sixto Ríos, por Tierra Linda) y las guaranias *India* y *Recuerdo de Ypacaraí* (de José Asunción Flores, por Fermata) (núm. 240-241, 11-1961: 6-7).

4.2.1.3.- *Íverá* (1944-1982)

Íverá es considerada por los cultores del chamamé como una de las publicaciones periódicas más importantes de entre las abocadas casi exclusivamente a esa práctica musical.³²⁶ Comenzó a editarse en enero de 1944 con el subtítulo de *Cancionero correntino*, con el objetivo de ser “la fiel intérprete regional de la TRADICIÓN CORRENTINA” (núm. 1: 1).³²⁷ Fue fundada por el músico Pedro Mendoza y dirigida

³²⁴ Un detalle es que, si bien la dirección de la revista consta en Lanús (provincia de Buenos Aires), encontramos noticias, publicidades y descripciones de peñas en Santa Fe y Rosario, por lo que se intuye algún tipo vínculo con esa región o al menos, la intención de comercializarla en esa zona.

³²⁵ El tratamiento de esta publicación, de la cual se conservan en el archivo Gourmet Musical veintidós números aparecidos entre 1957 y 1962, excede el marco de nuestro interés por el formato más cercano a un cancionero, que ameritaría un estudio específico. Véase, sin embargo, Donozo (2009: 53).

³²⁶ Como una “verdadera biblia de los chamameceros” define a *Íverá* la institución encargada de su digitalización: <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/actividad/177/> (consulta: 14-09-2022). Una colección bastante completa de la revista se halla en el mismo sitio web: <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/revistas/> (consulta: 14-09-2022).

³²⁷ La mayúscula corresponde al original. En ocasiones se llamó también *Íverá. Revista Correntina*. Consideramos aquí la fecha de inicio que figura en el ejemplar núm. 1 del año 1, si bien encontramos algunas disidencias respecto del año. La propia revista menciona, por ejemplo, su inicio el 1 de octubre de 1943 en la nota editorial de la publicación *Extra* núm. 25. También Lezcano y Zubieta (2017: 79) consignan esta fecha.

inicialmente por el poeta Luis Acosta.³²⁸ Posteriormente, durante la década del sesenta, el jefe de redacción fue el periodista y compositor Pirca Rojas –quien se mantuvo hasta el núm. 250 de septiembre/octubre de 1969–, mientras que la presencia de Mendoza como director y administrador se prolongó hasta su muerte a finales de 1981, motivo que pudo haber provocado el fin de la revista a mediados de 1982. La publicación se sostuvo, por tanto, durante casi cuatro décadas, contabilizando un total de doscientos noventa y siete números y treinta y un ejemplares especiales. Su periodicidad fue irregular debido a diversas situaciones económicas, según lo consigna la propia revista. Mantuvo por momentos publicaciones quincenales o mensuales, con interrupciones intermedias de lapso considerable. No modificó sustancialmente su diseño ni el tipo de contenido a lo largo del tiempo, aunque sí varió en número de páginas según los momentos financieros que atravesaba.



Figura 23. Tres portadas de *Íverá* con Alfredo Miranda (núm. 213, 09-1957), Ernesto Montiel (núm. 244, 01/02-1968) y Tarragó Ros (núm. 246, 06/07-1968)

Íverá estaba principalmente dirigida a lectores correntinos y alternaba el uso del idioma castellano con el guaraní, así como la presencia de vocabulario “regional”.³²⁹ Su contenido se basaba sobre todo en informar sobre las peñas, espectáculos y programas – primero radiales y luego televisivos– dedicados a la música correntina. Cada número tenía

³²⁸ En el sitio electrónico de la Fundación Memoria del Chamamé se menciona también la participación inicial de Ernesto Montiel, quien la utilizó como órgano difusor de las actividades del Cuarteto Santa Ana. Su nombre no aparece en el *staff*, pero sí se encuentran reiteradas publicaciones sobre sus actividades. Hasta la portada del núm. 17 inclusive se lee la inscripción “Editada en Buenos Aires por el Cuarteto Típico Correntino SANTA ANA” (mayúsculas en el original). Véase: <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/actividad/177/> (consulta: 14-09-2022).

³²⁹ Lectores correntinos asentados en Buenos Aires o en distintos puntos geográficos del país, pues la publicación se comercializaba en varias provincias que incluían, por supuesto, a Corrientes.

al menos una entrevista a un artista destacado, notas de opinión, la sección “Cosas de aquí y allá” con breves avisos de actualidad, páginas de humor a cargo de Julio Montes –con la creación de personajes ficticios como “el Mencho Cirilo”, “el chancho Luque” o “Agapito Gimene”–, información sobre grabaciones –sección “Girando el disco”–, diccionario de guaraní por entregas –sección “Aprenda guaraní”–, leyendas, juegos, recetas, notas de los lectores y por supuesto –como su nombre lo indicaba– cancioneros con las letras de las canciones, sin especificar música ni armonizaciones. En casos aislados, se mencionaba alguna grabación de referencia.

Se hace evidente en las páginas de *Íverá* un discurso fuertemente tradicionalista, acompañado de una concepción de la actividad musical como “comercio” o “industria”. Se observa la promoción de eventos, con la mención de sus organizadores en términos de “dueños” o “empresarios”, y se incluyen los números telefónicos de los representantes artísticos para sus contrataciones. A la vez, se aprecia en los cancioneros la aparición reiterada de determinados poetas o compositores, cuyos nombres están vinculados en forma directa con la publicación.³³⁰ Esto reafirma el objetivo puramente comercial –y de difusión de la actividad artística, entendida como actividad laboral– consignado en la revista. A la vez, da cuenta de un determinado círculo de relaciones personales en el ambiente del chamamé que puede interpretarse, en términos de Becker (2008 [1982]), como un específico “mundo del arte” que daba empuje y vitalidad a la escena chamamecera radicada en el ámbito bonaerense.

La publicación *Íverá* es de importancia para nuestra tesis en la medida en que antecedió, fue contemporánea, y sucedió al fenómeno de la canción litoraleña, compartiendo un campo musical de límites a veces difusos. Su contenido permite reconstruir los repertorios, circuitos y protagonistas del ámbito del chamamé, así como sus discursos y opiniones, para descifrar qué tipos de vinculaciones se establecieron con otros dominios de la música folclórica. Como vimos en el capítulo 2, las canciones allí consignadas nos brindaron una referencia de las composiciones –en particular, de los chamamés– populares en la década del sesenta, en función de un análisis comparativo con el repertorio estudiado.

³³⁰ Por caso, el mencionado Montiel, o los poetas Pirca Rojas y Julio R. Chapo.

La temática de la *litoraleña* aparece en las páginas de *Íverá* esporádicamente. Pocas composiciones de las estudiadas son incluidas en los cancioneros. Al analizar el 21° número extraordinario que se publica en agosto de 1959,³³¹ observamos a la par de numerosos chamamés, la aparición de “canciones correntinas” como *Has de volver* –de Julio Luján sobre letra de Pirca Rojas– y aquellos llamados “chamamé canción” como *Villanueva*, compuesto por Ernesto Montiel con letra de Rosita Minué.³³² Como ya mencionamos, estas denominaciones no presentaban rechazos dentro del ambiente más tradicional de la música correntina, como sí lo generaban las canciones llamadas “del litoral” y las *litoraleñas*, términos que despertaban mayores resquemores –especialmente este último– y que, en consecuencia, no aparecían en los cancioneros de *Íverá*. En números posteriores encontramos contadas piezas. Entre ellas, mencionamos cuatro: *Río de los pájaros* –de Aníbal Sampayo, citada por error como “chamarrita”–; *Litoraleña* –de Ernesto González Farías y Osvaldo Sosa Cordero, que lleva la denominación solo en el título pues es una “canción polca” (s/d, 01-1964)–; *Santafesino de veras* –de Ariel Ramírez y Guiche Aizemberg, citada como “canción del litoral”–;³³³ y *Las golondrinas* –mencionada como “aire del litoral”, de Eduardo Falú y Jaime Dávalos (núm. 230, 09-1964)–. Nótese que se trata en todos los casos de composiciones pertenecientes a artistas legitimados, de indiscutido renombre en el campo de la música de raíz folclórica.

Otras figuras de reconocida trayectoria asociadas al repertorio que nos ocupa no recibieron tratamiento alguno en las páginas de *Íverá*. A Cholo Aguirre, por ejemplo, se lo menciona solo al pasar, por su dupla compositiva con el músico de chamamé Luis Ferreyra (núm. 223, 10-1963). También resulta significativo que, a pesar de su gran popularidad desde comienzos de la década del sesenta, la revista no alude en absoluto a Ramona Galarza sino hasta el número 234 correspondiente a agosto–septiembre de 1965, con una brevísima alusión a una grabación de la cantante correntina. La siguiente mención –también breve– la encontramos casi cuatro años después, cuando a raíz de la letra de la antigua *Corrientes Poty* (de Pracánico y Novillo Quiroga) se aclara que se trata de una “canción del repertorio de Ramona Galarza” (núm. 249, 05-1969). La “Novia del Paraná” será tapa de la revista recién en el número 255 de julio de 1970, donde se incluye además un extenso reportaje realizado por Alejandro Vega Acosta, quien había suplantado

³³¹ Disponible en: <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/revista/30/> (consulta 22-09-2022).

³³² Ambas piezas fueron grabadas durante la década de 1960 por Ramona Galarza.

³³³ Merece mención un cambio en la letra que realiza la revista al incorporar un vocablo guaraní en el verso “me llaman *Ico* el Caburé”.

algunos meses antes a Pirca Rojas en el puesto de jefe de redacción. Este cambio en el equipo editorial pareció ser crucial para este tratamiento diferencial hacia la cantante, quien volvió a ocupar la tapa de la revista algunos meses después, en el 25° número extraordinario publicado en febrero de 1971, junto a los “grandes” del chamamé: Isaco Abitbol, Ernesto Montiel, Tránsito Cocomarola y Tarragó Ros.³³⁴

Por otra parte, *Íverá* da cobertura al Festival de la Música Litoraleña de Posadas, cuya primera edición se realizó en noviembre de 1963. En los números sucesivos a esa fecha se perciben agudas críticas por parte del cuerpo editorial. Estas apreciaciones dan cuenta de la recepción negativa de la “litoraleña” por una parte del público de chamamé, al fomentar una aguda polémica en torno a las nuevas composiciones y sus cultores.

Finalmente, otro aporte significativo de *Íverá* a nuestra investigación es el registro fotográfico de los salones y “bailantas” chamameceras, que permite realizar una comparación con algunas fotografías de peñas folclóricas que encontramos en revistas contemporáneas. Ya hemos aludido, citando a Cragnolini y Pujol, que los espacios donde se bailaba chamamé eran objeto de prejuicio por parte de algunos sectores sociales por considerárselos ambientes “desordenados” o más permisivos en términos de comportamiento festivo, vínculos amorosos, consumo de bebidas, etc. Compararemos dos fotografías: la primera de ellas se trata de una peña del Centro Tradicionalista “Leales y Pampeanos” en su local de Monseñor Piaggio 163, Avellaneda (provincia de Buenos Aires); la segunda, un baile de carnaval en el Teatro “Verdi”, ubicado en Av. Almirante Brown 734, en el barrio de La Boca, en Capital Federal. La distribución espacial de los asistentes en la [Figura 25] (con más cercanía y contacto físico) se contrapone a la observada en la [Figura 24], donde puede apreciarse que la estructura coreográfica impone un determinado posicionamiento de los bailarines en la pista. Fotos similares, en variados espacios y distintas fechas, se repiten en *Íverá* a lo largo de la década estudiada y constituyen documentos probatorios de la tesis planteada en el capítulo uno.

³³⁴ Disponible en: <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/revista/102/#&gid=1&pid=1> (consulta: 22-09-2022).



Figura 24. Peña en el Centro Tradicionalista "Leales y Pampeanos". En *Danzas Nativas* (núm. 6, 12-1957)



Figura 25. Baile en Teatro Verdi. En *Íverá* (núm. 20 extraordinario, 04-1959)

4.2.2.- El Litoral en la revista *Folklore*

La musicología local adeuda una sistematización que permita un análisis en profundidad de *Folklore*, publicación central para todo estudio de la música de raíz folclórica. Un examen pormenorizado excede esta tesis, si bien las citas a esta fuente serán recurrentes, al tratar a diversas cuestiones. Nos limitaremos a mencionar y analizar algunos contenidos vinculados a nuestro objeto específico, la litoraleña.³³⁵

Observamos –tomando como referencia la mención del repertorio y/o los artistas estudiados– una presencia continua e *in crescendo* de la litoraleña en los primeros años de la revista, entre 1961 y 1965. Ya en el núm. 1 de *Aquí está el Folklore* –aún como suplemento vinculado a la revista *Tanguera*– aparecen tres páginas completas dedicadas a Ramona Galarza: las dos primeras de reportaje y la tercera dedicada a “Los éxitos de Ramona Galarza”, todas ellas con fotografías especialmente tomadas para la publicación.³³⁶

Los números especiales publicados por *Folklore* confirman esta tendencia. En el núm. 10, de enero de 1962, una publicidad anuncia la pronta salida de un álbum extraordinario con doscientas setenta y cinco canciones de éxito. El anuncio, a doble página, contiene una foto de Ramona Galarza destacada entre varias (núm. 10: 22-23). Se trata del *Primer Álbum Gigante de Canciones*, publicado por *Folklore* –junto con el segundo de la misma serie– en febrero y abril de 1962 respectivamente, según comenta la revista “a pedido de

³³⁵ Nuestro análisis se centró entre los núm. 1 (07-1961) y 188 (08-1970).

³³⁶ Sobre esta nota específica volveremos en el capítulo sexto. Como se dijo antes, el primer nombre de la revista –*Aquí está el Folklore*– resultó idéntico al del programa de Radio Belgrano, asunto que no sorprende siendo Julio Márbiz el encargado de ambos espacios.

los lectores”. A lo largo de más de cien páginas se suceden allí los principales intérpretes del momento, con una pequeña referencia biográfica y las letras de sus canciones más famosas. Efectivamente, un retrato a color de Ramona Galarza a página completa, a continuación de la tapa, inaugura el álbum, que luego dedica a la intérprete en sus primeras hojas, una sección especial de cuatro carillas, enmarcadas entre la de Los Chalchaleros y la de Atahualpa Yupanqui [Figura 26]. Avanzado el ejemplar, un segmento dedicado a Ramón Ayala ocupa dos páginas.

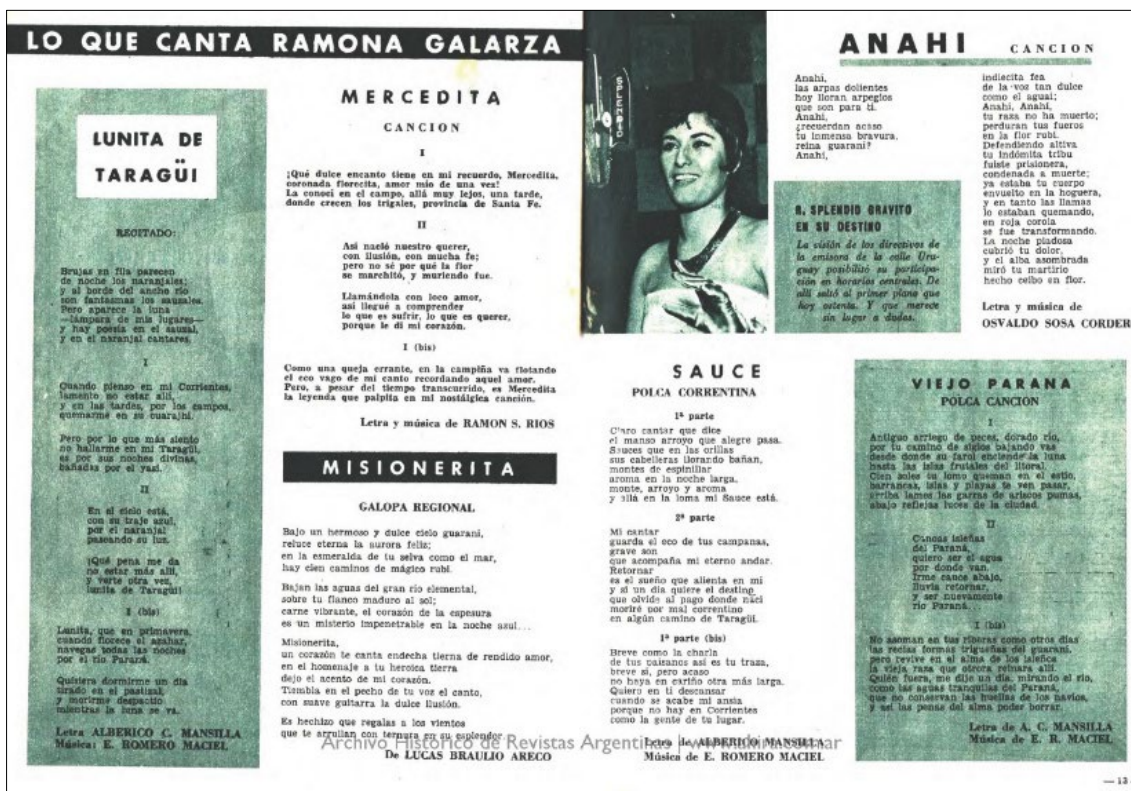


Figura 26. Primer álbum gigante de canciones. Revista Folklore, 02-1962: 12-13

Resulta sintomático observar que a partir del núm. 8 (12-1961), casi todos los ejemplares tienen algún título que contiene la palabra o el prefijo “litoral”. La presencia de Ramona Galarza en *Folklore* es prácticamente continua. No hay número donde no se la mencione, al menos en breves líneas o a partir de la inclusión en el cancionero de composiciones por ella grabadas. De los veintidós suplementos extraordinarios (contabilizados por fuera de los trescientos dieciséis números de la colección), dos merecieron su atención: *Vida y canciones de Ramona Galarza* y *Eduardo Rodrigo* (estimado, mediados de 1964) y *Vida y éxitos de Ramona Galarza* y *Los cantores del Alba* (estimado, 1965). En mayo de 1962, una nota menciona el ascenso artístico de la artista, que ya “cubre de sombra” a otras intérpretes (núm. 18: 22) y agrega: “sobre lo

correntino, de paso diremos que no ha de transcurrir mucho para que penetre en la órbita de toda la ciudad y se haga éxito, ya que hasta ahora sólo pertenece a un sector de la misma, se presenta en las voces de Los Cuimbaé, con un interesante chamamé” (núm. 18: 22–23).³³⁷ Se refiere desde luego al ya mencionado carácter –valga la redundancia– “sectorial” del chamamé que, según augura el comentarista, no tardará en calar en el gusto del público. Cabe preguntarse: ¿de qué manera sucederá esto? Diversas estrategias aquí analizadas, animan ese empuje.

4.2.2.1.- Cancioneros litoraleños en *Folklore*

En sintonía con el “augurio” postulado en *Folklore* 218, los números 19, 20, 21, 23 y 24 publican una sección específica denominada “El Litoral y sus canciones”. Dicha sección, a la que la revista dedica dos páginas completas, contiene las letras de seis canciones, con denominación y autoría.³³⁸ Reconstruimos el contenido en la Tabla 3.

Tabla 3. Sección “El Litoral y sus canciones”, *Folklore* núm. 20, 21, 23 y 24

Núm. 20 (06-1962: 6–7)		
<i>Oro verde</i>	canción	J. Dávalos / E. Falú
<i>La creciente</i>	galopa	Carlos Santa María
<i>Mi viejo Caa catí</i>	chamamé	A. Mansilla / E. Romero Maciel
<i>Mi Paraná</i>	canción	J. Dávalos / E. Falú
<i>Balsa de recuerdos</i>	canción	Julio Márbiz / Waldo Belloso
<i>Canción enamorada</i>	canción del litoral	Leoniper / Carmen Guzmán
Núm. 21 (07-1962: 20–21)		
<i>Soy canto inmortal</i>	guarania	Roberto Ferradas Campos / Ramón Ángel Domínguez
<i>Nocturna</i>	guarania	A. Tejada Gómez y Manuel O. Matus
<i>El hachero</i>	canción guaraní	Ramón Ayala y Soledad Legar de García / Ramón Ayala
<i>Irupé</i>	canción leyenda	Ramón Ayala
<i>Noches isleñas</i>	litoraleña	Pedro Sánchez
<i>Selva sola</i>	canción guaraní	A. Tejada Gómez y Manuel O. Matus
Núm. 23 (08-1962: 20-21)		
<i>Milagro feliz</i>	guarania	Ramón Sánchez Ojeda
<i>Sauce</i>	canción del litoral	A. Mansilla / E. Romero Maciel

³³⁷ Las citas se desprenden de la crítica del LP de versiones compiladas, *Buenos días folklore* (Disc-Jockey 33 rpm, LD 15056). El chamamé en cuestión es *Viejo Caa catí* (A. Mansilla y E. Romero Maciel).

³³⁸ A la par de las secciones “El sur y sus canciones” y “El norte y sus canciones”. El núm. 22 (07-1962) corresponde a un gran número aniversario y contiene, en su lugar, un suplemento especial de enseñanza de guitarra, realizado por Claudio Carlos Cosentino. Entre unas veinte piezas encontramos allí zambas, chacareras, gatos y bailecitos, pero no ritmos litoraleños. Recordemos que uno de los objetivos –y atracción– de la revista en sus comienzos era, justamente, la publicación de cancioneros.

<i>Misionerita</i>	galopa regional	Lucas Braulio Areco
<i>La lavandera</i>	canción del litoral	Heraclio Pérez / Armando Ferreiro
<i>Lluvia</i>	guarania	Ramón Ayala, Adolfo Viñuela y Fortunato Crestitelli
<i>Aquí te esperaré</i>	litoraleña	Víctor Lamanna / Américo Dalo
Número 24 (08-1962: 21-22) ³³⁹		
<i>Niñorhupa</i>	canción de cuna para la siesta correntina	A. Mansilla / E. Romero Maciel
<i>Corrientes en flor</i>	canción del litoral	A. Mansilla / E. Romero Maciel
<i>Escuelita de mi ayer</i>	chamamé	Tarragó Ros
<i>Se apagó la luna</i>	guarania	A. Mansilla / Ramón Sánchez Ojeda
<i>En el yerbatal</i>	litoraleña	E. Ayala / F. González Farías
<i>Mis noches sin ti</i>	canción	M. Teresa Márquez y Demetrio Ortiz

En primera instancia, se desprende del contenido de esta tabla que la revista concebía como “litoraleño” a un cancionero amplio y contemporáneo, de reciente creación, cuya autoría no necesariamente correspondía a compositores o poetas provenientes de la región.³⁴⁰ Por otra parte, sin estar aun instalada del todo la categoría de litoraleña o canción del Litoral, predominaba la definición de la misma en términos de “canción”, en convivencia con algunos chamamés, galopas o guaranias, tanto modernas como tradicionales –por caso, *Mis noches sin ti*–. Los elementos unificadores son el tratamiento de una temática alusiva al río o al ambiente del Litoral y el uso de elementos musicales regionales.

A partir de su núm. 25, *Folklore* cambia la presentación del cancionero, que deja de dividirse por regiones y pasa a llamarse “Selección nativa”. Entre este número y el 41 (05-1963), desaparece “El Litoral y sus canciones” y las alusiones al repertorio son más aleatorias. Aunque es claro que predomina el repertorio cuyano y norteño, se incluyen numerosas piezas litoraleñas en diversas secciones de la revista, lo que dependerá del carácter de la nota central o las temáticas tratadas.³⁴¹ El núm. 25, por ejemplo, publicado en septiembre de 1962, divulga en su tapa una fotografía de Ramona Galarza y luego, en el interior, se muestran bajo el subtítulo “Los nuevos éxitos de RG”, seis canciones que corresponden al LP *Brisa suave*. Más tarde, *Folklore* 32 (12-1962) publica una sección

³³⁹ Curiosamente a continuación de estas canciones, la sección “El canto del viento” de Atahualpa Yupanqui habla de Entre Ríos, ilustrada con una grandilocuente foto de paisaje fluvial.

³⁴⁰ Matus, Tejada Gómez, Falú, Dávalos o Márbiz –entre otros– no son de procedencia mesopotámica.

³⁴¹ Las secciones varían su denominación: “Canciones de éxito”; “Nuestras canciones”; “Selección nativa”; “Los éxitos de...”; entre otras.

de “Canciones del Litoral” en relación con la nota principal, realizada a Juan Carlos Mareco (“Pinocho”).³⁴²

Excepcional resulta el núm. 35 de *Folklore* (01-1963) que, por su parte, contiene un “gran álbum de las peñas”, un cuantioso cancionero y una sección “Folklore enseña guitarra”, consignando los acordes para acompañar las canciones. Allí encontramos, entre otras, *Lunita de Taragüí* (polca) a la par de *Niñorhupa* (canción de cuna) –ambas de Albérico Mansilla y Edgard Romero Maciel– y *Balsa de recuerdos*, de Julio Márbiz y Waldo Belloso. Otros artistas ocupan páginas especiales, de los cuales por el repertorio consignado merecen nuestra atención Juan Carlos Mareco, Cholo Aguirre y Argentina Rojas.³⁴³ Una nota, que lleva por título “Todo el Litoral vive en el espíritu creador de Osvaldo Sosa Cordero”, está destinada al muy respetado escritor y compositor correntino.³⁴⁴

Un punto de inflexión en la revista parece darse hacia mediados de 1963 –en coincidencia con el auge del repertorio de la litoraleña– en tres ediciones consecutivas.³⁴⁵ *Folklore* 42 (05-1963) retoma la sección “El Litoral y sus canciones” a continuación de una entrevista a Ramona Galarza. El núm. 43 despliega una nota sobre Ariel Ramírez, también con una selección de repertorio. Finalmente, a raíz del contundente éxito alcanzado por el rasguido doble *Puente Pexoa* (de Armando Nelli y Tránsito Cocomarola), *Folklore* 44 publica una entrevista a Nelli y la sección “Canciones correntinas”, con temas de la dupla autoral (06-1963).³⁴⁶ Llama la atención el fragmento final del reportaje que –según el entrevistador Carlos Machado– “Nelli tiene especial interés en que se publique”. Se evidencia allí cierto malestar en torno a la “litoraleña”, que crecerá a la par de su popularidad:

³⁴² Conductor radial y televisivo nacido en Carmelo, Uruguay, a quien la revista define como “un enamorado de las cosas de la tierra [...] autor de más de 80 chamamés, [que] dejó la abogacía a media carrera para llevar alegría a las gentes que la necesitan (*Folklore* núm. 32, 12-1962: 4-7). En concordancia con esta afirmación, encontramos varias composiciones en nuestro corpus de su autoría.

³⁴³ Argentina Rojas (1924-1997) fue una cantante correntina que grabó para el sello Microfón el LP *Argentina Rojas. La dulce voz del Litoral*. Véase: <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/biografia/134/> (consulta: 18-10-2022).

³⁴⁴ En todos los casos incluye breves datos biográficos, cancioneros y fotos.

³⁴⁵ En los números intermedios (26 a 31; 33; 34; 36 a 41) pudimos chequear que no existen secciones específicas dedicadas al cancionero del Litoral.

³⁴⁶ En este caso, seis piezas: chamamés, rasguidos dobles y polcas correntinas. Nelli era propietario del Salón Princesa, local bailable que –según *Íverá*– poseía una pista exclusiva para música correntina y otra para típica y jazz. Aparece vinculado a esta revista, con eventuales colaboraciones.

Carlos Machado– ¿Quién inventó la litoraleña?

Armando Nelli– ¿De dónde salió eso de “litoraleña”? ¿Quién inventó ese nombre? ¿Por qué no dicen chamamé o polca o canción correntina? ¿Con qué fin le han puesto ese mote de litoraleña? ¡Eso quisiera saber! ...Es una picardía. Ahora que el chamamé se está imponiendo le quieren sacar el nombre...

CM– ¿Algo más?

AN– Sí. Me gustaría que se difundiera más la música correntina. Sus intérpretes nunca tienen cabida en las emisoras grandes. Le agradecería que destaque nombres de quienes luchan desde hace años por difundir el repertorio típico de Corrientes: Tránsito Cocomarola, Isaac Abitbol (Isaco), Ernesto Montiel, Tarragó Ros, Raulito Barboza, Luis González y Damasio Esquivel (*Folklore*, núm. 44: 20).

Este número parece ser crucial en la revista, ya que a partir del siguiente ejemplar reaparece la publicación regular –exceptuando algunas ediciones extraordinarias– de una sección específica destinada al cancionero litoraleño, que se mantendrá durante un año, hasta el núm. 71 (06-1964). Esta vez, solo a la región mesopotámica le corresponde un cancionero exclusivo, a la par de otros segmentos más generales.³⁴⁷ Esto se traduce en una mayor cobertura del repertorio litoraleño. En concordancia con ello, la figura de Cholo Aguirre –y sus “litoraleñas”– ocuparán mayor espacio en *Folklore* a partir de 1964. La revista le dedica varias entrevistas y secciones especiales en sus cancioneros, en correlato con la popularidad de sus creaciones. Algunos repertorios tradicionales y artistas de chamamé parecen ser revalorizados –o incluso “descubiertos”– por la revista, a la sombra de este fenómeno. Ejemplifican esto las entrevistas a Tarragó Ros en *Folklore* 46 y a Cocomarola en el núm. 48, cuyo título, “Conozcamos a Tránsito Cocomarola”, resulta curioso si tenemos en cuenta que el músico se encontraba en plena actividad profesional en Buenos Aires desde hacía por lo menos veinte años.³⁴⁸ Es de destacar que, en los tres reportajes a los exponentes de chamamé mencionados, se propone una representación de los personajes alejada del imaginario rural o tradicionalista. Los artistas visten ropas urbanas –en el caso de Nelli y Tarragó Ros, elegantes trajes– y junto a sus conjuntos son

³⁴⁷ La sección llevó el nombre “Canciones del Litoral” y solo ocasionalmente tuvo otras denominaciones. Otras secciones que formaban parte de *Folklore* eran: “Nuestras canciones”; “Selección nativa” (consistente en seis canciones con predominio de chacareras y zambas); “3 Zambas favoritas” (a partir del núm. 60, “6 zambas favoritas”); “Éxitos de siempre”; “Las nuevas canciones de...”; “Éxitos de...” y denominaciones similares. Allí también se publicaba repertorio litoraleño.

³⁴⁸ En todo caso, quienes deben “conocer” a Cocomarola es el colectivo de lectores de *Folklore* que, se asume, no están familiarizados con los exponentes del chamamé.

fotografiados caminando por la ciudad o bajando de lujosos autos, lo que los acerca a la figura de “empresario” exitoso.

En el siguiente cuadro ordenamos algunas informaciones relevadas que resultan ilustrativas y que fueron volcadas, en todos los casos, en el registro general de canciones. Luego, enunciaremos algunas consideraciones generales:

Tabla 4. Contenido litoraleño de la revista *Folklore*

Ejemplar <i>Folklore</i>	Secciones/Contenido
núm. 45 (07-1963)	<p>“Nuestras canciones”, incluye (entre otras):</p> <ul style="list-style-type: none"> – <i>Rio manso</i> (canción), de Cholo Aguirre. – <i>Aguadora</i> (pregón correntino), de O. Sosa Cordero y A. Córdova Alsina. <p>“Selección nativa”, incluye:</p> <ul style="list-style-type: none"> – <i>Las golondrinas</i> (aire del litoral), de J. Dávalos y E. Falú. <p>“Canciones del Litoral”, incluye:</p> <ul style="list-style-type: none"> – <i>El cosechero</i>, de Ramón Ayala. – <i>Los Troperos</i> (canción litoraleña), de Pedro Sánchez. – <i>Mi culpa</i> (litoraleña), de O. Valles y Roberto Palmer. – <i>La chamarrita</i> (danza, motivo popular del Litoral), de Aníbal Sampayo.³⁴⁹ – Un rasguido doble de Isaco Abitbol y un chamamé de Armando Nelli. <p>Sección discos:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Recientes grabaciones de Cholo Aguirre.
núm. 46 (07-1963)	<p>“Selección nativa”, incluye:</p> <ul style="list-style-type: none"> – <i>Quy chorororo</i> (canción), de Aníbal Sampayo.³⁵⁰ – <i>Regalito</i> (canción), de Horacio Guarany. <p>“Canciones del Litoral”, incluye:</p> <ul style="list-style-type: none"> – <i>Canto al río Corrientes</i> (canción del Litoral), de Romero Maciel y A. Mansilla. – Chamamés, polkas, rasguidos dobles.³⁵¹ <p>“Los éxitos de Los Trovadores del Norte”, incluye:</p> <ul style="list-style-type: none"> – <i>La lindera</i> (chamarrita), de Linares Cardozo.

³⁴⁹ Coreografía de Florencio Sánchez.

³⁵⁰ Por tratarse de una onomatopeya, existen variantes en el título. Aquí respetamos el de la fuente, si bien como dijimos ya, hemos normalizado por *Ki chororó*.

³⁵¹ Pertenecientes a Cocomarola, Sosa Cordero, Chamorro, Tarragó Ros, Julio Chapo y Roberto Romero.

Ejemplar <i>Folklore</i>	Secciones/Contenido
	<ul style="list-style-type: none"> – <i>Santafecino</i>³⁵² <i>de veras</i> (canción del litoral), de Miguel Brascó y Ariel Ramírez. – <i>Puente Pexoa</i> (rasguido doble), de A. Nelli y T. Cocomarola.
núm. 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56	“Canciones del Litoral”
núm. 57 (12-1963)	“Canciones del Litoral” “Canciones de Cholo Aguirre”
núm. 58 (01-1964)	“Éxitos de 1963”, incluye: ³⁵³ <ul style="list-style-type: none"> – <i>Puente Pexoa</i> – <i>Regalito</i> – <i>La lindera</i> – <i>Río manso</i> – <i>Las golondrinas</i> – <i>Juan Payé</i> (rasguido doble), de O. Sosa Cordero y Luis Ferreyra. – <i>Ky chororo</i> (canción), de Aníbal Sampayo. – <i>Acuarela del río</i> (litoraleña), de Abel Montes. – <i>Río de los pájaros</i> (canción del litoral), de Aníbal Sampayo. “Folklore enseña guitarra”: <ul style="list-style-type: none"> – <i>El cosechero</i> (rasguido doble), de Ramón Ayala.
núm. 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66	“Canciones del Litoral”
núm. 68 (05-1964)	“5 nombres para 5 títulos del Litoral” (con foto de intérpretes)

³⁵² La palabra admite el uso de “s” o “c”. Mantenemos la grafía original. Usualmente en este período “santafecino” aparece con letra “c”.

³⁵³ A lo largo de doce páginas son veintisiete canciones las que componen este “suplemento de canciones”, entre las que contamos las nueve litoraleñas aquí detalladas y once zambas. No repetimos los datos de composiciones ya consignadas en el cuadro.

Ejemplar <i>Folklore</i>	Secciones/Contenido
núm. 69 (06-1964)	<p>“¡Dos nuevos títulos de Cholo Aguirre!”</p> <p>“Ramona Galarza: una voz de Corrientes que le dio trascendencia nacional al canto del Litoral” [Figura 27]</p>
núm. 70 (06-1964)	“El Litoral, sus canciones y sus intérpretes”
núm. 71 (06-1964)	“Títulos y nombres del Litoral”
núm. 72 (07-1964)	<p>Folklore enseña guitarra, incluye:</p> <ul style="list-style-type: none"> – <i>Río, río</i> (litoraleña), de Eladia Blázquez. – <i>Muy triste</i> (litoraleña), de Cholo Aguirre.

De la observación general del cuadro y el análisis de información contenida en distintos números, se desprende que autores muy recurrentes en estos cancioneros de *Folklore* fueron Osvaldo Sosa Cordero y Edgar Romero Maciel. Luego, se priorizaron las composiciones más nuevas pertenecientes especialmente a Cholo Aguirre, Aníbal Sampayo, Ramón Ayala y Oscar Valles, este último integrante del entonces popular grupo Los cantores de Quilla Huasi. Otro nombre recurrente es el de Pedro Sánchez.³⁵⁴ Desde luego, a las piezas litoraleñas de “consagrados” como Ariel Ramírez, Eduardo Falú y Jaime Dávalos se les reservaba un espacio. También lo tuvieron éxitos destacadísimos de esos años, como fueron los de Eladia Blázquez, Horacio Guarany y Abel Montes.³⁵⁵ En mucha menor medida aparece en el cuadro repertorio tradicional perteneciente a músicos correntinos como Emilio Chamorro, Tarragó Ros y Tránsito Cocomarola, este último mencionado siempre con relación a su exitoso rasguido doble, *Puente Pexoa*.



Figura 27. Ramona Galarza en suplemento de canciones. *Folklore* núm. 69 (06-1964: 44)

En cuanto al espacio físico destinado por *Folklore*, observamos que a partir del número 68 tendieron a achicarse paulatinamente tanto el “Suplemento de canciones” como la sección específica destinada al Litoral, que cambiaron además de formato. Las litoraleñas

³⁵⁴ Bandoneonista nacido en provincia de Buenos Aires en 1910, que se abocó a la composición e interpretación de música litoraleña a partir de la formación de su Orquesta Correntina en 1933, en la cual participó el guitarrista Ramón Sixto Ríos, compositor de la canción *Merceditas* (Portorrico, 2004: 345).

³⁵⁵ Algunos de ellos están tratados específicamente como casos en distintos capítulos de esta tesis.

comenzaron a aparecer distribuidas aleatoriamente, poniendo el foco en el intérprete e ilustradas con su foto, en secciones como “Éxitos de ... [grupo o artista]” o “Un nombre, un título”. Entre los núm. 75 y 81 (11-1964), encontramos muy escasas piezas litoraleñas, algunas en la sección “Enseñanza para guitarra”. Por último, a partir de 1965 desaparecía definitivamente el “Suplemento de canciones”, así como también la “Guía Nativa” de radio y TV.³⁵⁶ Esto coincidió con una tendencia a la baja de actividad que comenzaba a percibirse en el campo folclórico, preocupación volcada en algunas notas de la revista que manifestaban la sensación de que la “explosión” del *boom* estaba pasando.³⁵⁷

Los cancioneros por supuesto no desaparecieron, sino que serían reservados para ocasiones especiales, como sucedió en el Gran Álbum Aniversario, producto de la edición de *Folklore* número 100, en agosto de 1965. También incluyeron un abultado número de canciones dos volúmenes extraordinarios publicados hacia fines de 1968.

Para concluir el análisis de los cancioneros, estableceremos algunas comparaciones entre los contenidos publicados hacia mediados y final de la década, tomando como referencia dos suplementos de canciones y dos álbumes extraordinarios, uno por cada período [Tabla 5]. De allí se desprende que en los cancioneros de 1964 y 1965, se destacan en cantidad las zambas y el repertorio litoraleño, que llegan a ocupar aproximadamente el 70 % del cancionero. Hacia 1968, en cambio, estos tipos de música no superan el 40%, presentándose una mayor diversidad de ritmos y expresiones en la canción folclórica. La baja no se da equitativamente sino en detrimento del repertorio litoraleño. Este disminuye su presencia –grosso modo– de un 30 a un 10%, sin observar cambios sustanciales en el “señorío” de la zamba, que no varía sus porcentajes.

³⁵⁶ Incluso la sección “Comentando discos” se discontinúa en los meses previos.

³⁵⁷ Véase como ejemplo, declaraciones de Atuto Mercau Soria sobre la “saturación” de la escena folclórica en *Folklore* 74 (08-1964), o el artículo “La pregunta de hoy: ¿Declinan las peñas?” en el núm. 92 (04-1965). También en torno a finales de 1964 comienzan a aparecer publicidades de Radio Belgrano donde el espacio de los folcloristas es compartido con “nuevaoleros” como Palito Ortega. Sobre el contexto en torno a estos cambios ya hemos referenciado en el capítulo segundo, al respecto de la periodización.

Tabla 5. Porcentajes comparativos acerca de la presencia de la litoraleña en *Folklore*

Mediados de la década	Fines de la década
Suplemento de canciones	
“Éxitos 1963” en <i>Folklore</i> 58 (01-1964)	“Vamos a cantar” en <i>Folklore</i> 160 (04-1968)
Total de canciones: 27 (100%) Litoraleñas y afines: 9 (33%) Zambas: 11 (40%)	Total de canciones: 24 (100%) Litoraleñas y afines: 2 (8,3%) ³⁵⁸ Zambas: 6 (25%)
Números extraordinarios	
<i>Gran Álbum Aniversario</i> (08-1965)	<i>Cancionero nativo</i> (11-1968)
Total de canciones: 78 (100%) Litoraleñas y afines: 22 (28,2%) Zambas: 30 (38,4%)	Total de canciones: 127 (100%) Litoraleñas y afines: 16 (12,5%) Zambas: 47 (37%)

4.2.2.2.- Tablas de popularidad en *Folklore*

Las apreciaciones aquí volcadas en cuanto a presencia y cantidad de litoraleñas se confirman en la evaluación de una sección que se publicó regularmente en *Folklore* por un lapso aproximado de dos años: las llamadas “Tablas de popularidad”. Este *ranking* de canciones se ubicaba a la par de los comentarios discográficos y, a diferencia de otros concursos convocados por diferentes medios que involucraban la votación del público, la revista nunca especificó de qué manera confeccionaba las tablas. Es probable que surgieran de los datos de ventas de los discos, información que –suponemos– era proporcionada por las mismas empresas o por las casas de música y que, a su vez, retroalimentaban el negocio.³⁵⁹

Las tablas incluyeron en cada caso cinco o diez canciones, mencionando diferentes intérpretes con sus respectivos sellos grabadores. Por el período de su publicación,³⁶⁰ constituyen un indicador más, probatorio, del crecimiento de la litoraleña en estos primeros años de la década. Durante las primeras tablas hacia fines de 1962 observamos el predominio absoluto de zambas (con *Sapo cancionero* a la cabeza) y la presencia de una sola canción litoraleña: *Noches isleñas*, de Pedro Sánchez, grabada por Los Fronterizos y Ramona Galarza, ocupando el quinto puesto entre cinco. Números más

³⁵⁸ Son: *Río compañero* (canción) –también conocida como *Compañero río*– de Aníbal Sampayo y *Rumbeando p'al Litoral* (chamamé), de Oscar Valle.

³⁵⁹ Un estudio detallado de la red de personas excede los límites de este trabajo. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar la preeminencia de Julio Márbiz quien, si bien no dirigía todavía el sello Microfón, ya había transitado, como se dijo, por la Radio Belgrano, la dirección de *Folklore* –que mantuvo hasta 1965– y también, el canal 9 de televisión (Portorrico, 2015: 95-96).

³⁶⁰ Aparecieron entre el núm. 30 (30-10-1962) y el 79 (13-12-1964).

tarde, al acrecentarse el *ranking* a diez piezas, se agregan la canción de cuna *Niñorhupa* (A. Mansilla y Romero Maciel) y *A una novia*, canción del animador y músico uruguayo Juan Carlos Mareco. Por unas semanas no hay novedades hasta la avasallante aparición de *Puente Pexoa* en el número 42 de abril de 1963, encabezando repentinamente la lista. Este ya mencionado rasguido doble compuesto en 1953 por Armando Nelli y Tránsito Cocomarola había obtenido particular éxito a partir de una aclamada *performance* de Los trovadores del Norte en el Festival de Cosquín de 1963 y grabado luego con rapidez por otros intérpretes. La canción se mantuvo en el primer lugar de la lista durante siete números consecutivos.³⁶¹ Es significativo que a continuación, durante un poco más de un año, solo canciones litoraleñas ocuparon los primeros puestos de la tabla. A *Puente Pexoa* le sucedieron en el trono:

- *Río manso*, canción, de Cholo Aguirre.
- *Acuarela de río*, litoraleña, de Abel Montes.
- *El cosechero*, rasguido doble, de Ramón Ayala.
- *Trasnochados espineles*, canción, de Cholo Aguirre.

El Litoral perdió el primer puesto en el núm. 69 (06-1964), nada menos que a manos de *Zamba de usted* (de Félix Luna y Ariel Ramírez) y lo recobró tan solo tres meses después, con *Río...río...*,³⁶² litoraleña de Eladia Blázquez. Otras canciones litoraleñas que se incorporaron a la tabla de popularidad fueron: *Río de los pájaros* y *Ki chororo* (de Aníbal Sampayo); *Las golondrinas* (J. Dávalos y E. Falú); *Río de sueños* y *Muy triste* (Cholo Aguirre); *Regalito* (Horacio Guarany); y *Juan Payé* (de L. Ferreyra y O. Sosa Cordero).

Como ejemplo representativo, ilustraremos este apartado con dos ejemplos. La Figura 28 corresponde a la “Tabla de popularidad” de *Folklore* 57, de noviembre de 1963 donde –como evidencia del rotundo éxito del repertorio del Litoral– ocho de estas canciones integraban la lista, mientras que los dos puestos restantes, como es de suponer, estaban ocupados por zambas. Por su parte, la Figura 29 ilustra un cambio de formato en la columna, que comenzó a mostrar fotos de los intérpretes destacados. Observamos en esta tabla de *Folklore* 64 (31-03-1964) tres canciones litoraleñas que, junto a las zambas

³⁶¹ Al mismo tiempo, *Puente Pexoa* era elegida por el público como “Canción favorita” en un concurso organizado por “Domingos criollos”, programa televisivo emitido por Canal 7 los domingos a las 13:30, y conducido por Julio Márbiz y Pancho Cárdenas. Véase *Folklore* núm. 48 (08-07-1963: 81).

³⁶² Así aparece en ocasiones el título de esta canción, en lugar de *Río, río*.

Anocheciendo zambas (A. Cufre y W. Belloso) y *La tempranera* (L. Benarós y C. Guastavino), completaban las cinco de la lista. Con el correr de números posteriores, observamos que la presencia de repertorio litoraleño fue cediendo lugares gradualmente. En el núm. 79 (10-1964), al finalizar la publicación regular de la tabla, la litoraleña *Collar de caracolas* (Alberto Agesta) ocupaba el segundo puesto, canción que casi seguro hubiese accedido al primero en caso de continuar la columna.

TABLA DE LA POPULARIDAD	
19	EL COSECHERO (rasguido doble de Ramón Ayala). Grabado por LOS INDIANOS, LOS FRONTERIZOS, LOS ANDARIEGOS, LOS DIABLEROS, RAMONA GALARZA, LOS DE CORDOBA y SUSANA MORENO.
20	ACUARELA DEL RIO (de Abel Montes). Grabado por TRES PARA EL FOLKLORE, CHACHO SANTA CRUZ, TOMAS CAMPOS, LOS ANDARIEGOS, JULIO MOLINA CABRAL, LOS FRONTERIZOS, RAMONA GALARZA, ROBERTO YANES, CUATRO PARA EL MUNDO y EDUARDO RODRIGO.
39	RIO MANSO (canción de Cholo Aguirre). Grabado por CHOLO AGUIRRE, JULIO MOLINA CABRAL, LOS DE SALTA, RAMONA GALARZA, LOS CANTORES DE QUILLA HUASI, JORGE SOBRAL y GINETT ACEVEDO.
49	JUAN PAYE (de Ferrayra y Sosa Cordero). Grabado por LOS INDIANOS, LOS CUIMBAE, QUINTETO SOMBRAS y RAMONA GALARZA.
59	REGALITO (canción de Horacio Guarany). Grabado por RAMONA GALARZA, LOS VALLISTOS, RODOLFO ZAPATA, HORACIO GUARANY y CHOLO AGUIRRE.
69	KY CHORORO (de Aníbal Sampayo). Grabado por LOS TROVADORES DEL NORTE, CARLOS DI FULVIO, LOS INDIANOS, JORGE CAFRUNE y LOS DE SALTA.
79	LAS GOLONDRINAS (canción de Eduardo Falú y Dávalos). Grabado por JORGE CAFRUNE, EDUARDO FALU, LOS CANTORES DE QUILLA HUASI, TOMAS CAMPOS y LOS CANTORES DEL ALBA.
89	EN UNA ZAMBA (de Pedro P. Pérez). Grabado por PEDRO BELISARIO PEREZ, LOS DE SALTA, CARMEN GUZMAN y SANCRES MONGES AYALA.
99	ANOCHECIENDO ZAMBAS (de Cufre y Belloso). Grabado por LOS DE SALTA, LOS HERMANOS ABRODOS, JORGE CAFRUNE y CARLOS SANTA MARIA.
109	PUENTE PEXOA (rasguido doble de Nelly y Coccomarola). Grabado por LOS TROVADORES DEL NORTE, JULIO MOLINA CABRAL, RAMONA GALARZA, MIGUEL CODAGLIO, LOS CANTORES DE QUILLA HUASI, ALBERTO CASTELLAR, FARIAS CABANILLAS, ANTONIO TORMO y TRANSITO COCCOMAROLA.

Figura 28. Tabla de popularidad en *Folklore*, núm. 57 (12-11-1963)

TABLA DE LA POPULARIDAD	
	19) TRANOCHADOS ESPINELES , canción de Cholo Aguirre. Grabado por Ramona Galarza, Los Cantores de Quilla Huasi, Cholo Aguirre, Los Cantores de Pampa y Cielo, Los Claudios, Los Tucu Tucu, Jorge Sobral, María Elisa, Quinteto de Oro, Chacho Santa Cruz y Los Acuvitos.
	29) ANOCHECIENDO ZAMBAS , zamba de Belloso y Cufre. Grabado por Jorge Cafrune, Carlos Santa María, Los de Salta, Horacio Guarany, Los Hermanos Abrodo, Los Cantores del Alba, Waldo Belloso y Los Nacheros de Anta.
	39) EL COSECHERO , rasguido doble de Ramón Ayala. Grabado por Los Andariegos, Ramona Galarza, Los Indianos, Los Fronterizos, Los Diablers, Los de Córdoba y Susana Moreno.
	49) KY CHORORO , sobrepaso de Aníbal Sampayo. Grabado por los Trovadores del Norte, Carlos Di Fulvio, Los Indianos, Jorge Cafrune, Los de Salta, Julio Molina Cabral y Horacio Guarany.
	59) LA TEMPRANERA , zamba de Benarós y Guastavino. Grabado por Los Cantores de Quilla Huasi, Los Indianos y Trío Guastavino.

Figura 29. Tabla de popularidad en *Folklore*, núm. 64 (31-03-1964)

4.3.- Mirar y ser mirado: el estatus de las imágenes

“Toda imagen cuenta una historia” (Burke, 2005: 177)

Los estudios sobre música han intensificado en las últimas décadas el uso de las imágenes como fuentes para la investigación.³⁶³ Peter Burke en *Visto y no visto* (2005) plantea la importancia del uso de la imagen como documento histórico, ya que en toda imagen subyace un contexto social que la convierte en un documento mucho más complejo y profundo de lo que a simple vista pueda parecer. Burke realiza una propuesta metodológica para el uso de las imágenes como evidencias históricas, partiendo de las ideas de Edwin Panofsky y sus tres niveles de interpretación visual, a saber: el primer nivel de la *descripción pre-iconográfica* de la imagen, etapa meramente sensorial que busca el significado natural y consiste en la identificación de objetos, personajes y situaciones; el segundo nivel de *análisis iconográfico*, que de forma descriptiva y no interpretativa busca el significado convencional a partir de la identificación de imágenes, historias, alegorías, entre otros aspectos; y por último, el tercer nivel de la *interpretación iconológica*, que busca el significado intrínseco y que consiste en la interpretación en función del contexto histórico, social y cultural, siendo aquí donde el testimonio de la imagen resulta útil e indispensable. El enfoque de Burke recae en este tercer nivel, otorgando especial atención al contexto cultural, social, político en que la fuente visual fue creada y el público al que se destinaba. No importa solo cuándo, dónde y cómo se hizo la imagen, sino también quién la hizo, por qué y, por supuesto, qué aspectos quedaron materializados en la composición.

4.3.1.- Imágenes fotográficas en *Folklore*

Las fotografías –relevadas de discos y fuentes hemerográficas– pueden ser consideradas bajo este ángulo de análisis. La imagen fotográfica, a pesar de su aparente realismo, no siempre representa un fragmento de la realidad de manera objetiva. A menudo implica la elección –consciente o no– de un punto de vista, un lugar imaginario desde donde

³⁶³ En el ámbito de los estudios históricos la *iconografía musical* como rama de la musicología –o de la historia del arte, según las posiciones– ha cobrado especial desarrollo desde las últimas décadas del siglo XX, tomando por objeto las representaciones musicales en la pintura, escultura u otras manifestaciones de las artes visuales. Es pertinente señalar en este campo los aportes de Evguenia Roubina, quien plantea pautas para el estudio del período musical colonial americano a partir de un “método de investigación en iconografía musical novohispana” (Roubina, 2010, 2013).

observar, además de la orientación sobre qué mirar y cómo. En todas ellas –tal como lo planteara el libro de John Berger (2000)– subyacen “modos de ver”.

Sin intentar agotar las posibilidades y apelando a un inevitable muestreo, veamos determinados “modos de ver”, que se colaron también en el campo musical del repertorio estudiado, ejercieron influencias en la recepción y orientaron –parafraseando a Berger– los “modos de escuchar” la “nueva” música litoraleña. Veamos cómo se presentan, por ejemplo, las figuras vinculadas al Litoral en dos álbumes de canciones publicados por la revista *Folklore* en febrero y abril de 1962 respectivamente, a pedido de los lectores.³⁶⁴

Ya en el reverso de la tapa, en el primer álbum el lector ve a Ramona Galarza prolijamente peinada y maquillada, retratada en primer plano en una fotografía que ocupa la página completa. Por el uso de alhajas y los hombros desnudos, se infiere que lleva vestido de fiesta. La imagen recuerda a las de las estrellas cinematográficas del *star system* [Figura 30].³⁶⁵

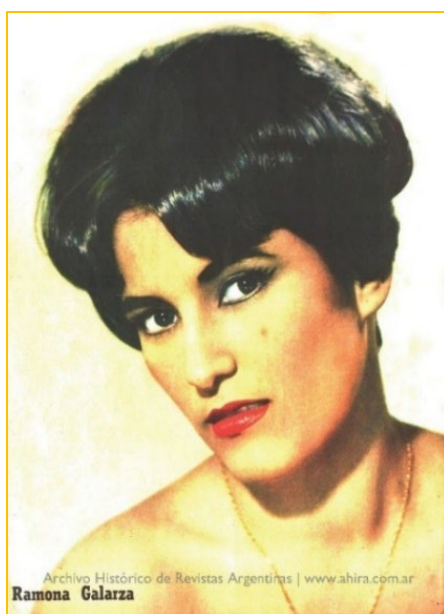


Figura 30. Ramona Galarza en *Primer álbum gigante de canciones*, Edit. Honegger, 02-1962: 2

Unas páginas después, el lector encuentra la sección dedicada a “la embajadora más eficaz del canto litoraleño”. Su nombre aparece destacado y en tipografía de color rojo,

³⁶⁴ Se titularon respectivamente *Primer álbum gigante de canciones* y *Segundo álbum gigante de canciones*.

³⁶⁵ Por resultar inadecuada la reproducción profusa de imágenes en este capítulo, en algunos casos remitiremos al Archivo Histórico de Revistas de Argentina, que se encuentra online y que contiene la totalidad de la revista *Folklore* con acceso libre. Véase [ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar) (consulta: 08-11-2022). Otras fotografías corresponden a partituras en custodia del Instituto Nacional de Musicología, la Universidad Católica Argentina y el Instituto de Investigación en Etnomusicología, a las que hemos tenido acceso en función de esta investigación.

algo que parece haber sido una preferencia de diseño en *Folklore*. Lleva un peinado más moderno y ropas urbanas [Figura 31], pero nuevamente, al girar la página, advertimos una fotografía de Ramona con vestido de gala, collar y guantes de seda, en una presentación en radio. En todos los casos la presencia es elegante a la vez que juvenil y fresca. Las fotografías son rodeadas de letras de canciones que incluyen litoraleñas, guaranias, polcas y galopas, pero ningún chamamé.

RAMONA GALARZA

LA EMBAJADORA MAS EFICAZ DEL CANTO LITORALEÑO

Nació en El de Jante en Corrientes. Su verdadero nombre es Ramona Guatón Calvario. Se inició en el año 1955 con la orquesta folclórica de la provincia de Corrientes, actuando en teatro y en LPO Radio Provincia de su ciudad natal. En 1957, participó en la película "Alto Paraná" cantando "Reñonero 11".

Vivió a Buenos Aires un año más tarde, y se presentó al señor López, director artístico del sello Odeón, grabando para la referida empresa, el 8 de mayo de 1958, los discos "El Vagabundo del Sur" y "Reñonero 11". Debido a Radio Splendid en Julio de 1958, comenzó un que realizó exitosas giras que tuvieron fundamental importancia en su reconocimiento. Sus primeras apariciones en TV se registraron en enero de 1960. Actualmente, continúa presentando de Radio 2 Radio Trilón. Le gusta cantar y le encanta la música moderna, y su autor preferido es Edgar Romero Maciel.

VOZ DULCE JOVEN Y CONCENRADA

INOLVIDABLE
CANCIÓN DEL LITORAL

Mi (tú) bien nacido en tu tunti boca,
a orillas del Paraná,
aquella noche de luna
que nunca puede olvidar.
Mi (tú) bien estaba temblando
cuando tú lo anunciaste.
Tu piel quemaba en mis brazos
de ardiente amor.
Tu piel de carmín y rosa,
estraberrada y amada,
en que has quedado en la sangre
para soñarte y querer...

II

¡Ay! tu boca... la beso...
que algún quemando...
y en por siempre
que se cegado las manos...
Con el alma te fante,
y no sé de ti... nunca más...
Pero hoy quiero saber,
porqué fuiste tan (tú) amada,
y tu (tú) vida en mi (tú) boca
que me (tú) hicieron mujer...

NOTA: Las palabras entre paréntesis corresponden a la voz masculina.

Letra de DOMINGO DEMOLÉ
Música de F. E. GONZÁLEZ FARIAS

GALOPANDO EN LA TORMENTA
GALOPA FANTASIA

Mi demonio crítico en el firmamento;
castiga mi rostro
agua, viento.
Y sobre mi pelo, más que corra, vuela,
estrián la noche
nuevo temón.
Voy en la tormenta, del al juramento
de unirme a la mundo
muerto, nuevo...

Las orbes del cielo añoran un concierto
como un pelaje
negro, negro.
Golpea sus canas sobre mi cerebro,
por una redada;
cuero, cuero...
Un fulgor de luna me ilumina estero,
a tu mundo nuevo
Digo, digo...

Letra de CHOLO ACUÑER
Música de MITO GARCÍA

EN MI PENSAMIENTO GUARANIA

Miento que estás lejos,
cuando te veo,
y aun así, tan cerca
en mi pensamiento.

Volvete un día,
trayendo un rosa
de la montaña,
de un mundo viejo
de un lugar lejano.

Entonces, tu vida,
tu vida y tu vida
se harán una sola
con el grande amor.

No habrá más tristezas
de la montaña,
de un mundo viejo
de un lugar lejano.

Brevé yo la guía,
de anhelo en la vida,
y nunca más able
hablaré de mi amor.

De MITO GARCÍA
y ALEJANDRINO

— 11 —

Figura 31. Primer álbum gigante de canciones. Revista *Folklore*, 02-1962: 10-11

Más adelante, en el mismo ejemplar, Ramón Ayala –quien según *Folklore* “intenta demostrar la entraña musical de Misiones”– es fotografiado en estudio, vestido de saco y corbata [Figura 32]. En el segundo álbum, publicado tan solo unos meses después, Los Cuimbaé –“joven gente del folklore litoraleño”– también son presentados con esa vestimenta [Figura 33]. En todos los casos, la mirada –firme, seria– se proyecta sobre un punto imaginario.

entre ellos, Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú, Mercedes Sosa o Jorge Cafrune, todos de reconocimiento indiscutido.



Figura 34. Revista *Folklore* núm. 8: 31



Figura 35. Revista *Folklore* núm. 67: 38

El segundo álbum, por su parte, muestra a Ramírez en primer plano con una pose pensativa [Figura 36]. El tratamiento con un diseño de fondo negro con letras blancas, que ilumina especialmente el rostro, es exclusivo de él: no se repetirá para ninguno de los artistas del ejemplar. También excepcionalmente la revista incluye, en la página opuesta, las críticas laudatorias recibidas en distintos países, producto de una reciente gira por Europa. Estas elecciones pueden ser entendidas como *estrategias discursivas*, formas de enunciación que presentan al artista, de forma visual e inmediata, ante el público.



Figura 36. Segundo álbum gigante de canciones. Revista *Folklore*, 04-1962: 56-57

4.3.2.- La canción litoraleña en imágenes

El análisis que realizamos de las imágenes plasmadas en discos, partituras comerciales y hemerografía de la época estudiada da cuenta de la construcción de una estética visual deliberada, que intenta reproducir una apariencia urbana, pulcra, prolija y estilizada de la canción litoraleña. Se percibe en ellas cierto buscado “refinamiento” a partir del uso recurrente de reproducciones pictóricas y del retrato de los artistas en ámbitos urbanos, modernos o juveniles que buscan alejarse del imaginario usualmente asociado a lo rural. Se postula que estas representaciones configuraron tipos de escucha y facilitaron, a comienzos de los años 60, más instancias de identificación y aceptación por parte de públicos pertenecientes a franjas etarias y de clase más amplias, dentro y fuera de las fronteras nacionales. Las imágenes se convierten, en términos de Roubina (2010: 10) en evidencias de carácter probatorio y complementario de la tesis general planteada en el capítulo primero, en consonancia con esta necesaria “puesta al día” de la canción litoraleña.³⁶⁷

Desde luego, este proceso de estilización o modernización visual no fue exclusivo de la música del Litoral, sino que afectó a todo el campo del folclore de esos años. Coincidimos con Julia Parodi (2019), en afirmar que no hubo unanimidad en la representación del movimiento folclórico en la Argentina de los 60. También, en la observación –a partir del análisis puntual de la revista *Folklore*– de diversas estrategias diseñadas para incluir esa diversidad a la lógica del campo del folclore, integrando propuestas y discursos de estética “tradicionalista” –acordes al paradigma “clásico”, en términos de Díaz– con otras más “modernas”. No obstante, el eje de nuestra argumentación supone que en el ámbito de la “litoraleña” esa diversidad no fue tal, primando claramente el paradigma moderno sobre el tradicional, ya que este último fue acaparado en el plano de la producción discursiva por el chamamé.³⁶⁸

Nos centraremos a continuación en cinco estrategias discursivas de representación y comunicación visual del cancionero litoraleño, que hemos podido encontrar en los

³⁶⁷ Según Roubina, serían evidencias probatorias aquellas que poseen valor de prueba, al encontrarse “en plena consonancia con el contenido de otras fuentes fehacientes”, mientras que las complementarias serían aquellas que “además de concordar con la información proporcionada por otras fuentes históricas fiables, precisan su contenido o le añaden detalles, igualmente verificables” (Roubina, 2010: 10).

³⁶⁸ Es necesario tener en cuenta también que las decisiones sobre la comunicación visual no siempre recayeron en la voluntad de los propios artistas. Aunque es difícil dilucidar en qué medida, sin duda habrán intervenido distintos actores: directores artísticos, representantes, asesores, editores y, desde luego, los propios fotógrafos y reporteros.

distintos soportes que indagamos: a) el retrato de estudio; b) las fotografías en entornos urbanos; c) el uso de traje formal y ropas de gala o etiqueta; d) la representación de tipo “juvenil”; y e) el uso de obras de artes visuales.

4.3.2.1.- El retrato de estudio

En la década de 1960 la industria musical experimentó importantes cambios en sus lógicas de producción, circulación y consumo, debido a redefiniciones en los planos sociocultural y tecnológico.³⁶⁹ Varios autores coinciden en que es desde fines de la década de 1950 que comienza a crecer la visibilidad de las tapas de los discos y “un modo de comunicar que llega hasta nuestros días” (Lapuente, Videla, 2008: 118). Entre las distintas búsquedas estéticas para este soporte, a lo largo de la década se va instalando el retrato como género predominante. En consonancia, observamos en el repertorio estudiado el predominio de los retratos para ilustrar grabaciones. Este uso se reitera, como pudimos ver, en la hemerografía de la época y en las portadas de las ediciones de partituras que, en muchas ocasiones, usaban las mismas fotografías [Figura 37 y Figura 38].



Figura 37. *Se apagó la luna* (guarania). Partitura. Editorial Melodía, 1960



Figura 38. *Ramona Galarza y su conjunto, vol. núm. 3*. Disco Doble. Odeón, DSOA/E 1838

El retrato de estudio permite, en gran medida, concentrar la imagen en el fondo y abstraerse de las referencias espacio temporales. Desde luego, algunos elementos pueden dar cuenta de ese contexto, pero lo hacen de manera indirecta. El ámbito del estudio resalta también el carácter extraordinario de la toma: el artista posa para registrar un momento único, atemporal, solo dedicado a captar ese instante. El observador reconoce

³⁶⁹ Entre otros, sobre estos aspectos véase Videla (2004), Fernández (2008), Garofalo (1999), Lapuente y Videla (2008).

y acepta la artificialidad que supone la puesta en escena. La fotografía de estudio, además, conlleva una posición de clase. Si bien fue una práctica común para la época, pagar una sesión suponía para el usuario tener una posición económica, al menos, cómoda.



Figura 39. Tres partituras de la Editorial Melodía, con fotos de los compositores Pedro Sánchez, Ramón Sánchez Ojeda y Aníbal Sampayo



Figura 40. Tres partituras de la Editorial Melodía, con fotografías de intérpretes: Ramona Galarza, Los cantores de Quilla Huasi y Julia Elena Dávalos

Comencemos por las portadas de partituras. Se presenta generalmente al compositor [Figura 39] o a los intérpretes que popularizaron la canción [Figura 40]. En su gran mayoría son retratos de estudio en primer plano o plano medio para las figuras solistas y de plano entero para los grupos. En todos los casos el contexto está ausente. Esto se reproducirá a lo largo de la década, en cantidad.

En menor número aparecen retratos en ámbitos privados que, generalmente, pretenden dar cuenta del hogar del personaje fotografiado [Figura 41]. Estas representaciones serán

más usuales en las revistas, a medida que comienzan a ocuparse de la vida personal de los artistas. En el retrato, el cuerpo y el rostro registran su “aquí y ahora”. Es necesario recordar que el cuerpo es siempre un cuerpo social, histórico y político: se construye en la matriz sociocultural a la que pertenece.³⁷⁰ En términos de Bourdieu, se conforma también a partir de las relaciones de campo; así, las propiedades, los atributos y valores del agente retratado –producto de su lugar en el campo artístico y cultural– se manifiestan corporalmente.

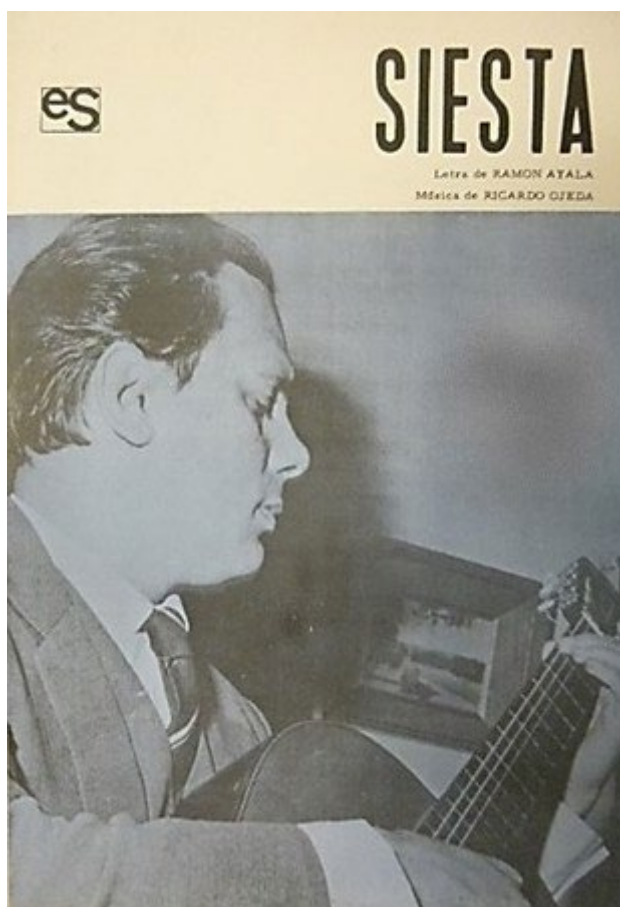


Figura 41. *Siesta* (canción del Litoral), Editorial Sinfonía, 1965. Fotografía de Ramón Ayala

4.3.2.2.- La fotografía en entornos urbanos

Según lo estudiado por Díaz, los artistas del llamado “paradigma clásico” del folclore basaron sus estrategias de comunicación visual, de acuerdo con el universo simbólico que valoraban y defendían, en la utilización de elementos comúnmente asociados al imaginario de la “tradición” argentina (Díaz, 2009: 109). Solían vestir ropajes criollos –ponchos, sombreros, botas, bombachas de gaucho– y en ocasiones eran fotografiados con elementos vinculados al nativismo –carretas, caballos, instrumentos musicales como

³⁷⁰ Desde luego, nunca se constituye como un simple objeto biológico, “natural”.

guitarra y bombo—. Las imágenes podían montarse en estudios o se situaban por lo general en ambientes rurales, patios o casonas de tipo “colonial” [Figura 42]. En ausencia del componente humano, podían aparecer paisajes representativos del país —en especial la llanura pampeana, los cerros andinos— o algún “rancho” idealizado románticamente.



Figura 42. Tres portadas de la revista *Folklore* con Horacio Guarany (núm. 6, 11-1961), Los Hermanos Abrodo (núm. 30, 11-1962) y Los de Córdoba (núm. 80, 11-1964)

El chamamé adhirió a ese tipo de representaciones, con imágenes visuales de similar corte. Muchos artistas adoptaron el uso del atuendo gauchesco “clásico”, diferente del usado por el habitante rural del Litoral, habitualmente más “liviano” por las altas temperaturas de la región. Pérez Bugallo (1996) y Díaz (2009:47-48) atribuyen el uso de esta vestimenta a la influencia del nacionalismo de fines del siglo XIX y principios del XX.³⁷¹ Ernesto Montiel —a quien se le atribuye esta introducción desde fines de los años treinta— y Tarragó Ros, ilustran esa adopción en las tapas de *Íverá* incluidas en la sección 4.2.1.3.

En contraposición, en la construcción del universo visual del cancionero litoraleño predominó la representación en contexto urbano, lo que se presume como estrategia para captar al público de ese ámbito, especialmente, aquel que no se sentía en nada atraído por el mundo de la ruralidad. En el caso de fotografías al aire libre se suelen utilizar como escenarios plazas y parques, secundados por el horizonte de la urbe. El artista de música de raíz folclórica se presenta como un ciudadano más. ¿Podría ser, quizás, una muchacha que sale arreglada a dar su paseo dominguero, como en la Figura 43? ¿O un empleado del

³⁷¹ Pérez Bugallo agrega que la influencia nacionalista puede observarse también en la introducción de partes recitadas (“glosas”) en el chamamé.

centro que están gozando al sol de su hora de descanso como muestra la Figura 44? Desde luego, las imágenes impulsan esta sensación de cercanía entre el artista y los lectores y oyentes urbanos, creando la ilusión de encontrarlos, tal vez por azar, en las calles que ambos frecuentan.



Figura 43. Ramona Galarza en *Folklore*, núm. 120 (05-1966)

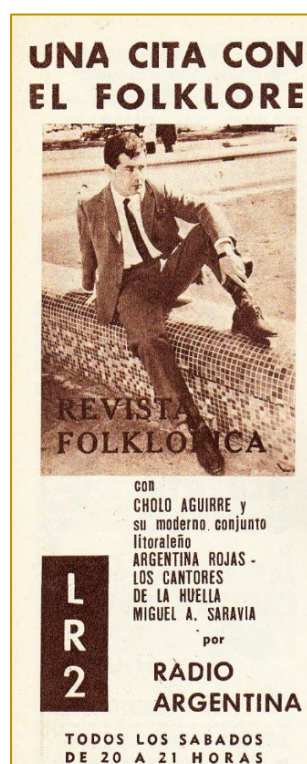


Figura 44. Revista *Folklore* núm. 26 (04-09-1962)

Desde luego, no todas las representaciones fueron absolutamente urbanas. El paisaje estuvo también presente, aunque en menor cantidad. En esos casos, se trata de un contexto natural dominado por la mano del hombre, tal como apreciaremos luego en fotografías de

Ramona Galarza, tapa de algunos de sus discos.³⁷² Allí, el agua y los árboles representativos del Litoral –como el ceibo– están presentes en las fotografías, aunque se puede percibir que son fotos tomadas en el Delta o, por caso, en lagos artificiales como el de Palermo.

4.3.2.3.- Las vestimentas de etiqueta

Como hemos podido observar, acompañando la localización de las fotografías, el uso de ropas urbanas –y no el típico atuendo gauchesco– marcó la representación de la canción litoraleña en los sesenta. No resulta llamativa entonces la presencia de vestimenta de etiqueta para un repertorio musical de raíz folclórica que buscaba la aceptación de sectores más cultos y proyectarse incluso internacionalmente. El uso del traje o del *smoking* era común en otros géneros populares y, para el caso del folclore, lo utilizaban aquellos que detentaban un lugar de prestigio en el campo: por caso Andrés Chazarreta, Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú, Los Hermanos Ábalos.³⁷³ En una entrevista publicada en junio de 1963, uno de los integrantes de Los Fronterizos refería a la adopción del *smoking* como una necesidad requerida para “entrar en los círculos sociales de alta etiqueta” y una forma de “adaptarse a esa forma de vestirse en sociedad” (*Folklore* núm. 43: 4).³⁷⁴

En lo que refiere al atuendo en las mujeres, el estilo impuesto por Ramona Galarza a partir del uso de prolijos peinados recogidos y vestidos de fiesta permitía distanciarse de cantoras como la catamarqueña Margarita Palacios y su coterránea –algo más joven– Selva Gijena, que solían llevar trenzas y atuendos típicos andinos. Pero también la diferenciaba de estilos urbanos más sobrios, como los de Alma García o Carmen Guzmán, eximias guitarristas. Es decir, el uso de vestimenta de gala ubicaba a Ramona Galarza en un lugar especial: el de “estrella de la canción”, tema que se desarrolla más adelante.³⁷⁵

³⁷² Como veremos luego, a veces también se incorpora un paisaje idealizado, cercano a la obra de arte.

³⁷³ Aparecen vistiendo *smoking* en portadas de partituras el Trío Sánchez, Monges y Ayala (*El jangadero*, canción guaraní de Ramón Ayala; Fermata, 1959); Cholo Aguirre (*Anocheciendo*, litoraleña; Sinfonía, 1963) y Juan Carlos [Pinocho] Mareco (*Del Paraná*, litoraleña; Sinfonía, 1963).

³⁷⁴ El comentario se produce a raíz de una reciente gira europea en que el grupo se había presentado ante el príncipe de Holanda. Esta cita ha sido utilizada también por Claudio Díaz (2009: 109).

³⁷⁵ Con elegancia distinguida se la observa a Galarza en las portadas de numerosas partituras, entre ellas, *Canto para el viejo pescador*, de Cidade y Margarido, partitura publicada por la editorial Sinfonía en 1970.



Figura 45. *Carnaval correntino*. Disco LP. Odeón, LDS-846, 1968

Recordemos que la gestualidad del cuerpo y con él, las vestimentas, portan de manera visible los valores que se consideran legítimos y relevantes. Un ejemplo de la época del Onganiato, de 1968, es la tapa de un disco larga duración con canciones de carnaval interpretadas por Ramona Galarza y Coco Díaz [Figura 45]. A pesar de la temática jocosa, el cuadro es sumamente ordenado y también la actitud de los personajes. En este caso la elegancia, pero también la buena conducta, la decencia y el recato, aún en tiempos de carnaval, son los valores y comportamientos deseados y promovidos.

4.3.2.4.- Representaciones juveniles

En complementariedad, una imagen más “juvenil” asociada a la música litoraleña también se difundió en función de captar esas franjas etarias. Es significativo el caso de la tempranamente desaparecida María Helena, fotografiada con un gesto risueño, dulce y fresco, logrado a partir del uso de peinados con vinchas, flequillo y coloridas ropas de moda [Figura 46]. A diferencia de otras connotaciones que comenzaban a circular en los sesenta –asociadas a una juventud contestataria vinculada a los movimientos del rock o la Nueva Ola– se ven aquí jóvenes “de pelo corto”, siluetas prolijas, arregladas, portando ropas modernas, pero no excesivas o llamativas. Volviendo a María Helena, nótese el crucifijo, por ejemplo.³⁷⁶ Dentro de las convenciones sociales propias de las restricciones de la segunda mitad de esa década, la juventud es ejercida con recato, ajustándose a lo

³⁷⁶ Esta reafirmación de culto religioso es significativa si se tiene en cuenta el origen griego de la familia de María Helena, de apellido Kalasakis, detalle conocido por los oyentes.

que el interior del campo de la música popular de raíz folclórica entendía como correcto y socialmente aceptable.



Figura 46. Dos portadas de María Helena. A la izquierda en el LP que la presenta como “la nueva voz del folklore argentino” (CBS 8581, 1966). A la derecha, como “consagrada” (CBS, 8641, s/f)

4.3.2.5.- El uso de obras de arte

Finalmente, aludimos al uso de obras de arte plástico en el repertorio de canciones litoraleñas, observado sobre todo en las tapas de partituras. Se solían utilizar piezas que permitieran su impresión en pocos tonos, en numerosas ocasiones, grabados [Figura 47].



Figura 47. Dos tapas de partituras con grabados de Aníbal Carreño (izquierda) y Mabel Vilchez (derecha). Corresponden a canciones publicadas por Lagos en 1964 y 1966

Cabe destacar que algunas canciones formaron parte de la colección *Canción Estampa*, iniciativa de la editorial Lagos. Como explica Mansilla con relación a su estudio de

partituras de Carlos Guastavino, la colección se conformaba con partituras de canciones basadas en poetas argentinos e ilustradas por distintos artistas plásticos, también argentinos (2011: 191). Las publicaciones buscaban integrar, entonces, tres lenguajes artísticos –música, poesía y artes visuales– con una intención pedagógica: la de llegar “al hombre de la calle y de todas las latitudes del país”, constituyendo un “vehículo de comunicación de los artistas plásticos con grandes sectores de público a los que el resplandor de sus obras mayores no llega” (Lagos y Barbará, 1973: 5). Así lo explicaba la leyenda que aparecía en letra pequeña, generalmente en la contratapa de las partituras [Figura 48]. Las impresiones tenían en Canción Estampa mayor calidad y las ilustraciones ocupaban, a veces, la portada y la contraportada [Figura 49].

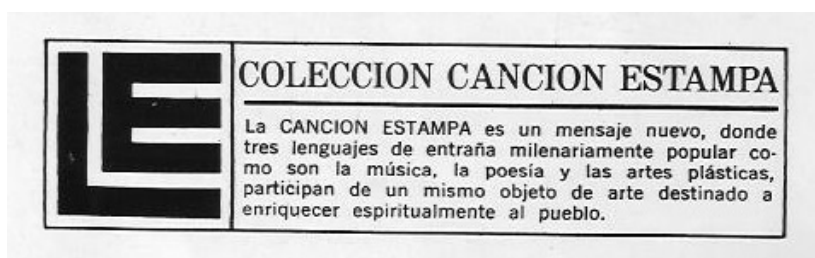


Figura 48. Leyenda en partituras de la colección Canción Estampa



Figura 49. Pintura de Juan Otero en Coplas del viejo Ramúa. Lagos, 1963

La numerosa colección llegó a exhibirse en las salas de exposición de la Subsecretaría de Cultura y Educación de la Nación, en mayo de 1973, momento en el cual se publicó un catálogo prologado por el propio Rómulo Lagos y Juan José Barbará, citados en el

párrafo anterior. De acuerdo con la información allí consignada y el cotejo de otras fuentes, pudimos establecer un listado de las canciones litoraleñas allí incluidas:

Tabla 6. Canciones litoraleñas en colección Canción Estampa, editorial Lagos

Canción	Letrista/Compositor	Ilustración
<i>Las Golondrinas</i> ³⁷⁷	Jaime Dávalos/Eduardo Falú	Carlos Alonso
<i>Hacha y Chaco</i>	Ramón Ayala/ Ángel Ritro	Rodolfo Campodónico
<i>Río Manso</i>	Cholo Aguirre	Oscar Capristo
<i>Río, río</i>	Eladia Blázquez	Aníbal Carreño
<i>Coplas del Viejo Ramúa</i>	Claudio Monterrío	Juan Otero
<i>La siempre viva</i> ³⁷⁸	Arturo Vázquez/ Carlos Guastavino	Juan Carlos Castagnino
<i>Lunita de Taragüi</i>	Albérico Mansilla/Edgar Romero Maciel	Ernesto Fertoniati
<i>Enero</i>	Néstor C. Miguens/Edgar Romero Maciel	Norma Guastavino
<i>Soy nacida en el cambá</i>	Guiche Aizemberg/Ariel Ramírez	César López Claro
<i>La anunciación</i> ³⁷⁹	Félix Luna/Ariel Ramírez	Primaldo Mónaco
<i>Niñorhupa</i>	Albérico Mansilla/Edgar Romero Maciel	Julia Peyrou
<i>Noches de Santa Fe</i>	Guiche Aizemberg/Carlos Guastavino	Ricardo Supisiche

Es necesario aclarar que no todas las canciones con tapas artísticas editadas por Lagos pertenecieron a la colección *Canción Estampa*. Muchas otras también fueron ilustradas. Obras del artista mendocino Carlos Alonso –ligado a los iniciadores del Nuevo Cancionero– aparecen, por ejemplo, en distintas composiciones. Esta pieza [Figura 50] se reitera en canciones de Jaime Dávalos y Eduardo Falú a lo largo de los años, lo que da el indicio de que la editorial poseía, además, los derechos de imagen.

³⁷⁷ Como parte del álbum *Doce Canciones de Eduardo Falú con poemas de M. J Castilla, J. Dávalos y C. Perdiguero*, ilustrado en su totalidad por Carlos Alonso.

³⁷⁸ Como parte del álbum *Doce canciones populares*.

³⁷⁹ Como parte de la obra integral *Navidad nuestra*.



Figura 50. Tapa de Carlos Alonso para la canción *Oro verde*, de Falú y Dávalos. Lagos, 1962

4.3.3.- Como corolario

En esta sección hemos podido identificar en torno al repertorio litoraleño la reiteración de un conjunto de elecciones de comunicación visual, entendidas como estrategias discursivas. El retrato en estudio, la fotografía en contexto urbano, la presencia de obras de arte, el uso de vestimentas de la moda juvenil por parte de los artistas o –en el caso opuesto– de ropas de gala, fueron algunas de esas recurrencias que, aunque no exclusivas de la canción del Litoral, contribuyeron a afianzar el proceso de estilización y modernización del repertorio. Por lo tanto, podemos afirmar que las imágenes –elementos de alta significación y simbolismo– jugaron también un rol importante en la configuración de las relaciones de producción, circulación y consumo del campo de la canción popular en la Argentina de los años sesenta. De manera más general, ellas son testimonio de un determinado momento histórico, con sus implicancias sociales, sociopolíticas y culturales. Así, hemos pretendido dar cuenta de la complejidad que supone el estudio de la canción popular y de la necesidad de aplicar un análisis intertextual que involucre el diseño visual y la imagen en dicho entramado.

CAPÍTULO 5.
EL *BOOM* LITORALEÑO.
II. MÚSICA, MEDIATIZACIONES,
IMAGINARIOS

5.1.- Radio y televisión

Desde la década de 1920, la radio contribuyó de manera decisiva a la promoción de las músicas populares en la Argentina (tanto las de raíz folclórica como las de otros géneros). Con un impacto equivalente, durante el período estudiado la aparición de la televisión dio un nuevo impulso a la difusión del repertorio del *boom*. Al canal estatal (canal 7) –que había comenzado su transmisión en 1951– se sumaron en los primeros años de la década del sesenta los emprendimientos privados: canal 9, canal 11 y canal 13 de Buenos Aires, canal 8 de Mar del Plata y transmisoras en las principales ciudades del país. Junto a la radio –que siguió ocupando un sitio importante dado el costo de los tempranos aparatos de tv–, la televisión se sumó al aparato de circulación de las músicas de raíz folclórica. Mediante programas que incorporaban la participación del público joven –como *Guitarreada* o *Contrapunto*–, o que incluían la presentación de números en vivo, colaboraría con el auge del renovado repertorio y con él, de la litoraleña.

La revista *Folklore* ofreció a sus lectores, desde sus inicios, una guía semanal con el detalle de la programación de radio y televisión vinculada a lo folclórico. En los comienzos se llamó “Aquí está el folklore en su hogar” o “Folklore en su hogar”, generalmente ocupando dos páginas. Más tarde, en los años centrales del *boom*, la sección tomó el nombre de “Guía nativa” y llegó a ocupar seis páginas. A partir de 1965, con un cambio de formato de la revista, la guía desapareció y la información relacionada a programas de radio y tv quedó circunscripta a los espacios de publicidad, o bien dispersa en las secciones de noticias breves u otros artículos. La reconstrucción de la programación radial y televisiva de la segunda mitad de la década es, por lo tanto, más difícil.³⁸⁰

Con algunas excepciones, resulta difícil reconstruir el contenido específicamente litoraleño en esta programación. Ciertos títulos, o el anuncio de determinadas figuras –artistas o conductores vinculados a la música del Litoral– nos permite intuir la presencia de música regional en esos programas. En el siguiente cuadro ordenamos parte de la información relevada que surge fundamentalmente de la revisión de *Folklore*, con relación a la agenda radial y televisiva relativa a la música litoraleña:

³⁸⁰ En el núm. 172 (04-1969), como parte de otro cambio de formato, comienza nuevamente a publicarse una guía con programación relativa a folklore y tango, que se mantiene por un período breve.

Tabla 7. Agenda radial y televisiva³⁸¹ en relación con la litoraleña, según *Folklore*

Año/ mes	Medio	Programa	Día y horario	Notas	Fuente
1961, 1962	LR4 Radio Splendid	<i>Tierra colorada</i>	Sábado 20 hs.	En julio de 1962 se emitía sábados y domingos, 20 hs.	<i>Folklore</i> núm. 7, p. 9.
1962	Radio Libertad	<i>Música y canciones del Litoral</i>	Martes 21 hs.	Canta Elsa Falcón con el conjunto de Teodoro Villalba.	<i>Folklore</i> núm. 17, p. 14.
1962, 1963	Radio Antártida	<i>Revista radial guaraní</i>	Viernes 17:50		<i>Folklore</i> núm. 22, p. 62.
1962, 1963, 1964	Radio Antártida	<i>Canciones del Litoral</i>	Viernes 18:35 hs.	Durante 1963 y 1964 se emite en Radio Provincia.	<i>Folklore</i> núm. 22, p. 62.
1962, 1963, 1964	Radio Porteña	<i>Cartelera correntina</i>	Sábado 18 hs.	Conduce Leopoldo ‘Polito’ Castillo.	<i>Folklore</i> núm. 22, p. 62.
1962, 1963	Radio Argentina	<i>Voz entrerriana</i>	Domingo 9:30 hs.		<i>Folklore</i> núm. 22, p. 62.
1962, julio	Radio Belgrano	<i>Aquí está el folklore</i>	Domingo 11 hs.	Anuncia “Voces del Litoral”. Conduce Julio Márbiz.	<i>Folklore</i> núm. 22, p. 62.
1962, octubre	Radio Argentina	<i>Revista folklórica</i>	Sábado 20 a 21 hs	Se anuncian Cholo Aguirre y Argentina Rojas (publicidad con foto).	<i>Folklore</i> núm. 27, p. 52.
1962, octubre	Radio El Mundo		Sábado, 20:35	Se anuncian Los litoraleños junto a Leda y María.	<i>Folklore</i> núm. 28, p. 48.
1962, octubre	Radio Splendid Radio El Mundo		Martes y viernes 21:30 hs.	Ramona Galarza.	<i>Folklore</i> núm. 28, p. 48.
1962, octubre	Canal 9	<i>La pulpería de Mandinga</i>	Domingo 13 hs.	Ramona Galarza, Atahualpa Yupanqui, Los Fronterizos y otros. Conduce: Julio Márbiz.	<i>Folklore</i> núm. 28, p. 48
1963	Radio Libertad	<i>Ceibal y cerro</i>	Sábado 16:30 hs.		<i>Folklore</i> núm. 45, p. 64

³⁸¹ Hemos sombreado en gris la programación televisiva. En los casos en que no se menciona el nombre del programa es porque encontramos directamente anunciada la presentación artística.

Año/ mes	Medio	Programa	Día y horario	Notas	Fuente
1963	Radio Argentina	<i>Peñas del Litoral</i>	Domingo 20 hs.		<i>Folklore</i> núm. 45, p. 64.
1963, agosto	Radio Belgrano			Ramona Galarza, publicidad de página completa.	<i>Folklore</i> núm. 49.
1963, septiembre	Radio Splendid		Martes 21 hs. y jueves 20:10 hs.	Cholo Aguirre.	<i>Folklore</i> núm. 49, p. 79.
1963, septiembre	Canal 7 y canal 13		Jueves 21 hs.	Ramona Galarza y Los Trovadores del Norte.	<i>Folklore</i> núm. 49, p. 80.
1963, septiembre	Canal 13	<i>Domingos criollos</i>	Domingo 13:30 hs.	Actúan Las tres Marías del Paraná Conducen: Julio Márbiz y Pancho Cárdenas.	<i>Folklore</i> núm. 50.
1963, octubre	Canal 13	<i>Guitarreada</i>	Sábado 18:30 hs.	Actuación de Ramona Galarza: recibe el galardón "Guitarra de oro Crush". Animación: Aníbal Cufre.	<i>Folklore</i> núm. 52.
1963, diciembre	Radio Belgrano			Cholo Aguirre (publicidad de página completa).	<i>Folklore</i> núm. 57.
1964, abril	Radio Belgrano	<i>Festival de la canción argentina</i>	Viernes 22 hs.	Anima: Miguel Franco. Actúan Cholo Aguirre y Argentina Rojas, entre otros.	<i>Folklore</i> núm. 66.
1964, mayo	LS Radio Porteña	<i>Música y canciones guaraníes</i>	Sábado 13:35 hs.	Con la actuación de Enrique Cena.	<i>Folklore</i> núm. 68.
1964, 1965	LS Radio Porteña	<i>Peñas del Litoral</i>	Sábado 18 hs.	Conduce Leopoldo 'Polito' Castillo.	<i>Folklore</i> núm. 68.
1964, mayo	LS Radio Porteña		Sábados 19 hs.	Raulito Barboza y conjunto. Animación: Pirca Rojas.	<i>Folklore</i> núm. 68.
1964, julio	Radio Splendid		Lunes 18:30 y viernes 20:10 hs.	Cuarteto Santa Ana.	<i>Folklore</i> núm. 72, p. 76.

Año/ mes	Medio	Programa	Día y horario	Notas	Fuente
1964, julio	Radio Splendid		Domingo 14:05 hs.	Samuel Aguayo.	<i>Folklore</i> núm. 72, p. 81.
1964, julio	Radio el Mundo		Lunes, miércoles y viernes 20:15 hs.	Cholo Aguirre.	<i>Folklore</i> núm. 72, p. 76.
1964, julio	Radio el Mundo		Martes 20:35 hs.	Argentina Rojas.	<i>Folklore</i> núm. 72, p. 77.
1964, julio	Radio el Mundo		Martes 11:35 y miércoles 22:45 hs.	Luceros del Paraguay.	<i>Folklore</i> núm. 72, p. 77.
1964, julio	Radio Splendid	<i>Bajo los cielos del Litoral</i>	Martes y jueves 18:00 hs.		<i>Folklore</i> núm. 72, p. 77.
1964, julio	Radio Belgrano	<i>Ídolos populares</i>	Domingo 12 hs.	Se anuncian Horacio Guarany y Julio Molina Cabral, quienes además se presentan en otros días y horarios. ³⁸²	<i>Folklore</i> núm. 72, p. 81.
1964, septiembre	Canal 11	<i>Ritmo y juventud</i>	Domingo 19 hs.	Claudio Monterrío	<i>Folklore</i> núm. 78.
1964, 1965	LS Radio Porteña	<i>Recordando el pago</i>	Jueves 18 hs.	Conduce Leopoldo ‘Polito’ Castillo.	<i>Folklore</i> núm. 84.
1964, 1965	LS Radio Porteña	<i>La peña del Litoral</i>	Sábado 20:30 hs.	Conduce Leopoldo ‘Polito’ Castillo.	<i>Folklore</i> núm. 84.
1964, 1965	LS Radio Porteña	<i>Por los caminos de Corrientes</i>	Sábado 13:30 hs.	Conduce Armando Nelli	<i>Folklore</i> núm. 84.
1964, 1965	LS Radio Porteña	<i>Fiestas correntinas</i> ³⁸³	Sábado 19 hs.	Conjunto Ubeda-Chávez.	<i>Folklore</i> núm. 84.
1965	LR4 Radio Splendid	<i>Fortín correntino</i>	Martes 20 a 20:30 hs.	Dirección de A. Nelly y Dorita Norby.	<i>Folklore</i> núm. 91, p. 12.

³⁸² Horacio Guarany, por ejemplo, se presenta los martes a las 11:50 y 21:35 hs. y los domingos a las 12 y 21:35.

³⁸³ Encontramos ya este programa en la Guía del Radio Oyente de la revista *Iverá* (núm. 212, 09-1957), así como varios programas en Radio Porteña y actuaciones de Polito Castillo.

Año/ mes	Medio	Programa	Día y horario	Notas	Fuente
1965, julio	Canal 7	<i>Cabalgata YPF de la música y la canción argentinas</i>	Miércoles 21 a 22 hs.	Superproducción. Dirige la orquesta Ariel Ramírez.	<i>Folklore</i> núm. 96.
1965	Canal 7	<i>Todo es nuestro</i>	Domingo 12:15 hs.	Ramona Galarza y Claudio Monterrió.	<i>Folklore</i> núm. 102, p. 52.
1965, abril y mayo	Canal 9	<i>Lluvia de estrellas</i>	Jueves 20:30 hs.	Ginette Acevedo.	<i>Folklore</i> núm. 116.
1966, julio	Radio Splendid	<i>Ternura de mujer latiendo en el Litoral</i>	Lunes, miércoles y viernes 21 hs.	Ginette Acevedo.	<i>Folklore</i> núm. 125.
1966, julio	Radio Splendid		Miércoles 13:30 y domingos 12 hs.	Cholo Aguirre.	<i>Folklore</i> núm. 125.
1966, julio	Radio El Mundo		Martes y viernes 20:35 hs.	Ramona Galarza.	<i>Folklore</i> núm. 125.
1966, julio	Radio Belgrano		Martes 21 hs. y domingo 12:35 hs.	Julio Molina Cabral.	<i>Folklore</i> núm. 125.
1966, julio	Canal 7	<i>Todo es nuestro</i>	Domingo 12:15 a 13:15 hs.	Se anuncia la participación de Argentina Rojas.	<i>Folklore</i> núm. 125.
1966, agosto	Radio Splendid			Ginette Acevedo y Atahualpa Yupanqui.	<i>Folklore</i> núm. 128.
1966, octubre	Radio El Mundo		Lunes y jueves 20:30 hs.	Cholo Aguirre.	<i>Folklore</i> núm. 131.
1966, octubre	Radio El Mundo		Miércoles 21 hs. Y viernes 20:30 hs.	Ginette Acevedo.	<i>Folklore</i> núm. 131.
1966, octubre	Canal 7		Jueves 20 hs.	Ginette Acevedo.	<i>Folklore</i> núm. 131.
1966, octubre	Radio Splendid	<i>Voz entrerriana</i>	Domingo 22 hs.		<i>Folklore</i> núm. 131.
1969, abril	Radio Argentina	<i>Canta y baila el Litoral</i>	Lunes a viernes 19 hs.	Con la conducción de Luis Rodríguez Armesto.	<i>Folklore</i> núm. 172.

El cuadro brinda una muestra –necesariamente parcial– de las presentaciones. Existe la dificultad de determinar la continuidad de esos eventos en el tiempo, es decir, saber si se trataba de actuaciones aisladas o si las mismas se prolongaban por un período. Encontramos usual –como pudimos determinar a través de publicidades o anuncios– la contratación de los artistas por parte de una radio o canal por un período de tiempo limitado a un mes o tres meses.³⁸⁴ Asimismo, no siempre se pudo saber la duración de las presentaciones, el repertorio específico o el formato de acompañamiento.³⁸⁵ Con todo, la muestra permite reconstruir de qué manera circulaban las músicas litoraleñas y en qué espacios el oyente o telespectador podía tener contacto con ellas. Acorde a lo observado en el capítulo anterior, los años 1963 y 1964 parecen ser los de mayor actividad. Encontramos agenda de artistas y repertorios litoraleños en horarios centrales de la programación (noche, domingos al mediodía). Por su parte, la radio continuó con la presentación de números en vivo como parte central de su grilla, cuyos artistas podían aparecer varias veces por semana, como podemos ver en varios casos.

Se destaca la intensa actividad de artistas como Cholo Aguirre o Ramona Galarza en torno a 1963 y 1964 con actuaciones paralelas en distintos medios. En Radio Belgrano, presentan a Galarza como la “voz y presencia de la canción litoraleña: otro de los grandes éxitos de la cartelera estelar de septiembre”, en tanto que Aguirre es referido como la “figura consagrada del folklore en nuestra cartelera estelar”. Sin duda, ambas “estrellas” merecían ser bien publicitadas, como demuestran sendos anuncios de página completa en las páginas de *Folklore* [Figura 51].

³⁸⁴ A modo de ejemplo, el programa *Todo es nuestro* (emitido por canal 7 los domingos a las 12:15 hs.) anuncia que “intérpretes de primera línea se renuevan de mes a mes”. En su sexto mes de emisión, Horacio Guarany y Eduardo Falú terminaron su ciclo y se incorporaron Ramona Galarza y Claudio Monterrío como “voz juvenil” (*Folklore* núm. 102: 52).

³⁸⁵ Cuando contamos con esas informaciones, fueron especificadas.

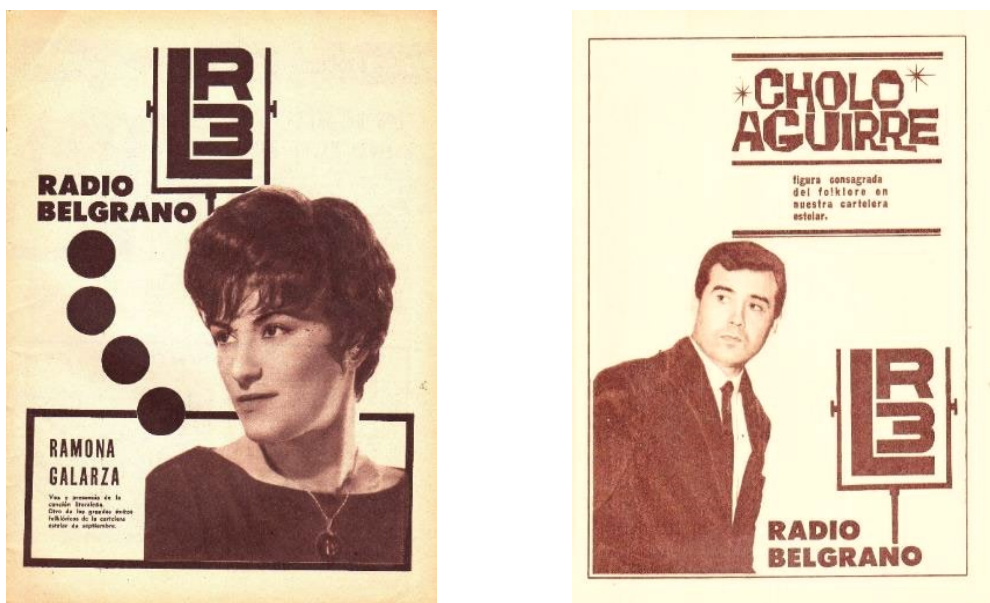


Figura 51. Publicidades a página completa de Radio Belgrano. *Folklore* núm. 49 (08-1963) y núm. 57 (12-1963)

Meses antes, encontramos a Galarza en regular actividad, actuando en *La pulpería de Mandinga*, programa que se emitía los domingos a las 13 horas por Canal 9, con la conducción de Julio Márbiz.³⁸⁶ Según nos anoticiamos en diversos espacios de *Folklore* –no solo publicitarios, sino también extensas notas especiales– comenzó a emitirse en 1960 con treinta minutos de duración y fue aumentando progresivamente su transmisión hasta contar, en junio de 1962, con noventa minutos al aire.³⁸⁷ “Destacados valores del folklore” pasaban por el programa, según lo anunciaba la publicidad de la Figura 52, ilustrada con las fotos de Galarza, Guarany y Los Cantores de Quilla Huasi. Espacios como *La pulpería...* brindaban a sus participantes una amplia visibilidad y proyección entre el público del género folclórico, conformando ámbitos de consagración para nóveles artistas que actuaban a la par de figuras ya consolidadas en el campo. La presentación de una joven Galarza compartiendo escenario con figuras de más larga trayectoria como Atahualpa Yupanqui y Los Fronterizos podía resultar crucial.³⁸⁸ En una publicidad de doble página vemos las fotos de estas tres figuras bajo el título: “Extraordinario elenco tendrá LA PULPERÍA DE MANDINGA durante el mes de octubre”, actuando “por

³⁸⁶ También en julio de 1962 había actuado en *El show de Pinocho*, conducido por Juan Carlos Marecco, lo que motivó un contrato de participación especial en los programas musicales de canal 13, según anoticia *Folklore* núm. 23.

³⁸⁷ En enero de 1962 sabemos que *La pulpería...* “ocupa uno de los primeros puestos en audiencia” (*Folklore* núm. 9: 24). Sobre repercusiones del programa véanse *Folklore* núm. 4; núm. 18 y núm. 20.

³⁸⁸ Así lo entiende una noticia de julio 1963, en la que se lee que Ramona Galarza, “muy difundida en las programaciones radiales, está obteniendo, recién ahora, un franco apoyo del público, quizás consecuencia de los *tapes* que se vieron en Canal 4, cuando sus actuaciones en *La Pulpería de Mandinga*” (*Folklore* núm. 45: 61). Creemos que la alusión a Canal 4 se trata de un error.

primera vez juntos” (*Folklore* núm. 28, 10-1962). Es curioso que el anuncio incluye también letras de canciones que refieren al repertorio de cada uno de los artistas. Para Galarza, se cita la litoraleña *Balsa de recuerdos* –con música de Waldo Belloso y letra del conductor, Julio Márbiz– a la par de *Chacarera de las piedras*, de Yupanqui,³⁸⁹ y *La atardecida*, zamba de Manuel Castilla y Eduardo Falú grabada por Los Fronterizos. La inclusión de la canción litoraleña –registrada ese mismo año– a la par de una zamba del consagrado Falú y un clásico de Yupanqui, parece querer brindar un marco ciertamente legitimador a la reciente composición y a su novata intérprete. Las canciones del Litoral fueron frecuentes en estos anuncios y su inclusión puede leerse en el mismo sentido.³⁹⁰

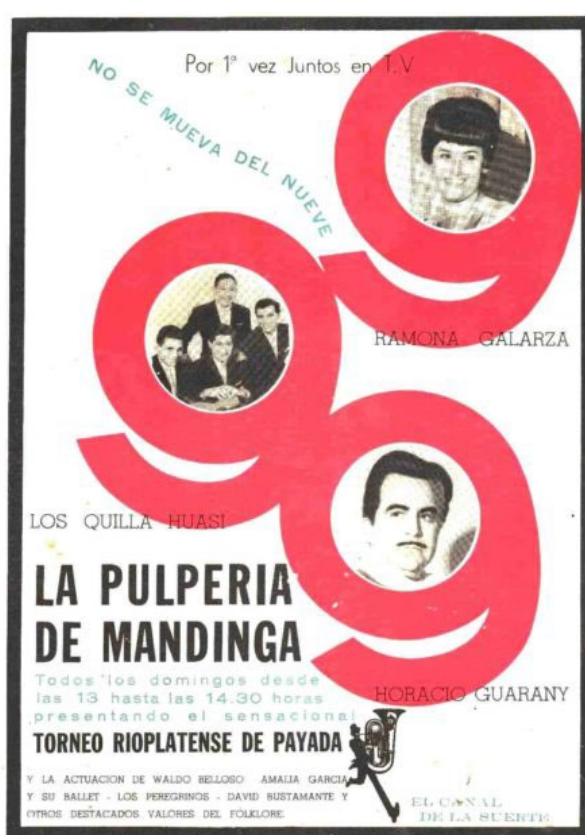


Figura 52. Ramona Galarza, Horacio Guarany y Los Quilla Huasi en La pulpería de Mandinga, los domingos de 13 a 14:30. Publicidad en *Folklore* núm. 27, 10-1962

En base a un complejo y estratégico entramado empresarial que encontraba su motor, fundamentalmente, en la vinculación de diversas actividades simultáneas, presentes en distintos medios (radio, tv, editorial, espectáculos escénicos, cine) que se relacionaban de

³⁸⁹ Aunque la publicidad solo cita la referencia autoral de Yupanqui, la chacarera lleva música de Pablo del Cerro (pseudónimo de Antonietta Pepin, su esposa).

³⁹⁰ En *Folklore* núm. 29, otra publicidad de doble página anuncia a Ramona Galarza en su lista de artistas y publica “los éxitos permanentes de La Pulpería de Mandinga”, que incluyen las letras de *Brisa suave* y *Lunita de Taragüil*, ambas piezas grabadas por la cantante correntina.

manera sinérgica, los emprendimientos de Márbiz tuvieron en los sesenta un alcance significativo.³⁹¹ Como vimos en el anuncio analizado, participaba, incluso, hasta de la composición de canciones folclóricas.

Sin duda, la participación de artistas de la canción litoraleña en programas importantes de radio y televisión fue usual y pudo ser primordial para su difusión y aceptación a niveles masivos. Programas como los mencionados *Guitarreada* o *Contrapunto*, orientados hacia el público joven y la búsqueda de “nuevos valores”, tuvieron amplia aceptación.³⁹² También podemos citar aquellas iniciativas –que no fueron pocas– conducidas por Jaime Dávalos –entre ellos, *Desde el corazón de la tierra*, un espacio en Canal 7 auspiciado por la compañía YPF–.³⁹³ Así pudimos corroborar la participación de artistas estudiados en esta tesis, además de considerar la importancia que tenía el repertorio litoraleño para el poeta y músico salteño.

En cuanto a los programas radiales de temática folclórica –muy numerosos para documentar en su totalidad– pudimos determinar algunos que se abocaron especialmente a la difusión de la música litoraleña. Estos espacios pertenecieron casi siempre a Radio Argentina, Radio Splendid y LS4 Radio Porteña.

En el caso de LR4 Radio Splendid, pudimos establecer la continuidad del programa *Tierra colorada*, emitido los sábados a las 20 horas y existente al menos desde 1960. Según dos notas de página completa que se le dedican en *Folklore* (núm. 7: 10; núm. 10:

³⁹¹ Casos notorios de esta “maquinaria” cultural eran las elecciones anuales de la “Reina del Folklore”, procesos que duraban varios meses y que involucraban las actividades en peñas, la cobertura paso a paso desde la radio y páginas editoriales, transmisiones televisivas y la realización de la coronación en un gran evento de cierre que solía tener lugar en una locación con la capacidad de alojar a buena cantidad de público (Luna Park, por ejemplo) con la participación de artistas reconocidos. Sería muy valioso para entender en profundidad el campo de la industria musical del período del *boom* del folklore, poder dar cuenta y analizar los innumerables proyectos en los que se involucró Julio Márbiz durante esos años, así como la repercusión lograda y la continuidad de ciertos espacios como *Argentinísima* –programa que primero fue radial, luego televisivo y hasta materializado en dos filmes– que fue vital, pasado el *boom*, para la difusión durante varias décadas de la música de raíz folclórica en medios de comunicación de alcance masivo en la Argentina. Si bien, como ya dijimos, excede el marco de esta tesis, aquí iremos mencionando ocasionalmente solo algunos de esos proyectos.

³⁹² *Guitarreada* –luego *Guitarreada Crush*, por el auspicio de esa empresa de gaseosas– fue emitido por Canal 13 aproximadamente desde septiembre de 1961, los sábados a las 18:30 horas (*Folklore*, núm. 44 y núm. 51). *Contrapunto*, de formato muy similar, se emitía por Canal 9 una vez por semana, siempre en horarios centrales (primeros los viernes a las 20:30 hs, luego los domingos a las 19 hs) y contó con la conducción por largo tiempo de Antonio Carrizo. En marzo de 1964, el programa pasó a emitirse de lunes a viernes a las 20 horas, con la conducción de Julio Márbiz (*Folklore*, 63).

³⁹³ Comenzó a emitirse a mediados de 1961, los lunes de 21 a 22 horas, según lo documenta *Folklore* núm. 2. Yacimientos Petrolíferos Fiscales, la empresa estatal, auspició en los sesenta distintos proyectos musicales folclóricos, algunos de los cuales serán mencionados en estas páginas.

46), se trata de un “mensaje de tierra y río” que se proponía “llegar al público con la música y las leyendas del Litoral” y por el que solían desfilar figuras como Ramona Galarza, el pianista Alberto Castelar y Ramón Ayala.³⁹⁴ Programas como este se escuchaban no solo en el Litoral, sino que se difundían a todo el país, según lo indican las mismas notas. Más adelante, en *Folklore* núm. 19, se especifica el perfil del programa que, como su título lo sugiere, “pretende dar a conocer un panorama actual de todo lo que ocurre en la colorida provincia misionera” (núm. 19: 15). Pudimos corroborar la existencia de este programa solamente hasta mediados de 1962. En la misma emisora, tiempo después, se anuncia en la sección “Gente” un espacio similar:

Con el nombre de *Fortín correntino* se irradia por LR4 Radio Splendid, todos los martes de 20 a 20:30 con la dirección de A. Nelly y Dorita Norby, libro del poeta Amancio Varela y comentarios de Dalmiro Alberto Baccay, una audición que tiene como motivo difundir músicas y costumbres de nuestro Litoral, tan rico en matices e intérpretes, actuando en dicho programa artistas y conjuntos que publican ese género (*Folklore* núm. 91, 04-1965: 12).

Por su parte, en Radio Argentina también se emitió –al menos durante 1963– *Peñas del Litoral*, los sábados a las 18 horas, que pasó luego a LS4 Radio Porteña. Este programa organizó en junio de 1963 un “sensacional concurso” para elegir conjuntos de música litoraleña y paraguaya, a cuyos ganadores se les prometía “el camino al éxito mediante una grabación en un LP de RCA Víctor”, según leemos en un importante anuncio en *Folklore* núm. 43, lo que nos brinda un nuevo y claro ejemplo de cómo las industrias musicales se vinculaban sinérgicamente y retroalimentaban su actividad.

Como se puede apreciar en varias publicidades de página completa que aparecen en *Folklore*, resulta muy significativa la programación litoraleña que –al menos entre 1964 y 1965– mantuvo este último dial, Porteña [Figura 53]. Identificamos a varios de los nombres allí publicados –entre ellos Pirca Rojas, Pedro Mendoza, Polito Castillo, Armando Nelli– como personalidades fuertemente vinculadas a la revista *Íverá*, y al circuito de bailes y espectáculos que dicha revista promocionaba. En este período se replicaban también en *Folklore* anuncios del diario *El Litoral* de Corrientes, lo que resulta particularmente curioso y hace suponer que la revista tenía un alcance considerable en las provincias.

³⁹⁴ De hecho, en una entrevista realizada a Ayala nos anoticiamos de que en ese programa aconteció su debut como solista, en abril de 1960 (*Folklore* núm. 8: 7).



Figura 53. Publicidades de Radio Porteña en *Folklore* núm. 68 (05-1964) y *Folklore* núm. 97 (06-1965)

Finalmente, es necesario considerar también la importancia de la llegada de estas transmisiones a las provincias del llamado “interior” del país, donde los programas de radio o televisión constituían espacios casi exclusivos para ver y escuchar a sus ídolos por fuera del disco, a diferencia del habitante porteño que por vivir en la capital federal probablemente tenía más oportunidades de asistir a una presentación en vivo. Tanto las radios como los canales ofrecían retransmisiones en distintas ciudades. Por ejemplo, según anuncia una publicidad (núm. 35: 36), Radio Splendid llegaba en enero de 1963 a diversos puntos del país formando cadena con Rosario, Goya (Corrientes), Neuquén, Bariloche, Tucumán, Villa Mercedes (San Luis), Concepción del Uruguay (Entre Ríos), Roque Sáenz Peña (Chaco) y San Rafael (Mendoza). Por su parte, en el mismo año Radio Belgrano formaba cadena con transmisoras en Rosario, Córdoba, Santiago del Estero, Paso de los Libres (Corrientes), La Rioja, Paraná (Entre Ríos) y Tucumán (*Folklore* 38).

5.2.- Canciones del Litoral en escena

En esta sección realizamos un recorrido somero por distintos espacios sociomusicales a lo largo de la Argentina, en los que tuvo cabida la música del Litoral durante el período estudiado. Importa destacar eventos periódicos organizados en distintas ciudades y

señalar teatros y peñas folclóricas que, con distinto alcance, daban cauce a un modo de sociabilidad en el cual se entrecruzaban cuestiones identitarias alentadas por la industria cultural del momento. La concreción de eventos a manera de espectáculos organizados, la vida en torno a las peñas folclóricas en las que se compartían momentos de entretenimiento y la temática de los concursos de diverso tipo son motivo de nuestro interés en las páginas siguientes.

5.2.1.- Los festivales en las provincias

Según observa Emilio Portorrico, a partir de 1965 decreció de forma considerable la presencia de programas dedicados a la difusión de la música argentina de raíz folclórica en televisión: hacia 1967, solo el canal estatal parecía conservar espacios exclusivos para ello (Portorrico, 2015: 133). En concordancia, un artículo publicado en *Folklore* núm. 91 (06-1965), titulado “Salta a la vista...”, sostenía:

Hoy, en que los productores de radio y TV han restado interés a los espectáculos folklóricos, estamos viviendo el auge de los Festivales Folklóricos. Esto podría ser un signo de que el entusiasmo por el Folklore no ha decaído, sino que, por el contrario, se afirma y decanta.

El artículo aludía a la primera edición del Festival Latinoamericano de Folklore que se realizaría ese mes en Salta, pero también, a los numerosos festivales que se habían creado en esos años. En primer lugar, la “madre” de todos ellos: el de Cosquín, iniciado en enero de 1961, considerado el más importante evento anual para el género e inspirador de los restantes. Otro pionero fue el Festival de la Música Litoraleña, en Posadas (Misiones), realizado por primera vez en noviembre de 1963. En esos años surgieron varios festivales con distinta envergadura y continuidad: el de Río Hondo (Santiago del Estero) en agosto de 1962; El Festival Nacional de Folklore de la Ciudad de Buenos Aires, en octubre de 1964; el de San Lorenzo (Santa Fe), en diciembre de ese mismo año; el Festival de Música Popular de Baradero, en febrero de 1965; y también ese año el de Monteros (Tucumán) y el de Doma y Folklore, de Jesús María (Córdoba), cuya semilla germinal se plantó en mayo de 1965.³⁹⁵ Haremos breves comentarios de estos eventos, centrándonos en la programación de música litoraleña en sus grillas.³⁹⁶

³⁹⁵ Véase *Folklore* núm. 100 que, en su edición conmemorativa, contiene una sección destinada a comentar festivales.

³⁹⁶ Se acotó el relevamiento hasta enero de 1970, coincidente con la décima edición del Festival de Cosquín.

En cuanto al Festival de Cosquín, podemos corroborar que artistas que solían interpretar repertorio litoraleño –como Horacio Guarany o Eduardo Falú– tuvieron su lugar en el escenario desde sus primeras ediciones. También fueron parte asidua Jorge Cafrune y Aníbal Sampayo, que hicieron su debut en 1962. Ese año, la *Canción del jangadero* interpretada por su autor Jaime Dávalos fue la “vedette del festival”, según documentaba el corresponsal Marcelo Simón en una extensa crónica publicada en *Folklore* (núm. 12: 4).³⁹⁷ En 1963 generó especial efervescencia la ya mencionada pieza *Puente Pexoa*, en las voces del grupo santafesino Los Trovadores del Norte. Este conjunto –luego desmembrado en Los Trovadores– solía apoyarse en un repertorio litoraleño y formó parte central de la programación coscoína de aquellos años.³⁹⁸ La siguiente edición de 1964 tuvo la participación por primera vez de Ramona Galarza, Carmen Guzmán, Ariel Ramírez, Los Cantores de Quilla Huasi y el grupo vocal femenino Las tres Marías del Paraná.³⁹⁹ Ese año –ejecutada por Los Fronterizos y otros intérpretes– se destacó la pieza *El cosechero*, de Ramón Ayala, quien también actuó en el escenario. De la Mesopotamia acudieron además Miguel Codaglio, Carlos Santamaría (entrerrianos ambos) y el santafesino Claudio Monterrío, quien ya en 1963 se había destacado como parte de la delegación de Santa Fe. En esta ocasión, esa provincia llevó al grupo Los Paranaseros. Un ejemplar de *Folklore* dedicado íntegramente a esa cuarta edición de Cosquín reúne en el apartado “Éxitos del Festival” un número considerable de canciones del Litoral.⁴⁰⁰

En 1965 uno de los mayores éxitos del festival coscoíno fue *Collar de caracolas* (Alberto Agesta), interpretado por Los Cantores de Quilla Huasi y por Eduardo Rodrigo, rasguido doble que sería grabado ese año por numerosos artistas y que ya mencionamos en relación a las “Tablas de popularidad” de *Folklore*. En 1966 hizo su paso por el festival el pianista Rubén Durán, en cuyo repertorio la música del Litoral supo tener un lugar

³⁹⁷ En ese ejemplar, la sección “Los éxitos del festival” cita además otras piezas del Litoral: la guaranía *Recuerdos de Ypacaraí*; *Alma Guaraní* (O. Sosa Cordero y D. Esquivel) y *Niñorhupa* (A. Mansilla y E. Romero Maciel), que ocupará las tablas de popularidad de *Folklore* de ese año.

³⁹⁸ Cabe destacar que los comienzos del festival tenían a las delegaciones provinciales como el atractivo principal de la programación. Muy rápidamente la relevancia giró hacia la presentación de artistas profesionales, aspecto que finalmente predominó sobre el primero, no sin polémicas. Las crónicas de la temprana edición de 1963 dan cuenta de ello (Giordano y Mareco, 2010: 36-37)

³⁹⁹ Según cronistas, Galarza alcanzó la repercusión popular que ninguna otra mujer había tenido antes en el festival (*Folklore*, núm. 61: 50). La cantante volvería a presentarse en las ediciones posteriores.

⁴⁰⁰ Entre ellas *Río de los pájaros* (Aníbal Sampayo); *Santafecino de veras* (M. Brascó y A. Ramírez); *Trasnochados espineles* (Cholo Aguirre); *Las golondrinas* (J. Dávalos y E. Falú); *Viejo Paraná* (A. Mansilla y E. Romero Maciel); entre otras (*Folklore*, núm. 61: 106-123).

importante.⁴⁰¹ En 1967 –ya entrado el Onganiato– no se contrató a Horacio Guarany por cuestiones ideológicas, aunque sí actuaron Jorge Cafrune, Ramona Galarza, Coco Díaz y el chamamecero Ernesto Montiel con su Cuarteto Santa Ana. Rubén Durán y una orquesta dirigida por Mauricio Cardozo Ocampo presentaron *Rapsodia correntina*, una obra integral de Albérico Mansilla y Edgar Romero Maciel. A partir de su sexta edición, ya no encontramos canciones litoraleñas entre las destacadas del festival, si bien la grilla de artistas no se modificó sustancialmente en número y relevancia –por el contrario, la magnitud del evento crecía– y los anteriores éxitos continuaron interpretándose. Es el caso de *El cachapecero* y *El mensú* –ambas de Ramón Ayala– que en la edición de 1968 fueron las piezas más cantadas en el escenario. La reiteración fue observada por la crítica y motivó que en años posteriores se establecieran cláusulas para la definición del repertorio (Giordano y Mareco, 2010: 67).⁴⁰² Esta “merma” en la presencia de nuevas canciones litoraleñas en el festival coincide con la curva creativa y de difusión del repertorio que hemos observado en secciones anteriores. También –como lo notaron muchos cronistas– pudo responder a un “cambio de época” en el campo de la canción folclórica, que en los últimos años de los sesenta evidenció mayor diversificación y diálogo con otros lenguajes y géneros musicales, tanto académicos como populares.

Otro de los eventos más significativos iniciados en los sesenta fue el Festival de la Música Litoraleña, –de Posadas– que se realizó por primera vez en noviembre de 1963 con el propósito de reunir artistas provenientes de distintos puntos de la Mesopotamia: Corrientes, Chaco, Formosa, Santa Fe, Entre Ríos y Misiones [Figura 54].⁴⁰³ En un comienzo se había determinado que la organización sería rotativa entre las capitales de estas provincias, pero luego la comisión de ese primer festival –presidida por el misionero Lucas Braulio Areco– decidió que Posadas sería la sede permanente.⁴⁰⁴

⁴⁰¹ Según algunas crónicas, ganó ese año la consagración del público coscoino con una “pirotécnica” versión de la galopa *Pájaro campana*.

⁴⁰² Por caso, Folklore núm. 170 menciona que en el festival de 1969 Aníbal Sampayo estrenó cuatro temas para cumplir lo que, al parecer, era un requisito de la comisión del festival poco acatado por los artistas. Se trató de *Verde Litoral*, *Pantera*, *Melchora cuenca* y la milonga *Vea patrón*.

⁴⁰³ Hoy lleva el nombre de Festival de la Música del Litoral y del Mercosur. Con motivo de cumplirse sus cincuenta ediciones, el Gobierno de la provincia de Misiones editó un folletín de divulgación (AAVV, 2019).

⁴⁰⁴ Esta decisión –sumada a la impronta, muy discutida, que tuvo el festival en sus primeras ediciones– pudo haber motivado la creación de eventos similares en la región, como el Primer Festival del Folklore Correntino realizado en Santo Tomé, Corrientes (que se realizó en diciembre de 1964) y el Primer Festival del chamamé en la localidad santafecina de Puerto Gaboto, en abril de 1965. Estas cuestiones se deducen de las duras críticas enunciadas desde la revista *Íverá*.



Figura 54. Publicidad a página completa en revista *Folklore*, núm. 53 (10-1963: 57)

Al igual que Cosquín, el Festival de la Música Litoraleña involucraba competencias en diversos rubros. En su primera edición, el cuarteto vocal Los Paranaseros ganó el primer premio en su especialidad representando a Santa Fe, reconocimiento que seguramente promovió la presentación del grupo en Cosquín en enero de 1964, tal como mencionamos. En su tercera edición (1965) hizo su presentación en el festival la cantante bonaerense María Helena, quien interpretaba un repertorio integrado en especial por canciones litoraleñas de diversos autores. Ovacionada por el público, le valió a la intérprete el apodo de “novia de Posadas”.⁴⁰⁵ La figura de María Helena quedaría en el imaginario popular muy ligada a ese festival, que en lo sucesivo le reservaría cada noviembre un lugar especial, hasta 1969, cuando hiciera su última presentación antes del trágico accidente ocurrido en diciembre de ese año. En la quinta edición, de 1967, se presentaron en Posadas Ginette Acevedo y Ramona Galarza, quienes también frecuentarían el festival hasta 1969.

En las ediciones de los sesenta, circularon por Posadas –de manera más o menos recurrente– Horacio Guarany, Ramón Ayala, Raúl Barboza, Aníbal Sampayo, Jorge Cafrune, Argentina Rojas, Julio Molina Cabral y Juan Carlos Mareco. Se observa, a partir

⁴⁰⁵ Como parte de esa presentación consagratoria, la última noche del festival culminó en un dúo, a manera de broche de oro, de María Helena con Horacio Guarany (*Folklore* 109, 14-12-1965: 41).

de mediados de la década, una creciente diversificación en cuanto al carácter de los artistas convocados, en general figuras de gran popularidad en el contexto del *boom*, no siempre abocadas a la interpretación de repertorio litoraleño.⁴⁰⁶ En la sexta edición de 1968 encontramos, por ejemplo, la participación de Eduardo Falú, Mercedes Sosa, Daniel Toro, Los Chalchaleros, Carlos Di Fulvio y –como número fuerte– la *Misa criolla* interpretada por Ariel Ramírez, Los Fronterizos, Domingo Cura, Jaime Torres y la Agrupación Coral de Posadas. En 1969, Julio Márbiz realizó la conducción del festival y se sumaron nuevamente intérpretes de gran popularidad como Mercedes Sosa, Marian Fariás Gómez, Hernán Figueroa Reyes y el Chango Nieto; y conjuntos como Los Trovadores y Los Cantores de Quilla Huasi. El chamamé, por su parte, tuvo siempre un lugar reservado en este festival con la participación de conjuntos destacados como los de Tránsito Cocomarola, Damasio Esquivel o Ernesto Montiel con el Cuarteto Santa Ana.

Un tercer encuentro de significativa repercusión fue el mencionado Festival Latinoamericano de Folklore, realizado en Salta, que contó con tres ediciones entre 1965 y 1967. Al igual que Cosquín basaba su estructura en la asistencia de delegaciones, en este caso, representativas de distintos países de la región. En junio de 1963 y 1964, Salta había organizado un evento antecesor, el Festival del Noroeste Argentino.⁴⁰⁷ La primera edición había contado con la participación de figuras como Jaime Dávalos, Eduardo Falú, Ariel Ramírez, Horacio Guarany y Ramón Ayala, quien dio a conocer allí *El cosechero*, pieza que cobraría pronto especial difusión. En su versión latinoamericana, el festival de 1965 se proponía un mayor alcance no solo en lo geográfico sino también en la duración, con más de una semana de programación. En *Folklore* núm. 93, una edición extra dedicada íntegramente al festival relata, en palabras de César Perdiguero, la destacada presentación de Ramona Galarza en la primera noche:

Enseguida, el trino de una alondra prodigiosa pobló la noche salteña. Y subió hasta los cielos de la voz de Ramona Galarza, que así como fue largamente esperada en Salta, así fue aplaudida en la coronación rotunda de su estrellato (núm. 93, 05-1965).

Sabemos por el mismo ejemplar que la artista correntina volvió a cantar en el primer festival en otras dos oportunidades: la tercera y la cuarta noche, cerrando la transmisión

⁴⁰⁶ Por caso, en 1966 habían ocupado un lugar central Hernán Figueroa Reyes y Jovita Díaz que –más allá del origen chaqueño de la intérprete– solían ejecutar un repertorio amplio, no centrado en lo litoraleño.

⁴⁰⁷ Este evento era algo más breve, con solo tres noches de duración.

nacional.⁴⁰⁸ También lo haría en la segunda edición al abrir el escenario junto a Los Trovadores, “dándole un comienzo litoraleño a la séptima noche del festival” (*Folklore*, núm. 119, 05-05-1966). En la tercera edición estarían presentes en el evento salteño Edgar Romero Maciel, el pianista Rubén Durán, Raúl Barboza y Claudio Monterrío, según informa *Folklore* núm. 143 (28-03-1967).

El hecho de que Galarza –tal como lo relata Perdiguero– haya sido “largamente esperada en Salta” permite inferir que los repertorios que estudiamos circulaban de manera fluida a través del disco, la radio o la TV. Estos festivales, por su parte, tenían el importante rol de brindar al público –en especial al de las provincias del llamado “interior” del país– la excepcional oportunidad de asistir “en vivo” a las presentaciones de sus ídolos musicales, quienes desarrollaban gran parte de sus actividades profesionales en Buenos Aires.⁴⁰⁹ Allí, los habitantes de la capital tendrían mayor chance de ver a los artistas en peñas, clubes o espectáculos teatrales.

La ocasión de todo festival suponía además la realización de una serie de actividades paralelas: ferias, peñas, concursos, recitales diurnos, eventos religiosos o culinarios, talleres y, en algunos casos, simposios.⁴¹⁰ Estos eventos buscaban generar marcos de discusión de tipo conceptual o académico sobre diferentes temáticas vinculadas a lo folclórico (a veces, pautadas con antelación) mediante la realización de mesas redondas y conferencias a cargo de reconocidos estudiosos. En el caso de Cosquín, su Ateneo Folklórico se creó en la segunda edición de 1962 y fue presidido por Carlos Vega, con un lugar destacado en aquellos años del festival.⁴¹¹ En el simposio de 1965 uno de los ejes fue “Música del Nordeste Argentino” y fue allí donde Raúl Oscar Cerrutti presentó su investigación pionera “El chamamé-danza del folklore guaraní argentino”, publicada

⁴⁰⁸ La presentación de un artista en más de una oportunidad dentro de un mismo evento era una práctica usual. Por caso, la programación del Festival de Cosquín publicada en *Folklore* núm. 169 (01-1969) anuncia la presentación de Ramona Galarza en tres jornadas diferentes.

⁴⁰⁹ En consonancia, *Folklore* núm. 85 (12-01-1965) anunciaba con entusiasmo que Galarza, “a quien sólo el público escucha en discos”, actuaría en el Festival de Cosquín de ese año. Hacia la segunda mitad de la década corroboramos la presencia de artistas abocados al repertorio litoraleño en distintos festivales de menor envergadura. En tres ediciones consecutivas del Festival de Música Popular Argentina de Baradero encontramos la actuación de María Helena y Ramona Galarza –febrero de 1968–, Ginette Acevedo –1970– y “Rubén Durán y su Litoral” –1968, 1969 y 1970– según *Folklore* núm. 169 (01-1969). Allí nos anoticiamos además de la actuación de María Helena en Jesús María y de Galarza en un evento solidario en Pergamino. La correntina actuó también en el IV Festival de Monteros (*Folklore*, núm. 167, 11-1968).

⁴¹⁰ Florine menciona que desde 1966, entre las actividades paralelas del Festival Nacional de Folklore de Cosquín, se incorporó un “patio guaraní” (2016: 68).

⁴¹¹ Así lo demuestra la primera edición del premio Camín–Cosquín de Oro, otorgado en 1966 a Vega por “la difusión y elevación del folklore”. Al año siguiente, fue galardonado Atahualpa Yupanqui.

luego por el gobierno chaqueño. En el Festival de Posadas, también el simposio ocupó un espacio importante. De la primera edición participaron Osvaldo Sosa Cordero y Cerrutti –que presidía la delegación de Chaco– quien nuevamente se sumó en la segunda edición de 1964, junto a Lucas Braulio Areco, Lázaro Flury, Guiche Aizemberg, Linares Cardozo, entre otros. Por su parte, y como hemos visto, Aníbal Sampayo –asiduo artista en el escenario de ese festival– presentó en el III Simposio del año 1965 el trabajo “Nuestra canción del Litoral”, también posteriormente publicado.⁴¹²

Por otra parte, la transmisión radial a distintos puntos del país permitía a gran cantidad de radioyentes asistir de manera remota a los festivales, si bien desde luego dicha escucha no suplantaba la experiencia del *aquí y ahora* que suponía estar en presencia. Las transmisiones fueron frecuentes en los eventos de magnitud y solían realizarse en los segmentos iniciales, en coincidencia con la programación central (por lo general desde las 22 horas hasta la medianoche), espacio que se reservaba para la actuación de los artistas más importantes, quienes por lo general volvían al escenario más tarde, para actuar distendidamente una vez finalizada la transmisión oficial. En 1963 –año en que se incorporó Julio Márbiz como animador de Cosquín– Radio Belgrano transmitía el festival todos los días de 22 a 23 horas. En 1965, esa emisora hacía lo mismo desde Salta, con el Festival Latinoamericano de Folklore, según indica *Folklore* núm. 91 (06-04-1965).

5.2.2.- Concursos, peñas y espectáculos

Si en el llamado “interior” del país los festivales constituían un momento esencial de contacto entre el público y sus artistas preferidos, para los residentes en Buenos Aires y alrededores, las peñas y espectáculos podían ofrecer esa instancia. La actuación de los intérpretes estudiados en eventos de este tipo fue común, tal como observamos en *Folklore* núm. 16 (04-1962: 16). Allí, se afirma que Ramona Galarza fue la “reina” de los carnavales de 1962, al animar los bailes en el Club Comunicaciones del barrio de Agronomía, ciudad de Buenos Aires. También con extraordinaria repercusión en diciembre de 1963, se presentaba en la peña “El gauchito” del Club San Lorenzo de Almagro (*Folklore*, núm. 56, 12-1963: 8). La revista *Folklore* publicó, por un período

⁴¹² Ese y los siguientes años frecuentaron esos encuentros Dalmidio Alberto Baccay, Alma García, Marily Morales Segovia, Edgar Romero Maciel, Osvaldo Sosa Cordero, Lucas Braulio Areco, Félix Coluccio, Oscar Cerrutti, entre otros. Se menciona también la invitación a Carlos Vega y Augusto R. Cortazar, aunque no se pudo corroborar su participación (*Folklore* núm. 106, p. 45, 2-11-1965).

prolongado, una agenda semanal de peñas y locaciones bailables que da cuenta de una intensa actividad, especialmente en el primer quinquenio de la década.⁴¹³

Fue también usual en esos años la realización de espectáculos teatrales musicales de gran magnitud, centrados en el género folclórico (o, en ocasiones, con cuadros guiados por distintos géneros populares). Su mayor atractivo residía en reunir en un mismo escenario un buen número de figuras destacadas, con la presencia de algún cuerpo de ballet que le otorgara dinamismo y color al *show*. En el mes de mayo de 1962, por ejemplo, la productora Escala Musical organizó en el Luna Park la “Fiesta del Folklore Argentino” en coincidencia con la conmemoración patria, los días 24, 25, 26 y 27 de ese mes. Según informa *Folklore* núm. 20 (06-1962: 3-5), los conductores Julio Márbiz y Miguel Franco animaron las jornadas y entre los participantes estuvieron Ramona Galarza, Jorge Cafrune, Jaime Dávalos, Eduardo Falú, el grupo Los Cuimbaé y Carlos Santamaría, a la par de otros nombres notorios. Una fotografía de página completa abre la nota y muestra a Galarza de brazos abiertos frente al micrófono, vistiendo tacos y vestido blanco, cantando a una platea repleta. Superpuesta, una pequeña imagen del público formando fila en la vereda del Luna Park. La revista anuncia una posible repetición del *show* para las fiestas de la independencia, del mes de julio.

Otros ejemplos significativos los encontramos hacia 1965, año en que documentamos la puesta en escena de varios espectáculos de similares características. Hacia junio, la revista *Folklore* núm. 96 anuncia la presentación de un “espectáculo de jerarquía en el Teatro Astral”: “Magia y misterio del folklore” (15-06-1965: 3).⁴¹⁴ La nota, firmada por Alma García, no ahorra detalles al comentar la producción, la escenografía y las reacciones de los espectadores. Especifica: “la entrada de Ramona Galarza, marcada por la presencia del ballet, fue celebrada por el público con el afecto que esta artista sabe despertar, por la dulzura de su dulce voz”. Además de la correntina, el espectáculo contaba con las actuaciones de Atahualpa Yupanqui, Los Cantores de Quilla Huasi, Santiago Ayala “el Chúcaro” con Norma Viola y su ballet, el arpista Amadeo Monges y su conjunto. Se trataba de una producción de Julio Márbiz sobre un libro de Atahualpa y Santiago Ayala quienes ocupaban, además, la tapa de ese número de *Folklore*. El detalle

⁴¹³ No hemos realizado un relevamiento exhaustivo en este aspecto.

⁴¹⁴ *Folklore* núm. 94 ya había dedicado cuatro páginas completas a comentar y promocionar el espectáculo.

de la fotografía que ilustra la crónica de Alma García permite imaginar la magnitud de la superproducción [Figura 55].



Figura 55. Presentación en el Teatro Astral del espectáculo "Magia y misterio del Folklore". En *Folklore* núm. 96 (15-06-1965: 3)

Simultáneamente, el espectáculo “¡Esto es Folklore!” dirigido por Ariel Ramírez realizaba una extensa gira por el “interior” del país y, a partir del 1° de septiembre, se presentaría nuevamente en Buenos Aires. El *show* –que llevaba más de un año en las tablas– se había presentado también en Uruguay y en Colombia. Comenta *Folklore* núm. 91, algunos detalles:

Se anuncia que este notable espectáculo, que el año pasado se constituyó en el mayor suceso artístico de la temporada teatral porteña, efectuará una gira por las más importantes localidades del interior del país, de tres meses de duración. / Según se recordará, durante su actuación en el teatro Odeón de Buenos Aires batió, en dos meses de actuación consecutiva, todos los récords de público. / Es que el fabuloso elenco que reúne a Los Chalchaleros, Ariel Ramírez, Raulito Barboza y su trío del Litoral que incluye a Juan Peregrino, el disciplinado cuerpo de baile, el notable instrumentista indígena Cipriano Tarquino y, ahora para esta gira, además Jorge Cafrune,⁴¹⁵ y un nuevo valor, el arpista Jorge Gurascier, de nacionalidad uruguaya, que –según se anuncia– será una revelación para el público argentino, componen una reunión excepcional de los más cotizados y populares elementos del folklore de todos los tiempos. / [...] Al regresar a Buenos Aires, los artistas de “¡Esto es

⁴¹⁵ Quien, según la misma revista, entró en reemplazo de Los Fronterizos.

Folklore! comenzarán a ensayar un nuevo espectáculo que se presentará, siempre en el Odeón, que fue escenario del éxito del año pasado. *Folklore* núm. 91 (06-04-1965: 56).

En efecto, en diciembre de 1965 *Folklore* núm. 109 anunciaba el fin de –nótese la variación del nombre– “Otra vez folklore”, que había alcanzado trescientas representaciones durante tres meses y medio en el escenario del céntrico Teatro Odeón, en la calle Esmeralda de la ciudad de Buenos Aires. La compañía la integraban en buena medida los mismos músicos, con algunas pequeñas variaciones, entre ellas, la incorporación de Los Huanca Hua, Marian Farías Gómez y Jaime Torres, además de bailarines, payadores y cantores.

Curiosamente en el mismo número (*Folklore* 109) encontramos el anuncio del lanzamiento del LP *Magia y misterio del folklore* en el sello Emi-Odeón, con las canciones del espectáculo expuesto meses antes [Figura 56]. El disco lleva la dirección y los arreglos orquestales de Carlos García –quien trabajaba para la compañía– y entre los doce temas incluye tres interpretados por Ramona Galarza: dos litoraleñas –*Romance isleño* y *Río de ausencias*– y el valseado *La de vestido celeste*.

MAGIA Y MISTERIO DEL FOLKLORE

"MAGIA Y MISTERIO DEL FOLKLORE"

HUAIJA - Canción de las tierras secas - Rogativa - Lluvia y júbilo.
 LA COMPAÑERA. Zamba - **LOS CANTORES DE QUILLA HUASI.**

EL VENTAJAO. Gato - **ATAHUALPA YUPANQUI y LOS CANTORES DE QUILLA HUASI.**

ROMANCE ISLEÑO. Canción - **RAMONA GALARZA.**

RÍO DE AUSENCIA. Litoraleña - **RAMONA GALARZA.**

MALAMBEANDO PA' LOS PEONES. Malambo - **ATAHUALPA YUPANQUI y LOS CANTORES DE QUILLA HUASI.**

CANCIONES DEL ABUELO - N.º 2 - "En los corrales" - **ATAHUALPA YUPANQUI.**

CANTOR DEL SUR. Relato por Mitonga - **ATAHUALPA YUPANQUI.**

LA VESTIDO CELESTE. Valseado - **RAMONA GALARZA.**

VIEJA DANZA QUERIDA. Chacarera - **ATAHUALPA YUPANQUI y LOS CANTORES DE QUILLA HUASI.**

EL NIÑO DUERME SONRIENDO. Canción de Cuna - **ATAHUALPA YUPANQUI y LOS CANTORES DE QUILLA HUASI.**

ZAMBA DE LA TOLDERIA. Zamba - **ATAHUALPA YUPANQUI - RAMONA GALARZA - LOS CANTORES DE QUILLA HUASI.**

Compaginación y arreglos orquestales: Carlos García. Palabras por: Julio Alvarez Vieyra.
 LDB 71 (Odeon)

en disco **ODEON** **EMI** 33 RPM

Figura 56. Publicidad del disco *Magia y misterio del folklore*, de Odeón (*Folklore* núm. 109, 12-1965: 39)

Considerando algunos aspectos de estos espectáculos producidos por Ramírez y Márbiz respectivamente, observamos en ambos la inclusión de intérpretes abocados a la música litoraleña: en el primer caso, el acordeonista Raúl Barboza (quien se había iniciado en la compañía de Ramírez años antes) y su conjunto, que incluía la voz del cantante correntino Juancito “El Peregrino”; en el segundo, la estelar presencia de Ramona Galarza. Es notable que ambas propuestas anunciaban también a un arpista entre sus solistas instrumentales destacados. Sin duda, la presencia de Ramírez en todo espectáculo aseguraba una cuota de “Litoral” en el repertorio, siempre atento el santafesino a incluir diversidad de formas y ritmos regionales.

Finalmente, para concluir esta sección mencionaremos que los concursos de diferente índole que se propagaron en esos años solían también contemplar, en sus etapas finales, la realización de grandes *shows* con movilización de público. Encontramos en *Folklore* de junio de 1963, por caso, una publicidad a página completa de la “Gran Final” del certamen “Voces nuevas 1963”, organizado por Radio Belgrano y su cadena de emisoras en búsqueda de intérpretes destacados en los géneros del tango y el folclore. Se anuncia allí la venta de entradas para el evento a realizarse en el Luna Park, que contaría con la presencia de gran cantidad de artistas, entre ellos, Ramona Galarza (*Folklore* núm. 44, 06-1963: 54).

También las elecciones de “reinas” motorizaban una importante logística. En *Folklore* núm. 49 (08-1963) encontramos que dos firmas empresariales “buscaban” su respectiva reina del folclore visitando las peñas de Buenos Aires y el Conurbano. Se trataba del Frigorífico Tres Cruces y Vinos Talacasto. Meses después, nos anoticiamos que la final del concurso organizado por Tres Cruces –de mayor magnitud– se realizaría el 20 de diciembre en el Luna Park y contaría con la actuación de Galarza, Ramírez, Sampayo, Guarany, Eduardo Rodrigo, Los Huanca Hua, Los Trovadores del Norte, entre otros (*Folklore* núm. 53, 10-1963: 28-29). Esta “Reina del Folklore 1963” fue coronada por la primera dama, Silvia Martorell de Illia y ocupó la tapa de *Folklore* núm. 59.

5.3.- Discográficas

La industria discográfica acompañó, potenció y jugó un rol fundamental en el proceso del *boom* folclórico de los sesenta. Las compañías intentaron aprovechar al máximo este auge

a través del lanzamiento constante de novedades (en discos simples, dobles y larga duración), la publicación de “compilados” (de un artista o varios) y, como hemos visto, acciones en conjunto con otros sectores de la industria musical en función de una mayor promoción de sus artistas. Los sesenta fueron también una década fundamental para el área en el aspecto tecnológico: se afianzó el formato del vinilo y –apenas entrada la década– la estereofonía, aspectos que mejoraron sustancialmente la calidad sonora y ampliaron las posibilidades en el estudio de grabación.⁴¹⁶ También los aparatos reproductores se hicieron más livianos y accesibles. En la Argentina se popularizó el *Wincofon*, un tocadiscos relativamente pequeño de producción local y fácil transporte, que fue aliado de las generaciones más jóvenes de la época. Estos aspectos, desde luego, dieron impulso a la producción y venta de discos, que las empresas promocionaron a través de diversas estrategias: publicidad gráfica, auspicio de programas de radio y televisión, festivales o espectáculos, “pasadas” promocionales en distintos medios e incluso la organización de ferias y eventos específicos. En *Folklore* núm. 13 (02-1962) se comenta la realización del Primer Festival del Disco Internacional en Mar del Plata, del que participaban distintos sellos grabadores mostrando las novedades en distintos géneros musicales. Incluía también presentaciones en vivo y concursos en distintos rubros.⁴¹⁷ Sabemos que tuvo al menos seis ediciones, siempre en verano, en la ciudad balnearia (Portorrico, 2015: 143).

En cuanto al repertorio litoraleño, cada compañía “abrazó” y produjo a algún intérprete abocado a ese género de la canción. En el segundo quinquenio de la década encontramos, por ejemplo, a Ramona Galarza grabando de forma exclusiva para el sello Odeón, a Ginette Acevedo haciendo lo propio en RCA Víctor y a María Helena, en CBS –Columbia Broadcasting System–. Salvando sus diferencias, estas empresas tenían en sus *staffs* a tres intérpretes femeninas, bellas y jóvenes, capaces de captar a un público amplio –podían atraer tanto a sectores juveniles como más “tradicionales” también– a través de la realización de canciones litoraleñas abocadas a la tematización del amor o el paisaje, con arreglos orquestales a cargo de prestigiosos directores. Por su parte, Philips –la cuarta de las *majors* en Argentina– había conseguido hacia mediados de 1964 “captar” para su

⁴¹⁶ *Folklore* núm. 2 anuncia como novedad que Ramona Galarza está grabando su primer LP estereofónico, que saldrá a finales de ese mes (08-1961: 24). Se trata efectivamente del disco *La novia del Paraná*.

⁴¹⁷ En la primera edición recibió el premio “solista en estéreo” el LP de Galarza citado en nota anterior.

compañía a Cholo Aguirre –como hemos visto, autor prolífico del corpus tratado–, quien venía grabando para la más pequeña Microfón.⁴¹⁸

Los dividendos generados por las ventas de estos artistas tenían peso en los balances de las compañías. El caso más significativo es Ramona Galarza quien, indudablemente, era una de las figuras centrales de Odeón en el marco de los primeros años del *boom* y se mantuvo en esa firma a lo largo de su carrera. Así lo resumía *Folklore* núm. 42, bajo el subtítulo “Sostén”, como parte de una extensa nota dedicada a la correntina. A ella le seguía la sección “Canciones del Litoral”, que ya analizamos.

Sostén

¿Quién duda de que Ramona Galarza es hoy el puntal más importante de *Odeón*, cuyo sello sabe prestigiar con sus interpretaciones? Su rotunda popularidad es conquistadora y avasallante. Un detalle: cuando se anunció que grabaría “Puente Pexoa”, el máximo éxito del pasado Festival Folklórico de Cosquín, se vendieron por anticipado cinco mil discos, que los negocios del ramo entregaron en firme... Durante dos años continuados –en 1961 y 1962– Ramona Galarza obtuvo en Odeón el llamado “Templo de Oro”, joya de unos 6 o 7 centímetros de alto que reproduce, en oro, el templete característico de aquella marca. Esta distinción se otorga al artista del sello que más discos haya vendido entre todos los intérpretes que grabaron para la firma cada año (*Folklore* núm. 42, 05-1963: 4).

Como evidencia de la sinérgica estructura de promoción en torno a estos artistas, la nota continúa informando sobre el ensayo de un disco que grabará con canciones de Carlos Guastavino, cuyas partituras ya está preparando editorial Lagos;⁴¹⁹ y sus exitosas actuaciones en “Jueves de CAP”, por Canal 13. Meses después encontraremos sus publicidades como figura central de Radio Belgrano, ya mencionadas.

Pudimos observar además que fue común la incorporación de canciones litoraleñas en las grabaciones de los artistas importantes del *boom* no identificados necesariamente con ese repertorio. En base a un relevamiento general de la producción fonográfica de la

⁴¹⁸Los ejecutivos o directores artísticos de las empresas discográficas tenían en esto un rol importante. Giordano y Mareco mencionan –acerca de la edición de Cosquín de 1965– que los ejecutivos asistían al festival, así como a peñas y fogones, en búsqueda de “descubrir” nuevos valores. Se registra ese año la visita de Hernán Figueroa Reyes –quien había conformado Los Huanca Hua y luego se había proyectado como solista– era el representante de CBS a quien se le atribuía el “descubrimiento” de Chango Nieto o María Helena; y de Fernando López, director artístico de Odeón. Adolfo Pino, Mario Pizurno y José María Gutiérrez, por su parte, pertenecían a RCA Víctor (Giordano y Mareco, 2010: 45). El músico Santos Lipesker era, hacia 1968, ejecutivo de *Philips* y director artístico de Canal 9 (2010: 62).

⁴¹⁹ Producción que finalmente no se concretó.

primera mitad de la década,⁴²⁰ sin riesgo a equivocarnos podríamos afirmar que un buen porcentaje de los LP del rubro folclórico grabados hacia 1963 y 1964 incluyeron alguna canción de ritmo litoraleño. Esto podría interpretarse como una marca de época o como una decisión estratégica tomada por los intérpretes o sugerida por las compañías grabadoras ante el inminente éxito que lograban estas piezas.

Un ejemplo testigo es *El disco de Oro* de Los cantores de Quilla Huasi (Philips, 1964, PY 85511), séptimo larga duración del conjunto en la compañía, con la que habían firmado contrato exclusivo en 1958. Hay cinco canciones litoraleñas entre un total de doce temas, entre ellos dos de autoría de Oscar Valles (miembro del grupo), uno de Cholo Aguirre, la famosa *Collar de caracolas* de Agesta y *Río, río* de Eladia Blázquez. Esta abre el lado A, con arpegios rápidos y superpuestos en las guitarras que parecen simular el sonido y el movimiento del agua, a los que se suman las voces que cantan aleatoriamente “río, río”, lo que le da a esta introducción un carácter suspensivo y libre. El arreglo de voces, cercano a la estética de los conjuntos internacionales, ya fue referido en el capítulo dos.⁴²¹

En sintonía con esta apreciación general sobre la voluminosa cantidad de grabaciones de litoraleñas observadas en esos años, cotejamos la información contenida en la columna “El mundo del disco”, publicada en *Folklore* núm. 58, en enero de 1964, firmada por Iván René Cosentino.⁴²² En este caso, el autor se aparta de los acostumbrados comentarios sobre novedades discográficas para analizar de forma general la producción folclórica del año anterior –en sus palabras, un “*maremágnum* de discos”– y establece distintas categorías para seleccionar aquellos que, según su juicio, merecen destacarse.

• **Los cinco más destacados de 1963:**

1°) Los Fronterizos, Eduardo Falú y Ariel Ramírez. *Coronación del Folklore* (Philips Serie Magna, PL 92009).

2°) Ariel Ramírez. *Danzas Folklóricas Argentinas* (Philips, PL 13952).

⁴²⁰ Un relevamiento exhaustivo y detallado sería una tarea monumental que no se propone esta tesis.

⁴²¹ Es significativo que solo tres años después, el *Segundo Disco de Oro* de Los Cantores de Quilla Huasi (Philips, 1967, PY 85553) no contiene litoraleñas, solo dos rasguídos dobles de sus integrantes.

⁴²² Bajo el pseudónimo de René de Réttore. La revista *Folklore* sostuvo a lo largo del tiempo una sección especialmente dedicada a la crítica y comentarios de lanzamientos discográficos, que en los sesenta sucesivamente estuvo a cargo de reconocidas figuras del ambiente: Carlos García –solo los primeros cuatro números–; Iván René Cosentino –hasta mediados de 1967–, sucedido luego por Eduardo Lagos. Cosentino (1935-2017) –músico, compositor, crítico y productor musical– fue rosarino y dirigió varios sellos discográficos, entre los cuales podemos citar Stentor y Qualiton-Fonema (Portorrico, 2004: 115).

3°) Los Trovadores del Norte. *Puente Pexoa* (Columbia 8390) “por el buen enfoque de sus arreglos y la justeza de las versiones”.

4°) El cuarteto vocal Huayna Sumaj (Columbia 8409).

5°) Los Andariegos (Polydor 250–251) “por su empuje y musicalidad en la realización de las versiones”.

- **Intérprete más destacado:** Ariel Ramírez por su actuación en el disco *Danzas Folklóricas Argentinas*.
- **El conjunto más destacado:** Los Trovadores del Norte por su actuación en el disco *Puente Pexoa*.

[...]

- **La empresa grabadora que más ha apoyado el folklore:** Philips (Phonogram–Polydor, etc.) por desarrollar su comercio con intérpretes “folklóricos” casi con exclusividad.
- **Las mejores obras grabadas:** [...] 3° *Acuarela del río*. Litoraleña. Abel Montes (por Los Andariegos) [...]
- **El autor y compositor más significativo:**

a) Por la calidad de sus obras:

AUTOR: Osiris Rodríguez Castillos.

COMPOSITOR: Eduardo Falú.

b) Por el éxito de sus obras:

AUTOR: Cholo Aguirre.

COMPOSITOR: Cholo Aguirre.

- **La revelación del año:** Los Trovadores del Norte.
- **Los Discos más vendidos del año:**

LP: *Coronación del Folklore* Philips; *Los Trovadores del Norte* Columbia.

SP: Julio Molina Cabral, *Río manso* (M. Hall); Ramona Galarza, *Río manso* (Odeón); Los Trovadores del Norte *Puente Pexoa* (Columbia)

[...]

- **Los éxitos del año:**

1° *Puente Pexoa*. Rasguido doble (Nelly–Cocomarola). Edit. Lagos.

2° *Río manso*. Litoraleña (Cholo Aguirre). Edit. Lagos.

3° *Acuarela del río*. Litoraleña (A. Montes). Edit. Tempo.

4° *Regalito*. Canción (Horacio Guarany) Edit. Lagos.

5° *Guitarrero*. Zamba (Di Fulvio). Edit. Lagos.

6° *La amanecida*. Zamba (Gallo–Quintana). Edit. Lagos.

7° *Las golondrinas*. Canción (Falú–Dávalos). Edit. Lagos.

8° *Tragos de sombra*. Zamba (Falú–Dávalos). Edit. Ricordi.

9° *Zamba de abril*. Zamba (Villafañe–Rodríguez). Edit. Korn.

10° *El cosechero*. Rasguido doble (Ramón Ayala). Edit. Lagos.

(*Folklore* núm. 58, 01-1964: s/d)

De esta selección realizada por el crítico podemos observar varios puntos que nos interesan. En primer lugar, cuatro de los cinco discos destacados de 1963 –con excepción

del de Huayna Sumaj– contienen repertorio de nuestro corpus de estudio. Una producción tan relevante y paradigmática del *boom* como lo fue *Coronación del Folklore*, incorporados litoraleños: se trata de *Leyenda guaraní* (de Falú y Dávalos) y *Agua y sol del Paraná*, (de Brascó y Ramírez). El de Los Andariegos incluye los exitosos *Acuarela del río* y *El cosechero*, también citados en la lista de éxitos de Cosentino. Los Trovadores del Norte, por su parte, interpretan *Santafesino de veras* (el clásico de Brascó y Ramírez) junto a la composición que le da nombre al LP. El disco del pianista santafesino, por centrarse en danzas, incluye solo un chamamé de Tránsito Cocomarola.⁴²³ Otro aspecto a destacar es la importancia –en número de ventas– de discos simples como *Río manso* (de Cholo Aguirre) en la voz de Ramona Galarza y Julio Molina Cabral. Es significativo que Cosentino le reconozca a Aguirre un lugar destacado en el campo debido al éxito obtenido por sus obras, pero que no lo interprete como un indicador de “calidad”. Evidentes juicios de valor entran en juego al diferenciarlo de Falú y del uruguayo Osiris Rodríguez Castillos quienes, según el crítico, sí detentarían esa cualidad. Finalmente nótese en el último punto que, con excepción de las cuatro zambas, los seis “éxitos” restantes son litoraleños, si consideramos la rítmica de acompañamiento –similar al de un chamamé lento– que presentan *Regalito* y *Las golondrinas*, lo que nos permite incorporarlas a nuestro corpus. Este panorama general brindado por la columna –aún atravesado por criterios subjetivos– deja en evidencia la relevancia de la canción litoraleña en el plano de las grabaciones del campo folclórico de 1963.

Finalmente, el repaso por “compilados” promocionales o proyectos discográficos – muy habituales en esos años– habilita un análisis con arribo a conclusiones similares. Si tomamos como muestra algunos lanzamientos de Philips entre 1964 y 1966, podremos observar en la selección un buen número de repertorio y artistas vinculados a la canción del Litoral. Un ejemplo es *Folklore para todos* (1965) que reúne a importantes figuras del campo folclórico del momento.⁴²⁴ Entre doce piezas el LP incluyó *Rumbeando pal Litoral* (Oscar Valles) –“que en la voz de los Quilla Huasi se vierte airosa y nítidamente con su evocación del chamamé”–, *Collar de caracolas* (Alberto Agesta) –“uno de los últimos sonados éxitos del cancionero del litoral”– interpretado por Los Fronterizos y

⁴²³ Los discos habían sido comentados por Cosentino en columnas anteriores: el de Ramírez en *Folklore* núm. 48; el de Los Trovadores del Norte en *Folklore* núm. 49; el de Huayna Sumaj en *Folklore* núm. 53; *Coronación...* en *Folklore* núm. 54 y el de Los andariegos en *Folklore* núm. 56.

⁴²⁴ Entre ellos Eduardo Falú, Horacio Guarany, Los Fronterizos, Ariel Ramírez y Jaime Torres, Los Quilla Huasi, Los de Salta y el Chango Rodríguez. El disco y su contenido es comentado en *Folklore* núm. 97.

Lázaro Blanco, chamamé galopeado de Linares Cardozo (*Folklore* núm. 97, 29-06-1965: 95). Otro ejemplo contundente lo brinda el proyecto *Argentina canta así* (1966), donde Philips compiló músicas argentinas del género folclórico y del tango, en diez discos de larga duración. Sin entrar en un análisis exhaustivo podemos ver que, en el número extraordinario que le dedicó *Folklore* en junio de ese año, una foto y varias líneas dedicadas a Cholo Aguirre ocupan el comienzo de la revista, inmediatamente a continuación de la página editorial. En un paneo rápido del contenido encontramos muchas de las canciones y de los intérpretes ya mencionados en esta sección –entre ellas *El mensú; Los inundados; Collar de caracolas; El cosechero*– a cargo de los más importantes artistas de la firma grabadora.⁴²⁵

5.4.- Cine. El Litoral en la pantalla grande

Como es sabido, en la década del sesenta abundaron películas destinadas a explotar la popularidad de nuevos ídolos musicales. Esta estrategia no era novedosa en la industria del cine, pero se vio impulsada en ese momento por el rock y la Nueva Ola, cuyos artistas generaban notables éxitos de taquilla.⁴²⁶ Como parte del *boom*, la música de raíz folclórica –y con esta, la litoraleña– ocupó también espacios en la cinematografía local, a partir del tratamiento de temas telúricos o de historia nacional y de la participación de artistas del campo, ya como actores o musicalizadores.⁴²⁷ Para estos, la pantalla grande constituía otra instancia de consagración y vía de acceso al público masivo que impulsaba o reafirmaba sus trayectos artísticos. Para compositores, músicos y directores musicales, el trabajo en cine constituía además una importante fuente laboral.

Entre las películas situadas en el ámbito del Litoral encontramos en este período *Alto Paraná, Los inundados y Tacuara y Chamorro, pichones de hombre*. En ellas, el argumento justifica la inclusión de las músicas regionales. Por otra parte, diferenciamos

⁴²⁵ Similar análisis admite el LP promocional *Juventud Folklórica Volumen 2* (1964) lanzado por Polydor (marca de Philips), anunciado en la sección “El mundo del disco” de *Folklore* núm. 77 (09-1064: 23). El mismo contiene, a la par de *Santiago Querido* (taquirari de Leo Dan interpretado por Los de Salta) tres piezas de Cholo Aguirre y un chamamé de Manuel Linares Cardozo.

⁴²⁶ En la Argentina los casos de Palito Ortega o Sandro, entre otros, fueron bastante estudiados (Manetti, 2018).

⁴²⁷ Al mismo tiempo, encontramos varias críticas en medios de divulgación que refieren a un “alejamiento” de la producción cinematográfica argentina de los temas “nacionales”. Véase *Correo de las Peñas* (núm. 2, 02-1961: 14) y las sucesivas notas firmadas por José Ramón Luna en la primera etapa de *Folklore* (núm. 1 al 6, 07/11-1961).

aquellas de temática telúrica más general –como *Ya tiene comisario el pueblo*–, que incluyen repertorio litoraleño a la par de otras expresiones de la música de raíz folclórica. *El cantor enamorado* podría incluirse en esta categoría, si bien lo que muestra la trama es más bien la “industria” existente en torno al hecho folclórico, a partir de las vivencias de su protagonista, Hernán Figueroa Reyes, que interpreta a un cantor nativista que busca el éxito. Finalmente, en *El galleguito de la cara sucia* y *¡Al diablo con este cura!* el argumento no se relaciona con lo telúrico o lo regional. La participación en ellas de Cholo Aguirre podemos vincularla a la fama que el cantor –y especialmente, sus canciones– habían alcanzado para ese momento. La siguiente tabla resume cronológicamente las participaciones relevadas que aquí interesan.

Tabla 8. Canciones y artistas del Litoral en la filmografía argentina de los sesenta

Película, director y año	Artista y canción	Dirección musical
<i>Alto Paraná</i> Catrano Catrani, 1958 ⁴²⁸	Ramona Galarza, <i>Kilómetro 11</i>	Herminio Giménez
<i>Los inundados</i> Fernando Birri, 1962	Raúl Barboza, ⁴²⁹ <i>Los inundados; Boca del Tigre</i>	Ariel Ramírez
<i>Buenas noches, Buenos Aires</i> Hugo del Carril, 1964	Ramona Galarza, <i>Río manso</i>	Mariano Mores
<i>Viaje de una noche de verano</i> Carlos Rinaldi, ⁴³⁰ 1965	Ramona Galarza, <i>Naranjerita</i> Los Arribeños, <i>La Palmira</i> ⁴³¹	Tito Ribero
<i>Cosquín, amor y folklore</i> Délfor Beccaglia, 1965	Ramona Galarza, <i>Enero</i> Eduardo Rodrigo, <i>Collar de caracolas</i> Los Trovadores del Norte, <i>Ki chororó</i> Los Arribeños, <i>Chaqueñita linda</i> ⁴³² Julio Molina Cabral, <i>La maletera</i> ⁴³³	Waldo Belloso
<i>Tacuara y Chamorro, pichones de hombre</i> Catrano Catrani, 1966	Ginette Acevedo, <i>El dominguero</i> Julio Molina Cabral, <i>Ki chororó; Collar de caracolas</i>	Tito Ribero
<i>El galleguito de la cara sucia</i> Cahen Salaberry, 1966	Cholo Aguirre, <i>Cariño, cariño; Sueño</i>	Horacio Malvicino
<i>¡Al diablo con este cura!</i> Carlos Rinaldi, 1967	Cholo Aguirre, <i>Corazón dormido</i> Conjunto Los Gauchos, <i>Trasnochados espinelas</i>	Tito Ribero

⁴²⁸ Basada en el libro de cuentos *Los casos de don Frutos Gómez*, de Velmiro Ayala Gauna (Corrientes, 1905-Rosario, Santa Fe, 1967). Fue el punto de partida de la carrera artística de la intérprete correntina Ramona Galarza (Portorrico, 2015: 126). El personaje del comisario Gómez, encarnado por Ubaldo Martínez, tuvo su secuela en el filme *Don Frutos Gómez* (Cavallotti, 1961).

⁴²⁹ Barboza es el intérprete en la grabación sonora pero no quien aparece en la película.

⁴³⁰ La película se compone de diversos cuadros, a cargo de distintos directores. Rinaldi fue el responsable de la escena “Litoraleña”, a la cual referimos aquí. Las restantes fueron dirigidas por Rubén Cavallotti, Rodolfo Kuhn, José Martínez Suárez, René Mugica y Fernando Ayala.

⁴³¹ Rasguido doble de Sonia Galli.

⁴³² Chamamé de Sonia Galli.

⁴³³ Participan además Ariel Ramírez (*Zamba de usted*) y una Delegación de la Provincia de Corrientes (chamamé *La rodada*).

Película, director y año	Artista y canción	Dirección musical
<i>Ya tiene comisario el pueblo</i> Enrique Carreras, 1967	Ramona Galarza, ⁴³⁴ <i>Cariñito mío</i>	Tito Ribero
<i>El cantor enamorado</i> Juan Antonio Serna, 1969	Rubén Durand, <i>Canto del arpa</i> Maria Helena, <i>Aquí estoy mi Litoral</i> ⁴³⁵	Oscar Cardoso Ocampo
<i>Argentinísima I</i> Fernando Ayala y Héctor Olivera, 1972	Ramona Galarza, <i>Alma guaraní</i> Ariel Ramírez, <i>Merceditas</i> Tránsito Cocomarola, <i>Kilómetro 11</i> María Helena, <i>Canción del adiós</i> Jovita Díaz, <i>Chaco</i>	Oscar Cardoso Ocampo
<i>Argentinísima II</i> Fernando Ayala y Héctor Olivera, 1973	Ramona Galarza, <i>Viejo Caá Cati</i> , ⁴³⁶ <i>Puente Pexoa</i> Raúl Barboza, <i>Che ruvichá</i> ⁴³⁷ Jovita Díaz, <i>Misionerita</i> Linares Cardozo, <i>Chamarrita del adiós</i>	Ariel Ramírez

⁴³⁴ Participan también Jorge Cafrune, Hernán Figueroa Reyes y Los Arribeños, con repertorio no litoraleño.

⁴³⁵ Hernán Figueroa Reyes ejecuta también *Al viejo río Paraná* (zamba de Eladia Blázquez).

⁴³⁶ Introducida por un relato del humorista Luis Landriscina sobre la idiosincrasia del habitante del Litoral. En: <https://www.youtube.com/watch?v=TSQ2JTrsTrA> [00:51:00] (última consulta: 23-09-2022).

⁴³⁷ Chamamé de Armando Nelly.

Párrafo aparte merecen las películas basadas en números musicales, con una línea argumental débil o inexistente. *Buenas noches, Buenos Aires* y *Viaje de una noche de verano* presentan una estética similar, situadas en el ámbito urbano y construidas sobre la secuencia de cuadros escénicos montados especialmente para la ocasión, con expresiones de diversos géneros musicales (tango, tropical, nueva ola), además de la participación de reconocidos humoristas. En el caso de la primera, se basó en una obra de teatro de revista estrenada un año antes, en el teatro Astral. A pesar de la presencia de importantes artistas del campo folclórico, no encontramos cobertura de estas en la revista *Folklore*. En cambio, la publicación le dedicó en varios números un espacio importante a *Cosquín, amor y folklore*, rodada en gran medida en Cosquín durante el verano de 1965, en coincidencia con el desarrollo del quinto festival folclórico.⁴³⁸ Collado (2020: 4) la menciona como uno de los “proyectos complementarios” de la revista, producida por Honegger S.A.⁴³⁹ *Argentinísima I y II*, por su parte, fueron filmadas mayoritariamente en exteriores, en distintas regiones del país, con el propósito de mostrar –sin línea argumental– los paisajes y las músicas regionales. El nombre provino del exitoso programa televisivo de Julio Márbiz, quien oficiaba de comentarista. En todos los casos participan en estas películas los artistas considerados “relevantes” al momento de filmación y cada puesta en escena permite interpretar valores o imaginarios asociados a esas músicas y sus intérpretes. Su análisis es significativo en la medida que brindan una fotografía –desde luego, fragmentaria y parcial– del campo de la música popular argentina del momento.

5.4.1.- Imaginarios y representaciones en *Tacuara y Chamorro, pichones de hombre*

Los análisis de las canciones litoraleñas en el cine brindan claves para pensar los usos y las significaciones construidos en torno a ellas. En esta sección trataremos estos aspectos en base a un filme que, ambientado en el Litoral argentino, involucró la participación de

⁴³⁸ Véase el anuncio de la filmación en *Folklore* núm. 83 (12-1964) y la cobertura de la filmación en el núm. 87 (02-1965). La posproducción y el estreno fueron tratados exhaustivamente en los números 91 (04-1965), 96–97 (06-1965), 98–99 (07-1965), 100 (08-1965), 103, al estrenarse en las provincias (09-1965) y 104-105 (10-1965), al estrenarse en Buenos Aires. A pesar de la promoción, el filme no tuvo buena recepción por parte de la crítica y el público.

⁴³⁹ La película tuvo además a Félix Coluccio como “asesor folclórico” y a Marcelo Simón y Juan M. Beccar, nombres vinculados a *Folklore*, como responsables del libreto. Se cree además que fue el desencadenante del alejamiento de Julio Márbiz a mediados de 1965, hasta entonces director de la revista.

artistas destacados del campo folclórico de la década del sesenta e incorporó canciones litoraleñas preexistentes, exitosas, relevantes dentro del corpus estudiado.⁴⁴⁰

La película argentina en cuestión, *Tacuara y Chamorro, pichones de hombre*, relata las vivencias de dos niños que viven en una estancia. Se rodó bajo la dirección del ídolo argentino Catrano Catrani en los alrededores de Coronda, Maciel y Monje –pequeñas localidades de la provincia de Santa Fe en las cercanías del río Paraná– entre fines de 1966 y comienzos de 1967. Además de los protagonistas infantiles, se destaca la participación de tres reconocidos intérpretes, cada uno ligado a un espacio diferenciado de la música popular argentina de la década de 1960: Ginette Acevedo, Julio Molina Cabral y Sandro.

Dejamos de lado la música incidental a cargo de Tito Ribero para centrarnos en el análisis de cuatro canciones populares presentes en la película, de las cuales las primeras tres son de raíz folclórica litoraleña: *Ki chororó* (compuesta por Aníbal Sampayo), *El dominguero* (de Oscar Valles), *Collar de caracolas* (de Alberto Agesta) y *Llegó Navidad* (Haroldo Roach Medina). La inserción de canciones preexistentes en el filme se torna relevante por los significantes que arrastran y los universos culturales a los que aluden. Si la canción, como objeto discursivo, es capaz de interpelar al oyente-espectador, en el caso de esta película las referencias extradiegéticas –entre ellas las trayectorias de los intérpretes y compositores y las propias vidas de las canciones– refuerzan el proceso de apelación.

Proponemos desentramar las significaciones que conllevan estas músicas a través del análisis de la propuesta estética-narrativa que las contiene, atendiendo al contexto histórico-cultural al que pertenecieron. Se postula que en *Tacuara y Chamorro...*, las músicas y los artistas mencionados evocan universos de sentido diversos, que apelan a representaciones e identificaciones plurales. En el trajinado y diverso campo de la cultura popular argentina de los años sesenta, esto le permitió al filme apelar a una platea amplia, más allá del segmento de público infantil al que en apariencia se dirigía la película. La consideración de intertextos –discos, registros hemerográficos y testimonios– deja ver

⁴⁴⁰ Divulgamos parte de esta sección en el II Coloquio Internacional *Canciones populares. Géneros y afectos en los cines posclásicos (América Latina y Europa)*, organizado por la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y la Universidad Nacional de Quilmes, en abril de 2021. Actualmente, está en proceso de edición como parte de un libro compilado por Pablo Piedras, Sophie Dufays y María Valdez.

esta interacción sinérgica –comercial y creativa– entre el mercado musical y el cinematográfico de la época, con el repertorio litoraleño como eje central.

En esta perspectiva, consideramos además que las escenas con canciones constituyen en la diégesis de *Tacuara y Chamorro* momentos expresivos cruciales que movilizan al espectador, enriqueciendo las dimensiones afectivas del relato. La inclusión de *Ki chororó* detiene la narración hacia la mitad del filme y promueve una mirada reflexiva y existencial sobre el tiempo, el trabajo, el destino del hombre y su lucha en el medio natural. Las canciones en la escena de Navidad, por su lado, evocan tópicos y estados universales: la esperanza, el amor, la fiesta.

5.4.1.1.- Paisaje y literatura regional

Tacuara y Chamorro fue filmada en colores y contó con la producción de Guillermo Teruel.⁴⁴¹ El libro cinematográfico de Catrano Catrani, Vlasta Lah y Augusto Ravé se basó en una selección de cuentos del escritor entrerriano Leopoldo Chizzini Melo, reunidos en dos libros: *Los oscuros remansos* (1947) y *Tacuara y Chamorro* (1956).⁴⁴² No es la primera vez que Catrani incursionaba en la literatura de la región: en 1958 había filmado en Corrientes *Alto Paraná*, cuyo guion se basaba en los cuentos *Los casos de don Frutos Gómez* de otro escritor regional, Velmiro Ayala Gauna, de origen correntino y radicado en Santa Fe. En Cuyo rodaría *Álamos talados* (1960), adaptación de Antonio Di Benedetto sobre la premiada novela homónima del escritor mendocino Abelardo Arias. Sobre *Los oscuros remansos*, el diario *La Nación* publicaba en 1947:

Un sabor campesino, nativo, muy marcado, presta unidad a este libro de relatos, cuya escena es el conjunto de riachos e islas de Coronda, en pleno Litoral argentino. Se trata de trece narraciones, en su mayoría muy breves, todas ellas contadas con gran economía de medios y con claridad y concisión, muy adecuadas a la sencillez natural de los asuntos escogidos.⁴⁴³

⁴⁴¹ Bailarín y pedagogo de danzas folclóricas, Guillermo Teruel ya había incursionado en el cine como productor de *Las aventuras del capitán Piluso* (1963) y *Santiago Querido* (1965). Fundó en 1948 la Escuela de Danzas Tradicionales de la Provincia de Buenos Aires. La revista *Danzas Nativas* núm. 2 en agosto de 1956 lo menciona como “uno de los profesores de danzas nativas a quien más se le debe el auge actual de las mismas”, que estaba en actividad desde 1932 y había sido el “iniciador en radiotelefonía de la inclusión del baile folklórico”. Acompañó la visita de Disney en Argentina en 1941.

⁴⁴² Docente, periodista, abogado y funcionario público, Leopoldo Chizzini Melo (1913-1977) fue ministro de Educación de la provincia de Santa Fe. Nacido en Gualeguay, Entre Ríos, vivió en Rosario y Santa Fe y frecuentó desde temprana edad la zona de Coronda, que dio ambientación a buena parte de su producción literaria. Integró el grupo Espadaliro, formado en la capital provincial en 1945, que vinculara también a Fernando Birri (Larcher y Lobaiza, 1997).

⁴⁴³ *La Nación*, 30-11-1947 (Chizzini Melo, 1956: contratapa).

El diario *La Prensa* de Buenos Aires, en el mismo sentido, los describe como “breves relatos, pero intensos” en los que

el hermoso Litoral argentino con sus islas verdeantes y sus aguas rumorosas aparece a cada paso rescatado como materia estética. [...] La naturaleza de *Los oscuros remansos* es fuerte, animada; sus hombres, comunes pero contagiados de un hálito de emoción sobrenatural. El dolor, el misterio y el ensueño se mezclan armoniosamente.⁴⁴⁴

La descripción del paisaje de la costa ocupa un lugar preponderante en la narrativa de Chizzini Melo. El componente humano es, sin embargo, el eje del relato. Dos personajes de *Los oscuros remansos*, Tacuara y Chamorro, inspirarán diez años después la publicación del libro de cuentos homónimo. Con un estilo de escritura ubicado entre el regionalismo y el realismo, el autor intenta –sin rebuscamientos intelectuales ni estridencias dramáticas– dar testimonio del paisaje local rural para ahondar en su realidad social y representar “tal cual es” al habitante de la región.⁴⁴⁵

Las aventuras de estos niños constituirán el eje de la película de Catrani. Los créditos inician el filme con música orquestal incidental y un gran plano general que sitúa al espectador en el lugar de los hechos e introduce a los protagonistas⁴⁴⁶ y su perra Gringa. La narración de una voz *en off* –testigo privilegiado como en los relatos literarios– completa la información:

Es esta una sencilla historia, la de Tacuara y Chamorro, que en solo un verano han madurado sus años pequeños a orillas de un río, carnosos vena del Litoral, en extendida y vasta camada de tierra que Dios ha hecho verde y fragante, como jardín para estrellas. Dos pichones de hombre. Tacuara, un hijo del viento, esbozo de hombre, acaso nacido en una siesta, corazón guacho. Y Chamorro, el recuerdo de un rubio trigal de allende los mares que Micaela cultiva en una viudanza de frescos recuerdos. Poesía de estancia argentina. Tacuara y Chamorro: todos los niños del mundo en su mundo de niños. Tacuara y Chamorro: el pájaro y la iguana, el carpincho y la nutria. Un zoo de placeres serenos. Un refugio escondido tan chico y tan vasto como el llanto y la risa. El ensueño y el encanto.

Algunos aspectos de la escritura de Chizzini Melo se trasladan al relato cinematográfico. Al igual que en los cuentos, el filme se libera de una progresión

⁴⁴⁴ *La Prensa*, 11-01-1948 (Chizzini Melo, 1956: contratapa).

⁴⁴⁵ Véanse D’anna (2018) y López Rosas (2019 [1972]). Como vimos anteriormente, esta línea de representación tuvo su correlato en composiciones musicales que intentaron mostrar, sin idealizaciones, al paisaje y al habitante del Litoral, tal como lograron materializarlo Ayala, Sampayo, Müller, entre otros.

⁴⁴⁶ Son interpretados por Gabriel Ábalos (Chamorro) y Rodolfo Di Nucci (Tacuara).

dramática lineal. Las acciones se agrupan en cuadros breves, encastrados como mosaicos, que narran diferentes situaciones vividas por los protagonistas durante un verano.⁴⁴⁷ Los fragmentos literarios descriptivos se traducen en el filme en largos planos –generales o de detalle– que ponen el foco en el paisaje natural y demoran la llegada de las acciones.

Las sucesivas escenas relatan las experiencias, extraordinarias y ordinarias, de Tacuara y Chamorro. Los vemos preparar un barrilete para participar de un concurso en el pueblo. Resultan ganadores de un rifle con el que matan un pájaro, pero se arrepienten del daño y acaban criando a sus pichones. Rescatan del río a una ternera herida a la que cuidan y alimentan. Construyen un zoológico de pequeños animales. Se aventuran en una isla y salvan a la perra Gringa de una picadura de víbora. Hacen travesuras en el almacén del pueblo, luego piden disculpas y remedian lo hecho. Observamos sus diferentes vínculos con los habitantes de la estancia: Don Goyo (el capataz), Doña Micaela (la madre de Chamorro), Doña “Ronquidos” (la cocinera), Florencia (una joven) y Severino “cara de Zorrino” (un peón). Los protagonistas también colaboran en las tareas de la estancia: muelen granos, hacen mandados, dan de comer a los chanchos, lavan ollas. Se alternan escenas de pesca, doma, carreras de caballo y hasta un contrapunto de malambo.

Esas diferentes secuencias imponen un realismo fuertemente localizado, pedagógico: en sus experiencias Tacuara y Chamorro aprenden, como “pichones de hombre”, las venturas y desventuras de la vida.⁴⁴⁸ Los detalles buscan testimoniar sin una impronta exótica la cultura del lugar y brindar un relato sobre la vida de sus habitantes, cuyo transcurrir apacible, abocado al trabajo, solo es interrumpido por excepcionales momentos de ocio o por sobresaltos que marca la naturaleza.⁴⁴⁹

A pesar de su intención de realismo, la película no logra evitar la mirada bucólica e idealizada sobre la vida rural. No aborda las problemáticas usuales del entorno costero – inundación, sequía, hambre, trabajo informal– tratadas parcialmente por Chizzini Melo,

⁴⁴⁷ El arco temporal se diferencia de los cuentos de Chizzini Melo, que relatan la vida adulta de los personajes.

⁴⁴⁸ Este realismo localizado y la posibilidad de utilizar el libro en el trabajo del aula les dieron a los cuentos de Chizzini Melo enorme popularidad. Llegaron a imprimirse más de veinte ediciones (D’Anna, 2018: 145).

⁴⁴⁹ El ambiente costero funciona metonímicamente como “lo rural”. Se percibe un contrapunto con la representación de la vida en el pueblo, cuyos niños parecieran gozar de una infancia mejor, sin las obligaciones del trabajo y con acceso a bienes materiales: ropas, juguetes, cometas, disfraces, helados.

cuya escritura resulta comparativamente más cruda.⁴⁵⁰ La realidad se presenta no tanto “como es” sino “como quisiéramos que fuera”: el final feliz y la dedicatoria a Walt Disney dan cuenta de ello. Predomina el clima pastoril y una mirada empática, sentimental e idealizada de la vida rural y los sectores populares. No hay pobreza o marginalidad: los habitantes de la hacienda tienen un pasar simple y laborioso, pero próspero en diversos aspectos.⁴⁵¹ Las carencias –de haberlas– son oportunidades; la humildad y la sencillez, valores.

La historia se presenta como atemporal y aspira a una dimensión universal, anunciada desde los créditos: “Tacuara y Chamorro, todos los niños del mundo en su mundo de niños”. La niñez (inocente y pura) y la naturaleza (dominada por el hombre y asociada a belleza, simpleza, bondad y salud) son en Tacuara y Chamorro espacios que ofrecen herramientas educativas de sociabilidad (D’anna 2018: 144-145). Se naturaliza el proceder moral de los niños, siempre intachable, en una comparación con el mundo de los animales: son “pichones” que deben madurar, sorteando contratiempos generados por “bichos dañinos” (palometas, víboras, carancho). Tematizando la infancia, lo particular local se subsume en la experiencia “universal” de esa etapa de la vida: la costa podría ser la de cualquier río y la vida de Tacuara o Chamorro, la de cualquier niño.⁴⁵²

5.4.1.2.- Pantallas, ídolos, circuitos musicales

La musicalización en *Tacuara y Chamorro* estuvo a cargo de Tito Ribero.⁴⁵³ Sobre la música incidental solo mencionaremos que acude a variedad de recursos sin apartarse del canon sinfónico orquestal propio de la música cinematográfica. En algunos fragmentos usa motivos de reminiscencia folclórica para acompañar la visualización de actividades en el campo. Un aire de malambo –orquestado sinfónicamente– se escucha por ejemplo en una escena de doma de caballos [00:44:50]. Ribero también incorporó a los arreglos

⁴⁵⁰ Es necesario considerar el contexto de intensa relación entre arte y política, en que parte del campo cinematográfico de los 60 tuvo participación, retratando la marginalidad y otras problemáticas del “país real”. En 1956, en Santa Fe, nació la Escuela de Cine Documental y Fernando Birri, como hemos visto, abordaría la vida costera de manera neorrealista en *Los inundados* (1961). En 1966, mismo año de filmación, nació Cine Liberación. *Tacuara y Chamorro* no corre en esa línea, ya que no toma partido sobre la realidad retratada. Sobre cine y militancia en los 60, véanse Alvira (2018) y Getino (2005).

⁴⁵¹ Visten bien, realizan celebraciones, tienen vehículos motorizados, entre otros detalles.

⁴⁵² Esta pretensión de universalidad también se manifiesta en el lenguaje que –más allá del voseo– resulta neutro, a pesar de que Chizzini Melo se esfuerza en reproducir formas y giros conversacionales locales.

⁴⁵³ El músico y compositor Alberto Amado Ribero (1915-1984) tuvo una prolífica presencia en la cinematografía argentina (Russo e Insaurralde, 2003: 225-235). No existen sin embargo estudios específicos. Sobre la música incidental de *Tacuara y Chamorro* se presume que composición, arreglos, dirección y grabación estuvieron a su cargo.

motivos de las canciones populares preexistentes mencionadas, reconocibles por el espectador. La melodía de *Collar de caracolas* –rasguido doble de compás sostenido y animado, como ya se ha dicho– se utiliza por ejemplo para acompañar la imagen de una carreta andando rápidamente [1:07:00]. Así, la música incidental en *Tacuara y Chamorro* construye fondos sonoros para las descripciones visuales y añade expresividad a diversas situaciones de la narración fílmica. En cualquier caso, aun retomando motivos populares o de reminiscencia folclórica, el carácter sinfónico orquestal logra estilizar los rasgos locales y acentuar el carácter bucólico e idealizado de la representación rural, reforzando la proyección universal del relato.⁴⁵⁴

Tacuara y Chamorro se integró al corpus de películas que, como mencionamos, buscó aprovechar la popularidad de figuras musicales relevantes del momento, con la inclusión de canciones preexistentes. Además de los protagonistas infantiles, el reparto allí se completa con artistas del campo de la música popular del momento, dos de ellos afamados intérpretes del género de raíz folclórica: Julio Molina Cabral (como “Don Goyo”, capataz de estancia) y Ginette Acevedo (como “Doña Micaela”, empleada de estancia y madre de Chamorro), cuya participación no resulta curiosa en el contexto del *boom* folclórico –y de la música litoraleña en particular– al que estamos refiriendo. Por otra parte, un carismático Sandro –cuya fama comenzaba a despegar en el campo de la canción melódica– se suma para interpretar un rol secundario como Severino, peón de estancia [Figura 57]. Los tres carecían de experiencia cinematográfica. El niño Rodolfo di Nucci, en cambio, era conocido en la pantalla local por su actuación junto a Leo Dan en la exitosa *Santiago querido* (1965), también dirigida por Catrani y producida por Teruel.

⁴⁵⁴ Específicamente, predominan sonoridades que responden al clima pastoril de la película. Podríamos mencionar el uso de melodías cantábiles de carácter *dolce* y tranquilo, que acompañan descripciones visuales abiertas. Diversos cuadros encuentran correlato sonoro. La evocación de sonidos de la naturaleza se percibe en el uso de instrumentos de viento de la familia de las maderas, con abundantes trinos y mordentes, que podrían remitir al canto de aves u otros animales. El tópico de la pastoral –con el uso de pedales armónicos sobre el que se despliegan las melodías de los vientos– se escucha en los primeros minutos. También aparece el tópico de la ópera *buffa* en motivos sencillos ejecutados en *staccato* y *scherzando* (jugando) que acompañan acciones de los niños y le aportan un toque pícaro y travieso a la escena (00:13:30). Además, arpeggios rápidos y ligados pueden evocar elementos en movimiento (río, viento, cielo). Sobre estos tópicos, que hemos tratados parcialmente en el capítulo segundo, véanse Monelle (2006) y Mirka (2014).



Figura 57. Los personajes de Tacuara, Chamorro y Severino en *Tacuara y Chamorro, pichones de hombre*

La caracterización de los tres personajes adultos en la película se condice con el lugar que estos artistas ocupaban dentro del ámbito de la música argentina, apelando así al universo de significación extradiegético para reforzar sentidos al interior del filme.

Don Goyo, capataz de estancia, es interpretado por Julio Molina Cabral.⁴⁵⁵ Este referente central del *boom* desde sus comienzos había realizado numerosas grabaciones y tenía una fuerte presencia en medios como la revista *Folklore*. Su estilo de interpretación, enmarcado en el llamado “paradigma clásico”,⁴⁵⁶ representaba dentro del campo folclórico “la más pura tradición”, de rasgos idealizados y estilizados, observable en la estética de discos como *Señorío del Folklore*, *Folklore de gala*, *Arrogante y nativo*, *Poemas folklóricos*, entre otros. Su figura de autoridad indiscutible, altiva, prolija y respetada, se replica en el papel asignado como jefe [Figura 58].

Por su parte, Ginette Acevedo representaba en el campo folclórico un aire nuevo, fresco y joven. Esta cantante chilena se había radicado en Argentina en 1964, contratada por RCA Victor. Concretó en pocos años numerosas grabaciones, giras y actuaciones

⁴⁵⁵ Sobre Molina Cabral (1916-1992), véase Portorrico (2004: 258).

⁴⁵⁶ Como hemos adelantado en el estado de la cuestión, el concepto refiere al conjunto de supuestos, convicciones y acuerdos en torno fundamentalmente a la cuestión de la autenticidad, el arquetipo del gaucho y oposiciones como rural/urbano o tradicional/moderno que, conformados en las décadas de 1930 y 1940 y afianzados hacia los años cincuenta, guiaron la composición musical de raíz folclórica (Díaz, 2009).

radiales y televisivas. Apodada “La voz de la ternura”, Acevedo interpreta en la película el personaje de Doña Micaela, empleada de estancia, madre bella y delicada abocada a la protección y cuidado de los niños y la casa.⁴⁵⁷ Su carrera artística se encontraba en 1966 en un momento de despegue hacia el mercado internacional a partir de la grabación de la ya mencionada *Poema XX*, composición litoraleña de Ramón Ayala sobre los famosos versos de Neruda [Figura 59].⁴⁵⁸

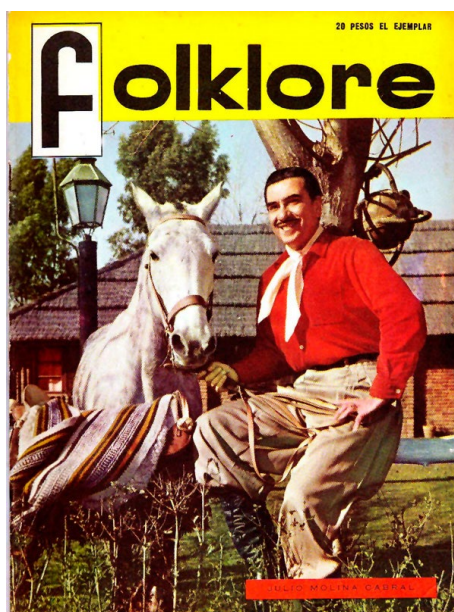


Figura 58. Molina Cabral en *Folklore* núm. 29 (11-1962)



Figura 59. Acevedo en *Folklore* núm. 150 (07-1967)

Finalmente, Sandro interpreta a Severino, personaje ambiguo y enigmático: en algunas escenas actúa con simpatía; en otras, con picardía y malicia. Aparece montando su caballo con aire viril, seductor, indomable, libre. Este carácter indescifrable del personaje se ajusta a la imagen del Sandro-artista “gitano misterioso cargado de sensualidad y erotismo” (Manetti, 2018: 51). Según Acevedo, Severino era “loquito y travieso”, mientras que el personaje de Molina Cabral era “un galán respetuoso, caballero, respetable”.⁴⁵⁹

Algunas noticias sobre *Tacuara* y *Chamorro* aparecen en medios ligados a la actividad musical. La revista *Folklore*, en su sección de avisos y actualidades, ya en octubre de

⁴⁵⁷ Un papel “tan lindo, tierno, dulce, blanco, puro” (Ginette Acevedo en entrevista telefónica, 05-04-2021). Estos rasgos se distancian del personaje menos delicado construido por Chizzini Melo.

⁴⁵⁸ En comunicación personal, Acevedo manifestó que Catrani tenía la intención inicial de incluir esa canción en la película, en una escena nocturna a la luz de la luna, de difícil iluminación. La misma fue rodada, pero tuvo que descartarse por resultar insatisfactoria. También Molina Cabral había grabado *Poema XX*. Sobre las circulaciones de esta canción y otros aspectos de la intérprete volveremos luego.

⁴⁵⁹ Entrevista telefónica, 05-04-2021.

1966 anuncia la futura filmación y los artistas intervinientes. Durante los meses siguientes seguirá informando al lector de las novedades, por tratarse de “una película de neto clima argentino” (*Folklore* 132, 01-11-1966). Lo mismo sucede con *Folklore Argentino* que en el número 16, de abril de 1967, le dedica dos páginas completas con fotografías [Figura 60]. La nota destaca la producción de Guillermo Teruel quien, con su amplio conocimiento del campo folclórico, debió haber influido en las decisiones musicales. Al preguntarle a Ginette Acevedo si recordaba cómo le llegó la propuesta de filmación, su nombre surgió inmediatamente:

Primero fue Don Guillermo Teruel, que puso toda la producción. Y Catrano Catrani, que era un señor también... los dos muy caballeros. Me propusieron esto porque... bueno, yo era la chilena que había caído bien en Argentina, con discos *pegados* [exitosos]. En la televisión me veían mucho, hacía mis actuaciones por Buenos Aires... y me propusieron hacer esta película con Julio Molina, que para mí fue una oportunidad maravillosa. [...] Después he tenido otra propuesta de Catrano Catrani y Guillermo Teruel, que era hacer *Anahí*, la canción de Don Osvaldo Sosa Cordero. Yo iba a ser la protagonista, pero se dio esta situación que me vine de Argentina [a Chile] y quedó ahí nomás, quedó conversado. [...] Yo creo que nunca se filmó.⁴⁶⁰

La posible inclusión en el filme de otros artistas y/o canciones es mencionada también en la hemerografía. Previo al estreno, el citado número de *Folklore Argentino* anuncia la interpretación de *Sapo cancionero* por Molina Cabral, canción que –como *Poema XX*– finalmente no fue incluida. La revista *Folklore*, en el número 143 del 28 de marzo de 1967, comenta que “primitivamente se había pensado en incluir a Los Cuatro de Córdoba, Los Trovadores del Norte y Los Gauchos [...] pero se resolvió no hacerlo, dado los elevados montos de los derechos que exige la inclusión de canciones”.

⁴⁶⁰ Ibidem.



Figura 60. Revista *Folklore Argentino*, núm. 16 (04-1967)

Los artistas también aprovecharon el tiempo de rodaje en Coronda para promocionar actuaciones en la región. Según Carlos Galettini –quien fuera ayudante de dirección–, Sandro solía filmar lunes o martes y llegaba al set con “la pilcha ajustada” después de actuar en los clubes de la zona el fin de semana.⁴⁶¹ En el mismo sentido, Acevedo dijo que “fue un poco más de un mes de filmación; entre medio [...] teníamos nuestros eventos con Sandro, Julio Molina, yo... en distintos lugares, porque se filmó en verano, entonces había todos los festivales [...]”.⁴⁶² Ambos coincidieron en recordar largas “guitarreadas” que proseguían a las jornadas de rodaje.

5.4.1.3.- Canciones litoraleñas en el filme

Si la historia narrada evoca una dimensión “universal”, las canciones de la diégesis, en cambio, son testimonios de su lugar y época. Todas preexistentes al filme, las mismas habían sido compuestas, grabadas y difundidas con éxito en esos años, lo que las volvía familiares y reconocibles para el oyente-espectador.

Comenzamos con el análisis de *El dominguero* (Oscar Valles) y *Collar de caracolas* (Alberto Agesta), dos canciones de raíz folclórica de la región litoraleña que, junto a

⁴⁶¹ Entrevista telefónica, 02-04-2021.

⁴⁶² *Ibidem*.

Llegó Navidad (Haroldo Roach Medina), conforman un cuadro musical en la escena de un concurrido festejo navideño en la estancia (00:52:10). Ginette inicia entonando la canción navideña alrededor de un enorme árbol decorado, mientras entrega a los niños y a Don Goyo sus regalos. Enseguida, Molina Cabral canta *Collar de caracolas* y le obsequia a Doña Micaela un lazo –con caracoles– que ella se coloca inmediatamente. Intercambian miradas confidentes y se toman del brazo para bailar. Contrariado, Chamorro huye al percibir el cortejo. Para finalizar el cuadro, Micaela canta *El dominguero* animando a los comensales, quienes acompañan desde las sillas con movimientos y palmas, o salen a bailar.

El rasguido doble *El dominguero*⁴⁶³ había sido recientemente premiado en la *Fiesta de la Canción Nacional*, de 1966. Este certamen organizado por Julio Márbiz en Radio Splendid galardonaba piezas inéditas representativas de diferentes regiones del país. *El dominguero* fue seleccionada por el Litoral y grabada inmediatamente por María Helena para CBS (junto a las demás canciones galardonadas) y por Los Cantores de Quilla Huasi, grupo que integraba su compositor, Valles [Figura 61]. En 1967, Acevedo la registró en el LP *Arriba en la cordillera*, cuya grabación fue utilizada en el filme.⁴⁶⁴ De carácter animado, la poesía de *El dominguero* es un relato en primera persona de un paisano que se prepara para pasar un domingo de fiesta en el pueblo. El tono de la canción recuerda al de otros dos famosos rasguidos dobles: *El rancho e' la Cambicha* (Mario Millán Medina) y *Juan Payé* (Osvaldo Sosa Cordero y Luis Ferreyra). La versión de la cantante traslada la poesía original a la tercera persona:

Se va pa'l pueblo con la pilcha dominguera/ camisa blanca, bombacha negra
 en alpargatas, faja roja y corralera / haciendo juego con el cinto 'e yacaré.
 Allá lo espera su guaynita enamorada / pollera verde, blusa floreada
 y se le prende a la cintura, y cara a cara / meta valseao, rasguido doble y chamamé.

El sombrero gris oscuro / con un barbijo hasta el pañuelo justo al nudo. /
 ¡Quién lo aguanta en la bailanta / cuando embalao pega un fuerte sapukay!

Lleva el cuchillo afirmao a la cintura / de cuerno 'e vaca, la empuñadura
 lo usa pa' todo, tiene doble afiladura / y más que nada pa' defensa personal.
 Y cuando el sol asoma el pico en la alborada / vuelve en su zaino pa' la ranchada
 medio "caú" y en la billetera sin nada / pero contento por haberla disfrutao.

⁴⁶³ Registrada en SADAIC el 27-04-1966.

⁴⁶⁴ LP RCA VICTOR AVL-3665. Los coros en *El dominguero* fueron interpretados por el conjunto Los Nocheros de Anta.

El sombrero gris oscuro / con un barbijo hasta el pañuelo justo al nudo. /
 ¡Quién lo aguanta en la bailanta / cuando embalao pega un fuerte sapukay!



Figura 61. Partitura de *El dominguero*, Edit. Tempo, 1966

Por su parte *Collar de caracolas*, si bien hoy algo olvidada, era una canción famosísima a mediados de los 60.⁴⁶⁵ Se trató de un éxito “plantado” por Los Cantores de Quilla Huasi en el Festival de Cosquín de 1965, consagrados ese año y llevados “en ancas” por el público según la tradición coscoína (Giordano y Mareco, 2010: 44-46). Compuesta meses antes por Alberto Agesta para quien fuera su primer intérprete, Eduardo Rodrigo, el joven rodó con ella una pintoresca escena de la mencionada *Cosquín, amor y folklore*, enmarcada en el paisaje serrano. La canción contó con numerosísimas grabaciones, incluidas las de nuestros protagonistas Molina Cabral (para Music Hall) y Acevedo (en 1964 en un simple para RCA Víctor), además de las de Ramona Galarza (Odeón), Eduardo Rodrigo (RCA), Luis Ordoñez (CBS), Los Fronterizos (Phillips), Los Quilla Huasi (Phillips), Los Ariscos (London) y los chilenos Rosamel Araya (Disc Jockey) y Las Cuatro Brujas (Demon). Se trata de una canción de amor enmarcada en el paisaje costero:

Mañana te esperaré/ cuando la luna bese el ceibal
 y en tus ojos me miraré/ muy largamente para soñar.
 De fiesta mi corazón/ como una rosa amaneció.

⁴⁶⁵ Se la menciona indistintamente como rasguido doble o litoraleña. Registrada en SADAIC el 29-10-1964, inmediatamente aparece en las “Tablas de popularidad” de *Folklore* y en la sesión *Historiando cantos*. Nos dedicaremos a ella más adelante.

Lo besa el aire, lo besa el sol/ como tu beso sé que no hay dos.

Hoy te llevo de regalo/ un collar de caracolas
con colores milenarios/ que he guardado para vos...
Qué lindo que es el amor/ después de haber trabajado al sol.

Si tu amor me dio la vida/ yo también quisiera darte
una casita sencilla/ donde soñemos los dos...
que tenga color amor, / ventana al río, puesta de sol.

Finalmente, *Llegó Navidad*, de autoría del chileno Haroldo Roach Medina, había sido grabada por Ginette Acevedo en Chile en el disco *Trencito de Navidad* (1963, RCA Víctor, CML 2201) que tuvo sucesivas ediciones difundidas en Latinoamérica.

Llegó Navidad, campanas se oirán/ los niños felices ya están
llegó Navidad, vibra celestial/ floridos recuerdos habrá.
Feliz Navidad, tráenos bondad/ sembrad en los niños la paz,
con el tiempo serán lindos frutos de amor/ y esta tierra la gloria tendrá.

Las canciones permiten al espectador conocer algo más de la personalidad de los protagonistas adultos y entrar en el universo íntimo de sus sentimientos y deseos, no descriptos hasta el momento. *Collar de caracolas* actúa como “canción-acción”,⁴⁶⁶ pues devela el romance entre Doña Micaela y Don Goyo y desencadena los sucesos del desenlace. Otra vez, la declaración de amor del capataz (experimentado y adulto) a la joven (tímida y tierna) refuerza los roles e imaginarios de los artistas en la esfera extradiegética, ya descriptos. Curiosamente Sandro no canta, sino que acompaña con su guitarra las canciones de sus colegas, bailando y otorgando movimiento a la escena.⁴⁶⁷ Es probable que su repertorio musical, más asociado al *rock and roll* y la nueva música juvenil, no cuadrara con la atmósfera buscada.⁴⁶⁸

Este segmento de tres canciones acompaña de manera significativa la pretensión de universalidad del relato. Cada una de ellas denota y sintetiza un sentimiento o estado de ánimo común al hombre: la esperanza (en *Llegó Navidad*), el amor (en *Collar de*

⁴⁶⁶ En términos de Louis-Jean Calvet y Jean-Claude Klein (Piedras y Dufays, 2018: 12).

⁴⁶⁷ De acuerdo con las posibilidades de filmación de la época, los cantantes en todas las piezas hacen *playback* (Russo e Insaurralde, 2013: 232). El espectador ve las guitarras, pero no las escucha. En cambio, oye instrumentos que no están en escena (coros, cuerdas, vientos madera, percusión), lo que evidencia la artificialidad del dispositivo filmico.

⁴⁶⁸ Acevedo afirma que “no canta porque él en ese tiempo tenía el grupo Los de Fuego, se dedicaba más al *rock and roll*, a la cosa ligera” (comunicación telefónica, 05-04-2021).

caracolas) y la fiesta (en *El dominguero*), todos relacionados a emociones de valencia positiva. Esto facilita la identificación del espectador con lo que observa y escucha y convierte la escena en un momento de feliz comunión con los personajes.⁴⁶⁹ Al mismo tiempo, canciones como *Collar de caracolas* y *El Domingero*, que habían circulado intensamente poco antes de la película, constituyen elementos de tensión respecto al discurso universalizante del filme, al proporcionar un anclaje espacio-temporal muy singular, especialmente esta última, que en su letra utiliza numerosas expresiones coloquiales y alude a usos y costumbres específicos del ámbito rural argentino. El diálogo entre lo local y lo universal atraviesa diversos aspectos y, lejos de tornarse una contradicción, enriquece las dimensiones afectivas del filme. Al igual que la inclusión de artistas renombrados, podría ser interpretado como una intención de ampliación de la potencial platea.

5.4.1.4.- Canción-cristal

Ki chororó, como las anteriores, era una canción de gran difusión. Compuesta a comienzos de la década de 1960 por el uruguayo Aníbal Sampayo, este “rasgueado litoraleño” –o sobrepaso oriental– alcanzó rápida popularidad en la voz del jujeño Jorge Cafrune y otros intérpretes.⁴⁷⁰ En la película la escuchamos cantada por Molina Cabral, quien la había registrado poco antes para el LP *Litoral de Gala* (Music Hall 3587). Junto a *Collar de caracolas*, se comercializaba también como simple.

Pero la función de *Ki chororó* en la diégesis de *Tacuara y Chamorro* difiere de las ya comentadas. Es la primera de las canciones populares que el espectador escucha, inserta hacia la mitad del filme [00:32:30] en una imagen que resulta impactante: una gran panorámica aérea del río y una canoa, pequeña, avanzando en el paisaje inmóvil. La escena aparece sorpresivamente en un fundido encadenado con la anterior, acompañada del canto de *Ki chororó* sin texto ni instrumentos, sino *laraleado* [Figura 62]. A los pocos

⁴⁶⁹ Cabe mencionar que en otras escenas del filme se escuchan también *Noche de paz* y un canto religioso, ambos a cargo de un coro infantil. Estas canciones podrían interpretarse en el mismo sentido, ya que poseen un aura de religiosidad y comunión, materializada en el anonimato del canto grupal. Promueven así un sentimiento de “esperanza”, reforzando la pretensión de universalidad mencionada. No le hemos dado mayor tratamiento aquí por cuestiones de espacio.

⁴⁷⁰ Entre ellos Los trovadores del Norte, Carlos Di Fulvio, Los Indianos, Los de Salta y Horacio Guaraní. Entre octubre de 1963 y abril de 1964 integra las Tablas de popularidad de *Folklore*, llegando al 3° puesto.

segundos, sabemos que son Don Goyo quien la entona y Severino, quien la silba, desde la canoa. Inmediatamente entra la orquesta acompañante, evidenciando el dispositivo.



Figura 62. Fotograma de la escena de *Ki chororó* en *Tacuara y Chamorro* [00:32:30]

No parece casual que *Ki chororó* –que podría traducirse como “rema que rema”– se ubique en esta escena de naturaleza grandilocuente y sugestiva, que constituye el momento quizás más introspectivo del filme. Su compositor, Aníbal Sampayo, tenía un profundo conocimiento regional recogido en sus viajes por el Litoral oriental y argentino, Paraguay y sur de Brasil, volcado en canciones que reflejaban con un enfoque social la vida, las costumbres y los sentires de sus habitantes. Junto a Jorge Cafrune –su principal intérprete, suceso y símbolo del *boom*–, materializaba un tipo de cancionero testimonial y comprometido (Portorrico, 2004: 81 y 343).

La poesía refiere al canto de un habitante costero (posiblemente un pescador) y juega con la repetición –a modo de estribillo– de una onomatopeya evocativa de un ave. Los versos cortos y sencillos, pero de fuerte poder visual, reflejan de manera simple y profunda la relación del hombre con el río y el paisaje:

Pasa mi río/ caminito de cristal,
mi dulce río/ canto azul que busca el mar.
Tataupá *Ki chororó* / *Ki chororó*, *Ki chororó*.

Rema que rema/ Palita de ibiratá,
la luna llena/ medallón sobre el palmar.
Tataupá *Ki chororó* / *Ki chororó*, *Ki chororó*.

Potro del agua/ canoíta que se va,
destino que anda/ hombre, río y soledad.
Tataupá *Ki chororó* / *Ki chororó*, *Ki chororó*.

Musicalmente la canción se estructura en alternancia de partes A (estrofas) y B (estribillos). La melodía utiliza unos pocos recursos: tres o cuatro notas según la frase, en un movimiento circular y de repetición, sobre la armonía de solo dos acordes. La melodía y la armonía son modales, sin uso de sensibles tonales, como podemos corroborar en la transcripción.

Pa - sa mi ri - o ca - mi - ni - to de cris - tal,
mi dul - ce ri - o can - toa - zul que bus - cael mar.

Ejemplo 10. Sampayo, *Ki chororó*; parte A

Ta ta u - pa, ki - cho - ro - ró, ki cho - ro - ro, ki cho - ro - ró.

Ejemplo 11. Sampayo, *Ki chororó*; parte B (fragmento)

Ki chororó funciona como un pivote en la trama filmica: aparece súbitamente para ofrecer al espectador un momento de reflexión y luego, desaparece. Puede pensarse como una “canción-cristal”, un momento cumbre donde el tiempo de la narración se detiene y provoca un estremecimiento. La canción-cristal, en términos de Phil Powrie, representa una “intersección donde pasado, presente y futuro se fusionan brevemente para inculcarle cuerpo al alma” (Powrie, 2018: 25).

En la pantalla, el hombre y su bote son un punto pequeño en el inmenso paisaje. Son también un punto en el universo, un instante en el tiempo que parece detenido, pero avanza. La canción ilumina una verdad: el tiempo es fugaz y transcurre irremediamente, como el agua, el río y la vida del hombre. Así como el “estremecimiento que produce la canción-cristal está construido por inmovilidad y por movilidad” (2018: 24), la música y la poesía en *Ki chororó* refuerzan ese carácter

excepcional. La circularidad de la melodía y la reiteración de la palabra acompañan el movimiento ondular y repetitivo de la imagen del remo en el agua, que no es más que la lucha del hombre por detener el pesado fluir del tiempo. La repetición se torna un rezo. El carácter modal de la melodía le confiere una sonoridad de halo antiguo, arcaico, *blando*.⁴⁷¹ Lo líquido es usado como metáfora: evoca un tiempo cíclico, periódico y eterno, como el de la narración. El tiempo, como el agua, se diluye y escapa. El tiempo parece detenido y estancado, pero corre. La vida del isleño es también, como la música, el río y el tiempo, repetitiva y circular. Su destino irremediable es andar.

Así, la inserción de *Ki chororó* también plantea una experiencia sensible y subjetiva inherente a la existencia humana, y favorece en estos términos una recepción en clave universal –como lo hicieron las canciones antes analizadas–. Al mismo tiempo, otros aspectos –como las onomatopeyas de la poesía o la propia temática– permiten una fuerte asociación a lo local.

Las canciones participan así del proceso enunciativo, enriqueciendo dimensiones afectivas del relato filmico. En *Tacuara y Chamorro* las escenas musicales con piezas cantadas generan momentos de máxima expresión donde el amor, la esperanza, la fiesta y la evocación de un tiempo circular y eterno –como la infancia– se manifiestan al espectador y acompañan la significación del filme. Esta pretensión universal convive con el anclaje espaciotemporal que inevitablemente otorgan las canciones preexistentes, transportando al público a un contexto geográfico y un tiempo determinados.

5.4.1.5.- Créditos finales

Tacuara y Chamorro, pichones de hombre se estrenó oficialmente en Coronda el 1 de junio de 1967 con la presencia de su director, Sandro y los niños Di Nucci y Ábalos, en un acontecimiento que congregó a la comunidad local que había ofrecido instalaciones, servicios y desde luego, extras para escenas del rodaje. La película fue “cálidamente recibida por la crítica y el público”, según comenta Félix Coluccio en *Folklore* 156 del 16 de enero de 1968. En esta recepción debió resultar crucial la familiaridad del oyente-espectador con los artistas y, en especial, con las *performances* grabadas de sus canciones más conocidas, incluidas en la diégesis. En simultaneidad al estreno, el sello Music Hall

⁴⁷¹ La repetición y este carácter *blando* o tierno de la pieza la conecta con las canciones de cuna, en donde el “vaivén” de los brazos que mecen es comparable al del agua y la canoa. Recuérdese el “tópico del mecer” en el cancionero litoraleño, que fue tratado de modo específico en el capítulo segundo.

lanzó un *EP* con el nombre de la película, que contenía las dos canciones interpretadas por Molina Cabral –*Ki chororó* y *Collar de caracolas*– al inicio de cada lado [Figura 63].⁴⁷²



Figura 63. EP *Tacuara y Chamorro, pichones de hombre*. Lado A y B (MH 60-254)

La película apela a universos de sentido y significación contruidos por los artistas en el mundo extradiegético. Si Julio Molina Cabral era una figura central –símbolo de tradición– del llamado *boom del folklore*, Ginette Acevedo –joven recién llegada de Chile– representaba más bien la lateralidad del campo de la música popular de raíz folclórica, mientras que Sandro –ligado al naciente rock en español y a la balada– se encontraba por fuera del mismo. Al mismo tiempo, Acevedo y Sandro representaban dos tipos de juventud que, lejos de contradecirse, convivían en el universo cultural de los 60. Evocando universos diversos, la película apela así a representaciones e identificaciones plurales, con la posibilidad de captar públicos de distinto tipo y edad.

La alusión a la discografía y hemerografía de la época, así como los testimonios orales de algunos protagonistas, nos permitieron ver en el análisis de *Tacuara y Chamorro, pichones de hombre* un ejemplo de sinergia y retroalimentación entre la industria cinematográfica y la musical, en este caso a partir de la inclusión de canciones litoraleñas que atravesaban una moda y cuyos intérpretes gozaban de gran popularidad, potenciados por el marco del *boom* folclórico de los sesenta.

⁴⁷² Se sumaban *Sapo cancionero* en el lado A (zamba de Jorge Hugo Chagra y Nicolás Toledo) y *Mientras gime el acordeón* (rasguido doble de Raúl Posse Benítez y Osvaldo Sosa Cordero), en el B (disco MH 60-254).

5.5.- A modo de cierre

Dedicamos los capítulos cuarto y quinto a relevar la presencia de la canción del Litoral en las industrias musicales en torno a la década del sesenta. En este rastreo, 1963 y 1964 se evidenciaron como años claves para la consolidación del repertorio litoraleño. Visibilizamos, además, mecanismos o estrategias de acción conjunta para potenciar cada parte de la industria. Las sinergias eran comunes. Los Festivales Odol de la Canción se transmitían por televisión. Los programas de televisión llevaban sus artistas a actuar en clubes o montaban con ellos espectáculos teatrales que incluían giras por el país. Los concursos, espectáculos y programas televisivos derivaban, casi siempre, en una grabación fonográfica o, con mayor suerte, en una cinta cinematográfica. En este sistema, desde luego, los artistas del folclore también veían favorecida su actividad profesional y, por qué no, creativa.

Todo era parte de una cuidadosa red. Si durante el *boom* folclórico, la radio –esparcida a lo largo y ancho del territorio nacional– le permitía al usuario escuchar las músicas preferidas, el disco y la revista le ofrecían, además, tener un pedacito de la música y de la vida de los artistas en sus casas. Los festivales o eventos en vivo, adicionalmente, permitían la experiencia excepcional de verlos en acción en el escenario, desplegando toda su gracia. A veces, el oyente podría ver a su ídolo en pantalla chica (si su condición económica le permitía contar con un aparato de televisor); otras, en pantalla grande, a partir de las participaciones de los artistas en películas locales. Se trataba entonces de un círculo virtuoso que le daba impulso a la maquinaria del folclore y retroalimentaba cada parte del ensamblado. En ese acabado sistema de engranaje de la industria musical, determinados nombres y ciertos repertorios –entre ellos la zamba y la canción litoraleña– tuvieron un lugar privilegiado.

CAPÍTULO 6.
MUJERES, LITORAL Y PERSPECTIVA DE
GÉNERO: ALGUNOS CASOS

6.1.- Estudios sobre mujeres en la música: una breve introducción

Como se ha mencionado en el capítulo 1, un análisis desde las teorías de género se torna necesario para abordar el objeto de estudio de forma completa e integral. Apuntalar nuestro pensamiento en esta perspectiva afecta no solo la mirada sobre la dimensión del presente, sino que también nos permite revisar en forma retrospectiva el pasado. Según Enrique Cámara de Landa,

los estudios de género tienen en cuenta este carácter relativo a cada cultura e intentan deconstruir los largos y complejos procesos a través de los cuales los grupos humanos sientan las bases de lo que se espera de las mujeres y los hombres que los componen [...] Esta concepción dual basada en una realidad biológica tiene consecuencias en todos los aspectos de la cultura, entre los cuales las actividades musicales constituyen un campo privilegiado para su observación porque se manifiestan públicamente en las *performances* (Cámara, 2004: 210).

Un trabajo pionero en el análisis de situaciones de *performance* musical como instrumento de definición de género es el de Carol Robertson (2001 [1989]). La autora considera los significados de las *performances* en tanto piedras angulares en la organización social y analiza casos en distintos contextos culturales en búsqueda de una perspectiva intercultural, que permita “contribuir a un acercamiento sistemático a las relaciones existentes entre género, poder social y *performance*” (Robertson, 2001: 384). Entre los supuestos planteados, resulta útil considerar que:

1) La demostración y la mediación del poder impregnan todas las transacciones humanas [...] incluso en las situaciones donde existe el consenso [...] 2) En todos los contextos humanos el poder y el género se conectan a través de consideraciones sobre la naturaleza de la sexualidad, los atributos asociados a cada género y la necesidad de controlar el acceso a la toma de decisiones. 3) Todas las culturas reconocen en la música una forma particular de poder (Ibidem: 383-384).

Si el estudio de las mujeres y sus diversas experiencias musicales, según Robertson, “nos lleva a una mejor comprensión del uso y el abuso del poder entre los seres humanos” (2001: 409), esto es posible debido a que la música es una más entre las múltiples manifestaciones simbólicas de la cultura.⁴⁷³ Los esquemas conceptuales heredados de una

⁴⁷³ Clifford Geertz propone un concepto de cultura como un “esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan sus conocimientos y sus actitudes frente a la vida” (Geertz 1997 [1973]: 88). Según el mismo autor, las significaciones están presentes en “múltiples estructuras conceptuales complejas [...] superpuestas o enlazadas entre sí,

cultura –entre los que se cuentan las relaciones de género– se repiten entonces en cada una de sus manifestaciones simbólicas: entre ellas, la música y las imágenes.

Diversas autoras (son en su mayoría mujeres) han explorado el problema de la profesionalización de la mujer, visibilizando estructuras, valoraciones y comportamientos de género.⁴⁷⁴ Pilar Ramos López (2013) respecto del estudio de mujeres instrumentistas, bailarinas y cantantes en diferentes culturas desde el siglo XVIII, observa que esas tareas han sido usualmente asociadas a la prostitución, debido a la dificultad de poder “apreciar la diferencia entre prostitución –es decir, el intercambio entre placeres sexuales y dinero o regalos– y la independencia económica que permite a la mujer cambiar de pareja” (Ramos, 2013: 217-219). Laura Viñuela Suárez (2003) también hace referencia a estos impedimentos ideológicos que han frenado las actividades musicales de las mujeres, poniendo especial atención a la oposición entre espacio público y privado sobre la que se asienta el patriarcado.⁴⁷⁵ Siguiendo a Marcia Citron, Viñuela Suárez afirma que

el carácter público que conlleva la difusión de la música supone un importante problema para las mujeres. En la oposición público/privado el espacio a ocupar por estas ha sido siempre el segundo y este binarismo está estrechamente ligado a dos modelos extremos de mujer: la virgen y la prostituta. Una mujer que pretenda desarrollar una actividad fuera del espacio doméstico tendrá que enfrentar las críticas que, inconscientemente o no, descalificarán su trabajo debido a las implicaciones sexuales de la asociación mujer-esfera pública (Viñuela Suárez, 2003: 14-15).

Otro aspecto apuntado por Viñuela Suárez –de interés aquí– es la supuesta “naturalidad” adjudicada a la voz como instrumento que “fluye” del cuerpo, vinculado al plano de lo irracional, lo cual explicaría el rol más extendido y mejor aceptado para las mujeres músicas: el de cantante.⁴⁷⁶ La posición de instrumentistas, según la autora, problematiza en cambio el modelo de género porque supone una posición de control que demuestra capacidad mental y dominio de la técnica, valores estos asociados tradicionalmente a los varones. Además, el cuerpo de la instrumentista no se “muestra”

estructuras que son al mismo extrañas, irregulares, no explícitas (Geertz 1997: 24). Ambos fragmentos citados en (Cámara, 2004: 179).

⁴⁷⁴ Entre otros, destacan los estudios de Citron (1991), Ramos López (2003) y Solie (1993). Sobre la producción de autoras latinoamericanas pueden consultarse las *Actas del III Coloquio de Ibermúsicas sobre investigación musical* (González, 2017a).

⁴⁷⁵ No solo el aspecto público de las *performances* es abordado. También las prácticas musicales de las mujeres en el ámbito privado han sido –aunque en menor medida– objeto de estudio. Sobre ese aspecto puede consultarse Ferrer Senabre (2011), en su estudio sobre las prácticas domésticas en España durante el primer franquismo.

⁴⁷⁶ Efectivamente, la participación de las mujeres con relación al repertorio estudiado se concreta fundamentalmente en el plano de la interpretación.

directamente: el instrumento funciona como una barrera física e ideológica entre el cuerpo femenino y el espectador. La posición de control y el dominio de la técnica se problematizan aún más en el rol de las compositoras o directoras. Viñuela Suárez explica así el mayor número de cantantes (intérpretes, pues el modelo de cantautora también será problemático) en detrimento de las instrumentistas, directoras y compositoras (Ibidem: 15-16).⁴⁷⁷ La autora advierte que

el control sobre la producción y difusión de la música popular es ejercido mayoritariamente por hombres, lo que hace que el sistema de género se mantenga estable y aparentemente «natural»: en teoría no hay nada que impida a las mujeres participar (Ibidem: 17).

En este capítulo mencionaremos, sin embargo, algunos casos de “pioneras” en el cancionero litoraleño, tanto en su rol de compositoras como de intérpretes –solistas o grupales– lo que posibilita inferir que la participación de las mujeres en dicho campo profesional en las décadas anteriores fue dificultosa y por ello intermitente. Esta situación lentamente comenzó a cambiar en los sesenta, en correlato con los cambios sociales y culturales estructurales que caracterizaron ese período, ya sintetizados en capítulos anteriores.

6.1.1.- La mujer sube a escena

Los estudios de género se han ocupado también –sea en la contemporaneidad o en perspectiva histórica– de estudiar las condiciones materiales que marcan o marcaron la dificultad de las mujeres para participar activamente en la música (considerando que con frecuencia cumplen el papel de madres, esposas, amas de casa y artistas a la vez) y las formas de subversión y contestación –o en su defecto, afirmación– a estos estereotipos.

El título de este apartado parafrasea aquel de Juan Pablo González (2013) en cuyo capítulo explica los estudios feministas y de género incorporados a la musicología latinoamericana a partir de la década de 1990. Allí el autor alude no solo a la revisión y revalorización del lugar de las mujeres a partir de las teorías feministas y de género aplicadas a los estudios de la música, sino también, en sentido literal, al momento en que las mujeres cobran mayor visibilidad en el mundo del espectáculo y “suben a escena”

⁴⁷⁷ En el campo de la música de tradición escrita en Argentina encontramos aportes de Romina Dezillio, quien desde 2009 desarrolla investigación musicológica que tematiza las implicancias de los modelos patriarcales en la carrera artística de compositoras e intérpretes mujeres en la primera mitad del siglo XX.

como *cantantes* solistas de la música popular en el movimiento de música típica de la década de 1950. González define “las formas de construcción de cuatro personalidades artísticas desarrolladas por la mujer a lo largo del siglo XX chileno: la cantora, la cantante, la cantautora y la estrella de la canción [...] que surgen de procesos sociales que llevaron a la mujer a ocupar papeles cada vez más protagónicos” (González, 2013: 130). Se trata de un proceso paulatino de profesionalización que se remonta a los inicios de la industria discográfica en la década de 1920 y se profundiza en la década de 1960 al desempeñar las mujeres papeles protagónicos como *estrellas de la canción* (en el género de la balada, el cancionero latinoamericano y la nueva ola) en un contexto de cambios tecnológicos y sociales en diversos aspectos de la vida cotidiana (González, 2013: 130-139).⁴⁷⁸

En Argentina, durante las décadas de 1940 y 1950, tuvieron un notorio desempeño en el campo de la música popular de raíz folclórica cantoras como Margarita Palacios (1911-1983) o Marta de los Ríos (1906-1995). En el chamamé desde luego las mujeres no estuvieron ausentes y podríamos mencionar intérpretes pioneras como Angelita Lezcano (1916-1986) o Leonila Esquivel (s/d), aunque la historiografía del género reconoce a Ramona Galarza como la primera intérprete de la música litoraleña en alcanzar repercusión masiva a nivel nacional y llevarlo incluso al plano internacional. Coincidente con la descripción de González, el inicio y rápido despegue de la carrera artística de Galarza acontece durante la década de 1960, sentando un precedente y abriendo paso al recorrido que muy pronto harían otras mujeres artistas –tanto intérpretes como creadoras–, como podremos ver en este capítulo.⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ El proceso descrito por González en el campo de la música popular chilena podría aplicarse para el caso argentino con algunas salvedades. En el género del tango encontramos sí cantantes y estrellas de la canción desde la década del 30 (Azucena Maizani, Tita Merello, Rosita Quiroga, Libertad Lamarque, por citar solo algunas). Por otra parte, podríamos mencionar estrellas del canto lírico, que fueron figuras de gran popularidad en períodos anteriores, aunque no pertenecen estrictamente al campo musical estudiado. La categorización de González, por lo tanto, nos resulta funcional en la medida que condice con el papel de la mujer en el campo de la música popular argentina de raíz tradicional o folclórica que abordamos.

⁴⁷⁹ Grupos vocales íntegramente conformados por mujeres surgieron también hacia mediados de los sesenta, como es el caso de Las Huilquis y Las Tres Marías del Paraná –de origen santafesino, no tratados aquí– y el ya mencionado conjunto chileno Las cuatro brujas.

6.2.- Hechizo del Litoral: fantasía, decencia y feminidad en Ramona Galarza

En nuestro estudio sobre canciones, la figura de la cantante correntina Ramona Galarza (1940-2020) cobra especial relevancia. Su carrera artística se inicia hacia finales de la década de 1950 y se consolida velozmente desde comienzos de los sesenta, en coincidencia con el surgimiento y expansión de la canción litoraleña en el contexto del mencionado auge de la música de raíz folclórica en la Argentina. Galarza es considerada una de las primeras y más importantes referencias en la interpretación femenina del cancionero del Litoral. Consolidada como cancionista *estrella*, su protagonismo da cuenta del proceso de profesionalización de las mujeres en el campo de las músicas populares en Latinoamérica –particularmente, en el movimiento de música típica– señalado por Juan Pablo González. Las grabaciones de Ramona Galarza tuvieron particular éxito durante los años de *boom* y sirvieron para popularizar muchas piezas hoy significativas del corpus estudiado, que serían reversionadas más tarde por diversos intérpretes.

Esta sección se centra en el período inicial de la carrera artística de Galarza, con especial atención a la producción discográfica que registra en Buenos Aires para Odeón, entre fines de los años cincuenta y durante la década del sesenta. Atendemos no solo a lo sonoro sino también a las imágenes que presentan las tapas de los discos y otras fuentes primarias analizadas, así como a los discursos plasmados, por una parte, en las contratapas y por otro, en entrevistas y notas registradas en medios gráficos, de la época y posteriores.

Acorde con la metodología de análisis intertextual propuesta en esta tesis, aplicamos aquí un análisis de los discos de Ramona Galarza desde un enfoque sociodiscursivo, considerando el objeto-disco como un enunciado complejo que posibilita, en la articulación de sus distintos aspectos materiales –el sonoro, el verbal, el visual– un abordaje interdisciplinario e intertextual. Como toda práctica discursiva, la materialidad del disco está investida de una configuración espaciotemporal vinculada a sus condiciones de producción específicas –es decir, al sistema de relaciones sociales en que se encuentra inserto el agente social que produce el enunciado–. Entendido este sistema como un campo donde las relaciones entre los agentes son de competencia y lucha por el control de los recursos eficientes para ese mismo campo, se deduce que, en consonancia con lo dicho en el párrafo anterior, la producción de un enunciado/disco es siempre una “toma de posición estratégica” (Díaz, 2017: 161-167).

6.2.1.- Ramona y el baile de las sirvientas

Con menos de 20 años y solo un breve paso por el circuito del canto aficionado en Corrientes, Ramona Galarza arriba a Buenos Aires para comenzar su carrera artística a fines de la década de 1950, invitada por el músico paraguayo Herminio Giménez, para realizar una prueba en el sello discográfico Odeón. En 1958, Galarza había tenido una pequeña intervención en *Alto Paraná*, película dirigida por Catrano Catrani y rodada en la capital correntina, cuyo director musical había sido el propio Giménez, amigo además de su padre.⁴⁸⁰ Giménez es quien gestiona la audición y la alienta a trasladarse a Buenos Aires, viaje que la joven concreta casi inmediatamente logrando una respuesta afirmativa por parte de la compañía grabadora, a la que se incorpora. Galarza dará así comienzo a una carrera artística profesional propiamente dicha, bajo el padrinazgo artístico del músico paraguayo.

Si ya eran muchas las dificultades y prejuicios con que debía toparse una mujer que en aquel entonces decidía iniciar su profesionalización en la música, estas se multiplicaban si se escogía el circuito de folclore del Litoral, reducido en el imaginario colectivo de la urbe al ritmo del chamamé. Como se ha mencionado en el capítulo primero, hacia la década de 1950 el chamamé ocupaba un importante espacio en el mercado local de músicas populares, aunque con un circuito muy cerrado de circulación y consumo orientado a un segmento de público conformado fundamentalmente por sectores de clases sociales trabajadoras e inmigrantes del llamado “interior” del país. Grandes eran los prejuicios de las clases medias y altas hacia el chamamé, catalogado –recordemos– como “música para sirvientas”, debido a que las mujeres migrantes con frecuencia ejercían trabajo doméstico.⁴⁸¹ Los espacios de socialización urbana vinculados a esta danza eran llamados “bailongos”, “bailantas” o “bailes Puloil”, este último, nombre informal que provenía de una marca de producto desengrasante.

Si para el trabajador humilde, la práctica del chamamé constituía un espacio de encuentro donde la liberación de los cuerpos era posible –sea mediante la danza, o a través del grito *sapukay*–, para otros sectores de la sociedad, en cambio, las “bailantas” eran

⁴⁸⁰ Nombre real: Ramona Modesta Onetto Galarza. Nació en la ciudad de Corrientes, en 1940. Para mayores datos biográficos véase Portorrico (2004) y Visconti (1999).

⁴⁸¹ Como veremos luego, esto fue retratado por María Elena Walsh en su chamamé *La Juana*, hacia 1968. El “cama adentro” era uno de los modos de contratación más comunes para las migrantes que no contaban con un lugar para alojarse.

ambientes donde reinaban los excesos, el desorden y la promiscuidad. Como hemos visto, en su *Historia del baile* Sergio Pujol hace alusión a las prácticas de “sexo fácil” que suponían para los “chicos bien” estos ámbitos de socialización, donde el contacto con las “chicas del interior” –sin la custodia familiar– posibilitaba mayores licencias amorosas en un ámbito porteño con amplios sectores conservadores. Como contraparte, para las muchachas, la “entrega” suponía una supresión de las diferencias de clase que, si bien momentánea, contenía la ilusión de modificar –como en el cuento “Cenicienta”– su estándar de vida (Pujol, 2011b [1999]: 188-207). Albino Gómez, en su *Diario de un joven católico*, ficcionaliza así la situación:

Juan José insiste en que hay que ir a los bailes de Retiro o a ‘La enramada’, donde van las sirvientas y todas ellas cogen. Con las del club es poco probable, porque en general no pasarán de la franela, y con las de la pista de patinaje sobre hielo, que aparecen con institutrices y todo, absolutamente imposible. Verlas afuera del club es muy difícil, salvo contemplarlas fugazmente, cuando salen del colegio y grandes autos negros se las tragan de inmediato (Pujol, 2011b [1999]: 205-206).

Ramona Galarza solía relatar, en entrevistas mediáticas, diversas contrariedades afrontadas en sus primeras experiencias profesionales en Buenos Aires. Entre otras cosas, refería a la insistente sugerencia –recibida desde distintos sectores– de abocarse a la interpretación de otro tipo de repertorios, a lo que ella se negaba rotundamente. Asimismo, su propio nombre era objeto de bromas u objeciones. Un relato anecdótico de la cantora con relación a esto puede servirnos para ilustrar el contexto de época:

No sé cómo, convencí a mis padres para venir a Buenos Aires. El maestro Giménez tenía un amigo en la grabadora y podían hacerme una prueba. Cuando llegamos, el amigo de Giménez se había ido de la empresa y había entrado un nuevo director artístico, Fernando López. “Bueno, López, ella es la hija de un gran amigo mío, canta bien”, me presentaron. “¿Y con ese nombre va a cantar?” me dijo López. “Sí, ¿por qué? ¡Si es mi nombre!” Ahí ya me salió la correntinada. Finalmente, López me escuchó y dijo que podía andar.⁴⁸²

La curiosidad del relato reside en la decisión de la cantante de mantener su nombre, en un momento en que era muy usual modificarlo para las presentaciones públicas o crear nuevos nombres de fantasía, en función del perfil artístico buscado. La sorpresa del director de la grabadora se anclaba en las asociaciones y prejuicios del nombre Ramona,

⁴⁸² Micheletto, Karina (2008). “Yo nunca podría cantar otra cosa”, en *Página 12* (12-04-2008). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-9772-2008-04-12.html> (consulta: 09-11-2022).

común en el estrato popular del llamado “interior” provincial, asociado a la realización de tareas de servicio. Lo vemos reflejado, por ejemplo, en una popular historieta de Lino Palacio, *Ramona*, publicada desde 1930 durante varias décadas, en distintos medios de prensa. Allí, el humor reside en los numerosos desatinos y comportamientos disparatados de su protagonista, una empleada doméstica –en este caso inmigrante española– que atraviesa graciosas situaciones como consecuencia de su incapacidad para la abstracción, el doble sentido, o la interpretación de instrucciones dadas por sus patrones.⁴⁸³ La tira de humor marcó sin dudas a varias generaciones lectoras.⁴⁸⁴ Por otra parte, el relato permite visibilizar cierta capacidad de agencia por parte de Ramona Galarza en relación a cuestiones –acotadas pero centrales– de su carrera artística: la decisión de venir a Buenos Aires, la elección del repertorio interpretado y la de mantener su nombre a pesar del consejo de la compañía grabadora (e incluso, utilizar el apellido de la madre, Galarza).

Tomando en consideración lo antedicho, es posible pensar que la inserción de Ramona Galarza en el mercado de la música de raíz folclórica de los sesenta requería –si la cantante se abocaba al repertorio litoraleño– la puesta en marcha de algunas estrategias de blanqueamiento y adecentamiento estético, lo que efectivamente hizo Odeón a partir de las grabaciones de esa década.

6.2.2.- Los discos en Odeón (1958-1969)

“La vista llega antes que las palabras” (Berger, 2000: 13)

Comencemos el análisis por el diseño de los discos. Ramona se ve joven, bella, alegre. Luce collares y aros en combinación –dorados o perlados–, hermosos vestidos y zapatos con tacos de altura no excesiva, sobrios como su nivel de maquillaje [Figura 54, Figura 65, Figura 66 y Figura 67]. Posa con la natural frescura de una quinceañera. A Ramona – como a sus pares juveniles– le gusta escuchar música y tiene acceso a la calidez de un living familiar y un tocadiscos, posiblemente comprado por sus padres (porque ella es

⁴⁸³ Los personajes se completan con el patrón y la patrona (la familia Opes) y Jesús, el novio de Ramona. Una selección de las tiras se reunió en Palacio (1994).

⁴⁸⁴ La realización de la tira *Ramona* fue continuada a partir de 1958 por Cecilia Palacio –hija del creador– y luego por las siguientes generaciones, hasta 1992. Su publicación en diarios argentinos trascendió esa fecha. Para dar un ejemplo, el periódico regional *La Opinión*, de la ciudad de Rafaela (Santa Fe), la incluyó diariamente en su contratapa desde abril de 1986 hasta, al menos 2012, lo que corrobora su difusión y vigencia a lo largo de los años. Véase: <https://diariolaopinion.com.ar/contenido/139283/ramona-un-personaje-entrable> y <http://historieteca.com.ar/Historietas/ramona.htm> (consulta: 09-11-2022).

muy joven para las minucias del dinero: no trabaja y quizás nunca lo haga). Ramona también conserva una muñeca de la infancia, pero no cualquier muñeca: la de porcelana [Figura 68]. Su aspecto es a la vez moderno, recatado y elegante. ¿Quién no querría ser como Ramona? Ramona luce como una mujer decente.



Figura 64. LP *La novia del Paraná*, c. 1961



Figura 65. LP *Misionerita*, c. 1961



Figura 66. LP *Alma guaraní*, c. 1962

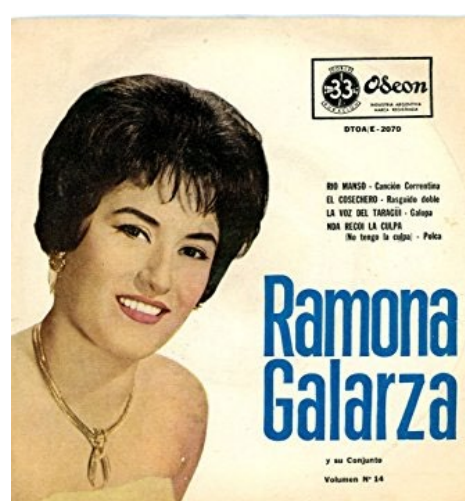


Figura 67. EP *Río manso*, c. 1962-1963

Así vemos a Ramona Galarza en los discos de Odeón (luego EMI/Odeón) entre 1958 y 1969.⁴⁸⁵ La reiteración de aspectos relacionados con la vestimenta, la posición corporal, la ambientación, los diseños en rosa o rojo carmesí, permiten inferir la existencia de una

⁴⁸⁵ Como hemos visto en el capítulo quinto, Odeón era en los sesenta –junto a RCA Víctor, Columbia, Music Hall y Philips– una de las discográficas más importantes de la Argentina, con un fuerte aparato publicitario y buena presencia en los medios gráficos. Hacia mediados de la década la firma se fusiona con EMI.

búsqueda visual deliberada por parte de la compañía con la intención de representar una imagen de Ramona y no otra. Observamos la recurrencia de retratos en estudios, sin referencias al espacio-tiempo, o en ámbitos del mundo privado urbano, junto a objetos materiales asociados a un nivel de vida confortable, vistiendo atuendos propios de una joven de clase media-alta citadina, a diferencia de otros artistas del *boom* que se fotografiaban con vestimentas rurales como ponchos, botas, sombreros o trenzas en el peinado de las mujeres. Es frecuente también que aparezca retratada con su madre en varios de los discos a ella dedicados [Figura 69].



Figura 68. LP *La voz del litoral*, c. 1964



Figura 69. EP *La palabra más linda*, 1968

En el volumen ya citado, que contiene canciones de carnaval con Coco Díaz [Figura 70], notamos nuevamente que los intérpretes están vestidos de gala y posan con actitud infantil, camuflados con sus antifaces, bonetes y cornetas. Sus cuerpos no se tocan: por el contrario, manifiestan en gestos la timidez y la ingenuidad propias —o al menos esperadas— de la adolescencia. Las pocas veces en que aparece un paisaje, este es bucólico y atemporal. El ámbito rural no es representado de manera realista, sino bajo el filtro de la pincelada de la obra de arte [Figura 71 y Figura 72] o la naturaleza “urbanizada” por el hombre [Figura 73].



Figura 70. LP *Carnaval correntino*, 1968



Figura 71. Primer EP de difusión, c. 1958-1959



Figura 72. LP. *Litoraleña*, c. 1960



Figura 73. *La voz inimitable*, c. 1966

No es necesario discutir aquí la importancia que el sentido de la vista tiene en la cultura occidental y cómo la imagen ha sido utilizada, especialmente en la publicidad, como creadora de deseo y fascinación. Siguiendo a Peter Burke (2005), la imagen es un documento histórico en el que subyace el contexto social, lo que le otorga un valor de uso relevante en el proceso de investigación. El diseño fotográfico de los discos como forma de arte puede ser considerado bajo el mismo ángulo de análisis. No importa solo cuándo, dónde o cómo se hizo la imagen, sino también quién la hizo, por qué y, por supuesto, qué aspectos quedaron materializados en su composición. La imagen fotográfica implica la elección –consciente o no– de un punto de vista –lugar imaginario desde donde observar– y una orientación sobre qué y cómo mirar:

Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció

por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna un modo de ver. Incluso una fotografía [...]. Cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque sólo sea débilmente, de que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles [...]. El modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema [...]. Sin embargo, aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver” (Berger, 2000: 15-16).

Asimismo, Valeria Saponara insiste en que también los retratos fotográficos [Figura 74 y Figura 75] tienen la función de “reportaje” o “archivo”, en la medida que poseen un “poder documental, analítico, que hace de ello[s] un auxiliar indispensable y natural de las observaciones científicas” (Saponara, 2015: 06).⁴⁸⁶



Figura 74. LP *Correntina*, 1968



Figura 75. LP. *Lunita de Taragüi*, 1968

6.2.3.- La novia del Paraná

La novia del Paraná es como se llama popularmente a la ciudad de Corrientes, ubicada a la vera de ese río. Es también una composición de Osvaldo Sosa Cordero que da nombre a uno de los primeros discos de Ramona Galarza y el apodo que perduraría para la cantante por el resto de su carrera.

Según Fernández (2008), en la década de 1960 también se profundizó el interés por los relatos de la vida cotidiana de los artistas y las compañías de música otorgaron gran relevancia a este aspecto. La oportunidad de entrar en el ámbito privado de una figura pública (a través de revistas y reportajes) posibilitaba mayores niveles de identificación

⁴⁸⁶ Saponara está citando en este fragmento la página 17 de *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, libro de Pascal Bonitzer, de 2007.

con el consumidor, quien podía comparar la vida del artista con su propia vida o transformarlo en ídolo y objeto de imitación. Así lo vemos en el núm. 1 de la revista *Aquí está el Folklore* de julio de 1961 [Figura 76]. Allí, una entrevista a Galarza lleva por título la confesión que –suponemos– hace la cantante a su interlocutor charlando con naturalidad desde una plaza porteña: –“Por el amor dejaría todo”– dice. Luego, el párrafo introductorio de la entrevista profundiza la descripción y aclara:

No es cierto que haya pedido mucho dinero para actuar en radio. No piensa en el cine. Colecciona banderines. Tiene novio. Prefiere las canciones románticas. Para vivir, prefiere su ciudad natal, Corrientes.⁴⁸⁷

La revista presenta a Ramona como una mujer recatada, que no es ambiciosa y prefiere su casa a la exposición. El entrevistador le pregunta si desea casarse y si abandonaría el canto por el matrimonio, a lo que ella responde afirmativamente: –“¿Qué mujer no sueña con ello?”, dice, “–No dudaría ni un instante [...] Me gustaría además tener hijos”. Se la interroga también sobre el destino del dinero que gana. Ramona demuestra ser organizada y precavida. Se “da los gustos” pero con mesura: “[...] compro zapatos, vestidos, voy a la peluquería... pero también ahorro. En ese sentido soy muy previsoras”. Las preguntas – y también las respuestas– están llenas de presupuestos respecto de los roles de género: ¿acaso alguien le preguntaría a un hombre en qué gasta su salario? Algo que el lector de la revista aún no sabe, es que Ramona Galarza no es solo “la novia del Paraná”. Es también la novia del director artístico del sello Odeón, Fernando López, a quien ha conocido al arribar a Buenos Aires –en aquella primera audición en la compañía– y quien será su esposo por cuarenta y cuatro largos años.

⁴⁸⁷ Esta y todas las citas del siguiente párrafo provienen de *Aquí está el Folklore*. Año 1, núm. 1 (07-1961: 3-5). Si bien en su primer ejemplar la revista llevó esta denominación, se trata de la misma publicación que luego se llamó simplemente *Folklore*, cuyo contenido en relación con lo litoraleño ya fue analizado en el capítulo cuatro.



Figura 76. Revista *Aquí está el Folklore*, año 1, núm. 1 (07-1961: 3)

Hemos referido ya, al comienzo del capítulo, a los problemas y prejuicios –algunos extremos– asociados a la profesionalización de las mujeres en la música. Como afirmaron Ramos López (2013) y Viñuela Suárez (2003), esta valoración negativa se sustenta en la visibilidad pública que la actividad conlleva, fuera del hogar y, muchas veces –especialmente en el caso de las músicas populares– en horarios nocturnos. A esto se suma la independencia económica obtenida por la mujer, que le permite cambiar de pareja si así lo desea, lo que habilita descalificaciones y comentarios violentos o deslegitimadores hacia su actividad.

Sin embargo, estas valoraciones no parecen haber recaído sobre Ramona Galarza, quizás porque su carrera artística estuvo signada desde el comienzo por figuras masculinas muy presentes en su vida pública y privada. La primera de ellas corresponde

a su padre, quien impulsó, autorizó y acompañó a Ramona en su viaje a Buenos Aires. Luego, el padrino musical del paraguayo Herminio Giménez (amigo de su padre) y, más tarde, el acompañamiento de su esposo Fernando López, director artístico de Odeón en Argentina y pieza clave para su anclaje como artista central de la compañía y estrella de la canción litoraleña por largos años [Figura 77].⁴⁸⁸ En la proyección artística de Galarza, la presencia y el apoyo de “autoridades” masculinas fueron decisivas. Isabel Ferrer Senabre afirma que, en el pasado, acompañamientos de este tipo eran fundamentales para facilitar la aprobación social de la mujer artista, ya que “las que decidían dedicarse al escenario podían considerarse como algo exótico, raro, pero no ponían en peligro la verdadera estructura social impuesta si lo hacían con el beneplácito de la autoridad paterna y el Estado, legitimado por Dios” (Ferrer Senabre, 2011: 22).

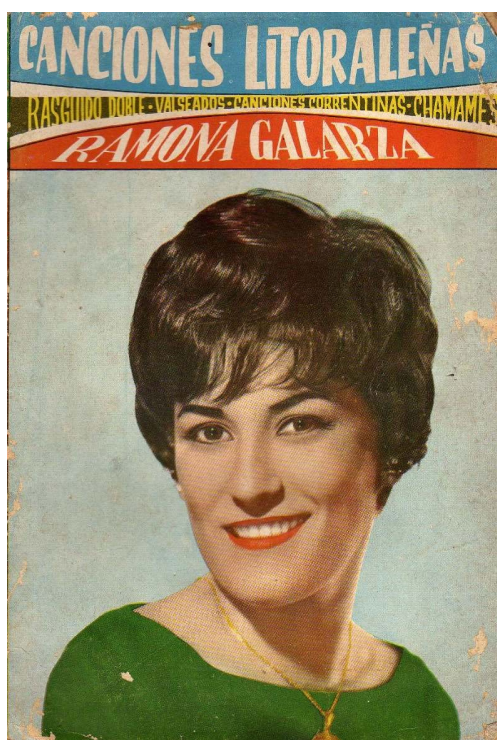


Figura 77. *Canciones Litoraleñas*. Cancionero, c. 1963, tapa

6.2.4.- Un hada bienhechora

La música grabada constituye el principal indicador que permite constatar el proceso de adecentamiento observado en los registros discográficos de esta etapa de la carrera

⁴⁸⁸ Como hemos visto, mantuvo un número constante e importante de lanzamientos discográficos en EMI/Odeón al menos hasta mediados de la década de 1970, incluyendo premios por récords de ventas y giras nacionales e internacionales.

artística de Ramona Galarza. Como se ha explicado, existe un “blanqueamiento” del plano sonoro-musical observado en:

- a) La inclusión de canciones en *tempo* más lento y cadencioso (por lo general guaranias).
- b) El predominio de temáticas románticas.
- c) El uso de agrupaciones instrumentales diferentes a los conjuntos de chamamé.⁴⁸⁹
- d) El privilegio del desarrollo melódico sobre el impulso rítmico.

Es significativo que el instrumento icónico del chamamé –el acordeón– no aparezca en estas primeras grabaciones.⁴⁹⁰ Las introducciones o interludios melódicos son realizados en su lugar por el piano, el arpa, el violín o un órgano que imita el sonido del aerófono libre. Aparecen sí acompañamientos de guitarras, aunque no adquieren especial protagonismo en el orgánico instrumental. Los discos no poseen homogeneidad en este aspecto: algunas canciones denotan la presencia de orquestas de cámara compuestas por buen número de integrantes, y otras son acompañadas por conjuntos instrumentales menores. De estas agrupaciones solo se indican, a veces, los nombres de los directores y en ningún caso el de sus integrantes. Por lo general, tampoco figuran los compositores y letristas de las canciones. El foco de atención está puesto así exclusivamente en la figura del intérprete, aspecto que puede observarse por fuera de este caso en numerosos registros de época.

La sonoridad general de los discos de Ramona Galarza en la etapa analizada denota la búsqueda de un estilo prolijo y purificado de rusticidades conflictivas, privilegiando el desarrollo de lo melódico sobre lo rítmico. Se aprecia en ocasiones un leve pero perceptible efecto de reverberación de estudio agregado a la voz, que explicita el dispositivo de grabación y, junto con el órgano electrónico, connota “modernidad” en una época en que ambos recursos comenzaban a usarse y permanecían ajenos al ámbito de la música del Litoral. Asimismo, se aprecia una estética tanto temática como sonoramente ligada al género de la canción romántica internacional. La contención del carácter

⁴⁸⁹ Como hemos visto en el capítulo segundo, un conjunto tradicional de chamamé hacia los sesenta podía estar conformado por dos guitarras, acordeón y/o bandoneón, y uno o dos cantantes o glosistas.

⁴⁹⁰ Como excepción, el primer LP *Litoraleña* incluye dos grabaciones con acordeón registradas para la película *Alto Paraná: Virgen de Itatí* –canción– y *Kilómetro 11* –polca–, editadas con anterioridad en un EP promocional. Otras grabaciones con acordeón solo aparecerán –en proporción exigua para ir incrementándose paulatinamente– a partir del sexto LP, *Río manso*.

tradicional de la danza del chamamé –cuyo ímpetu rítmico conduce al baile– y la prioridad otorgada al plano melódico –ambos en pos de favorecer la apreciación a partir de la escucha quieta y atenta– sin duda facilitaron circulaciones fuera del país.⁴⁹¹

Una canción que ejemplifica las características musicales antes descriptas es la polca *Alma guaraní* (1947), de Osvaldo Sosa Cordero y Damasio Esquivel, que fue grabada por Galarza en su segundo disco EP *Ramona Galarza y su conjunto*, de difusión estimada entre 1959 y 1960.⁴⁹² Puede apreciarse allí el efecto *reverb* en la voz, mientras que la introducción, el interludio y las intervenciones instrumentales principales están a cargo de un piano, un órgano y, en plano algo secundario, un arpa. A la guitarra se le reserva el rol de acompañante y una breve participación melódica antes de la repetición del estribillo. *Alma guaraní* fue incluida –como era lo usual– en discos posteriores, uno de los cuales toma el nombre de la canción para su título. Es importante señalar que esta vinculación del pasado nativo del chamamé –especialmente en su relato del origen– con la cultura indígena –la “gran raza” guaraní– formó y aún forma parte de las estrategias básicas del género en su esfuerzo de legitimación e incorporación al patrimonio vernáculo nacional (Díaz, 2009: 206-207). Una edición de la canción en partitura de dos hojas comercializada por Editorial Korn en 1966 replica la foto del disco *La voz del Litoral* [Figura 68] y reafirma la sugerencia de una determinada posición de escucha: preferentemente en el seguro ámbito del living del hogar y lejos de la práctica de los desordenados bailongos.

Los títulos de los discos aludidos son también significativos para corroborar nuestra hipótesis. Ramona Galarza es caracterizada en ellos como la *Litoraleña*, la *Misionerita*, *La novia del Paraná*, *La voz inimitable*, *La voz del litoral*, o el *Alma guaraní*, pero nunca es presentada como “la reina del chamamé” o una “chamamecera desde la cuna”, como se asumirá pasados los años.⁴⁹³ Algunos discos llevarán sí el nombre de una u otra canción exitosa o single (*La vestido celeste*, *Lunita de Taragüí*), pero no habrá una alusión directa al género del chamamé en las tapas discográficas de Ramona Galarza durante la década

⁴⁹¹ En el mismo sentido, en 1971 Ramona Galarza grabará un disco integral con canciones de Agustín Lara.

⁴⁹² Volumen núm. 8 (Odeón, DSOA/E-1939), disco doble 45 rpm. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sQblcOdgMIw> (consulta: 15-11-2022).

⁴⁹³ Así lo expresaba Galarza: “El mío era un folklore que ya había traído otra gente [...] pero era como que estaba mal visto para algunos. ¡Cuántas veces me habrán dicho que cantara otra cosa! Y yo no podría cantar otra cosa: soy correntina y chamamecera desde la cuna”. Micheleto, Karina. “Yo nunca podría cantar otra cosa”. *Página 12*, 12-03-2008.

de 1960. Este aparecerá tiempo después, ya completamente consolidada su carrera artística.

En algunos casos, los discos incorporan texto en su contratapa que, al ser puestos en relación con las imágenes y el contenido musical, redefinen y complejizan la significación de la obra, con un discurso en correlato con la intención del mensaje visual y sonoro analizado. En la contratapa sin autor expreso del LP *Río manso* (ca.1964), por ejemplo, se lee:

Esta mujercita de dulce sonrisa y simpático recato, **morena por fuera y clarita por dentro**, que parece frágil y encierra imponderable vigor pasional. Esta **maravilla canora que surge sin esfuerzo**, como la **fuelle pura**, de la más **sencilla continencia**. Ésta es Ramona Galarza. [...] La Novia del Paraná es un **hada bienhechora** que nos regala incomparables **coplas cristalinas, al son de galopas, rasguídos, guaranias o polcas**. Ella, en su intimidad, colecciona miniaturas y banderines. Tiene ya tantos trofeos, y tantos más habrá de recoger, que a su alrededor serán la elocuente y permanente revisión de sus pasos triunfantes.⁴⁹⁴

Entre los aspectos que destacamos en esta cita sobresalen la cuestión racial que tiñe la descripción de Galarza y la omisión del chamamé entre las músicas nombradas. No resulta curioso que el texto haga alusión al carácter natural del canto, concebido como destreza canora irracional solo comparable a la virtud de los pájaros o las sirenas, lo que explica el rol históricamente más difundido –y socialmente aceptado– de las mujeres como cantantes. Este asunto ha sido tratado extensamente en la literatura sobre música y género.⁴⁹⁵

Otro aspecto a prestar atención es la caracterización de Ramona Galarza como un “hada bienhechora”. Hay una atmósfera de fantasía que atraviesa buena parte de estos primeros discos. La contratapa de su primer LP, *Litoraleña* (1960) [Figura 72] hace alusión a las “nostálgicas leyendas” y los “conjuros de tan subyugantes melodías” que “cambian al paisaje, al río y al amor”. El texto firmado por Lito Bayardo compara el disco

⁴⁹⁴ El resaltado es nuestro.

⁴⁹⁵ La voz es considerada en el imaginario colectivo no como un instrumento que precisa un racional proceso de aprendizaje y ejercitación, sino como un don que “surge” naturalmente del cuerpo (Viñuela Suárez, 2003: 15). En el primer EP de Ramona Galarza, la pieza *Bendito sea* tiene la particularidad de evocar el canto de un pájaro (nuevamente la cuestión de la voz canora y natural). La canción describe una escena que curiosamente se repite al menos en tres películas animadas de Disney anteriores al disco (*La bella durmiente*, *Blancanieves* y *La cenicienta*): la comunicación de las protagonistas con pájaros a través del canto, considerado un atributo natural de belleza que atrae al ser amado permitiendo superar la pobreza y condicionamientos de diverso tipo.

con una “rueca mágica”: como la rueca del relato de *La bella durmiente*,⁴⁹⁶ el disco de la artista tiene el poder de hechizar y cambiar la visión de lo litoraleño, de la misma manera que en los cuentos de hadas los conjuros modifican la realidad de sus personajes.

En este mismo sentido, el LP *Litoraleña* –al igual que otros– logra alcanzar curiosos momentos de sonoridad cinematográfica, en particular en aquellas piezas interpretadas por orquesta con orgánico de tipo sinfónico. En ellas abundan timbres que conectan al oyente con un universo onírico o imaginario, a través de los vientos, las cuerdas y el uso del arpa. La orquesta queda invisibilizada en los discos por la omisión ya aludida de los nombres de sus integrantes y director y aparece como dada, natural: similar a la música extradiegética que surge de improvisado en la escena cinematográfica.

En este aspecto, es representativa la interpretación grabada de la pieza *Enero* (de Néstor César Miguens y Edgar Romero Maciel) en el LP *La voz del Litoral* [Figura 68] bajo la batuta de Carlos García. La participación usual de directores considerados “cultivados” en el ambiente artístico de Buenos Aires, que habitaban, como el caso de García, también el campo de la música académica le otorgaba al producto un estatus adicional.⁴⁹⁷

6.2.5.- Corolario

Observado en conjunto, el análisis del discurso intertextual –que contiene lo visual, lo sonoro y los textos de referencia– permite plantear en la primera etapa discográfica de Ramona Galarza (1958-1969) la existencia de mecanismos de “adecentamiento” (Liska, 2014) concretados bajo las lógicas de las industrias culturales, implementados para facilitar mayores niveles de identificación, aceptación y consumo y para hacer extensiva la música litoraleña a las clases urbanas medias y altas, principales consumidoras de los productos del *boom*. Cabe decir que prácticas similares pueden ser observadas también con relación a otros artistas asociados al repertorio del Litoral, en el marco del período abierto en 1955 que algunos autores caracterizan como de estilización general del género folclórico (Pérez Bugallo, 1996: 137-139).

⁴⁹⁶ Este largometraje animado de Walt Disney había sido estrenado en Argentina en 1959.

⁴⁹⁷ *Enero*. Disponible online, en minuto 27:18, en: <https://www.youtube.com/watch?v=tgU99VUxA2g> (consulta: 20-11-2022).

En el caso aquí analizado las estrategias de adecentamiento se observan fundamentalmente en dos sentidos. En primer lugar, existe un blanqueamiento sonoro al intentar borrar de las interpretaciones los elementos asociados por el oyente al chamamé y, con él, al “cabecita negra”. Esto se consigue prescindiendo de dos de los rasgos más importantes y representativos de esta música: la sonoridad del acordeón y el impulso rítmico del baile. Se advierten decisiones musicales –respecto del repertorio y la interpretación– y discursos intertextuales en consonancia con dicha construcción. Por otro lado, se observa la transmisión de un modelo de mujer que se apoya en las estructuras sociales de género arraigadas, eliminando conflictividades y reafirmando los roles tradicionales de la mujer como hija, esposa y madre. Esto se manifiesta especialmente en las formas de representación visual, en los discursos que en torno a la figura de Galarza se elaboran y en las temáticas de las canciones grabadas. El análisis de esta etapa discográfica demuestra que Ramona Galarza no generó una obra transgresora respecto de los modelos sociales de género. Por el contrario: la imagen suya que se construyó desde la industria cultural no confrontó la feminidad asumida como “virtuosa” según los cánones establecidos. Pudo haber sido llamada la “mujer” o la “amante” del Paraná, pero fue la novia, dulce y virgen. Como una princesa guaraní, la figura deliberadamente elaborada de Ramona Galarza reafirma la “ideología del romance” y elige creer en la existencia del “príncipe azul”, ese por el cual –según el recorte de la entrevista– “dejaría todo”.⁴⁹⁸ Como en un cuento de hadas, la fantasía se reiterará en aquellas jóvenes migrantes, sirvientas “cenicientas” con permiso a soñar que en el baile del domingo, ilusionadas, bajarán sus guardias y dejarán todo ante esos falsos príncipes de ojos claros, buen hablar y mejor vestir, que con su dulce voz les prometerán la oportunidad de salir de la rutinaria tarea del servicio.

Los discos de Ramona Galarza testimonian entonces un determinado momento histórico (con sus implicancias sociales, sociopolíticas, culturales) y una determinada coyuntura de relaciones de producción, circulación y consumo en el campo de la música popular en la Argentina. En términos de Burke, considerar la imagen como documento histórico nos ha permitido inferir prácticas y valores arraigados socialmente, y desde la

⁴⁹⁸ La “ideología del romance” (Viñuela Suárez, 2003: 18-19) dentro de un modelo planteado en términos binarios (virgen/prostituta) favorece obviamente al modelo de virginidad que conducirá posteriormente a los roles de esposa y madre con los que se la relaciona.

perspectiva de género, particularmente aquellos relacionados a las experiencias de las mujeres –y de las mujeres músicas– implícitos en los discos analizados.

6.3.- Ginette Acevedo: la voz dulce de América

En esta sección abordamos la proyección de la intérprete chilena Ginette Acevedo, a partir del análisis de la creación y difusión internacional de *Poema XX*, cuyos versos de Pablo Neruda fueron musicalizados a mediados de la década del sesenta por Ramón Ayala. La pieza fue grabada por varios artistas, pero fue la versión de esta cantante la que alcanzó gran difusión en Hispanoamérica. El análisis de la canción permite observar diversos trayectos de producción y grabación, difusión, consumo y puesta en escena de la canción popular litoraleña en la época. Se estudia el modo en que se construyeron sus *performances* interpretativas, en función de favorecer su circulación e integración al mercado de la canción romántica internacional.

6.3.1.- Una chilena en Buenos Aires

La cantante Ginette Acevedo (1942) comenzó su carrera profesional con actuaciones en radios de su país en los primeros años de los sesenta.⁴⁹⁹ Luego de algunas grabaciones de notable éxito, su popularidad se acentuó a comienzos de 1964 al ganar una de las categorías del Quinto Festival de la Canción, de Viña del Mar, con el bolero *Está de más*, de Ricardo Jara.⁵⁰⁰

⁴⁹⁹ Nacida en San Fernando, Región VI, Chile. Su nombre original es Mirna Jinett Acevedo Palma.

⁵⁰⁰ En 1971 ganó en el mismo festival la terna folclórica interpretando *La torcacita*, de Oscar Cáceres y Luis Barragán.



Figura 78. LP *La voz de la ternura*, 1963. RCA Víctor CML-2184

El primer LP de Ginette Acevedo (RCA Víctor, Chile, 1963), titulado *La voz de la ternura*,⁵⁰¹ contuvo casi en su totalidad repertorio litoraleño (guaranias, polcas, galopas, canciones litoraleñas) incluida la famosa *Río manso*, de autoría de Cholo Aguirre. De un total de doce canciones, nueve tematizaban el amor. Observamos la ausencia de elementos vernáculos en la imagen de tapa [Figura 78] y detalles del disco que permiten inferir la intención de dirigirse a un público amplio, de alcance incluso transnacional. Por caso, en *Cabecita en mi hombro* (primera canción del lado A) escuchamos a Acevedo cantando en español y portugués.⁵⁰² En el mismo sentido llama la atención *Dos arbolitos*, canción del mexicano Chucho Martínez Gil grabada anteriormente por el afamado intérprete Pedro Infante. A pesar de los típicos giros mariachis en la melodía, su compás ternario en *tempo* lento y abolerado cuadran muy bien con el resto del repertorio. Resulta significativa la dirección de Óscar Arriagada, músico transversal en Chile a distintos campos y géneros de la música popular, conocido en los sesenta por su *Twist del esqueleto*.

⁵⁰¹ Tal fue el apodo que perduró en su carrera junto a “La voz dulce de América” o “La voz más hermosa de Chile”.

⁵⁰² Corresponde a una traducción de *Cabecinha no ombro* (Paulo Borges), composición popular en Brasil desde mediados de los cincuenta, también popularizada en Paraguay, en guaraní.

¿Por qué una chilena cantando este repertorio? Relata Acevedo que fue un productor chileno (Camilo Fernández, vinculado a la Nueva Ola) quien le hizo notar que su voz se adaptaba favorablemente a un nuevo tipo de repertorio que desde Argentina se proyectaba como una corriente de renovación del folclore litoraleño, representado fundamentalmente por Ramona Galarza. En Chile, algunas de estas canciones las interpretaba el afamado bolerista Lorenzo Valderrama (1933-1986), pero ninguna mujer.⁵⁰³

Luego de su exitoso debut discográfico en el país vecino, a fines de 1964 Acevedo decide radicarse en Buenos Aires para continuar allí su carrera. La reedición local del primer LP al que referimos –que replica el contenido de modo casi integral– lleva el nombre de *Encanto del Litoral* (VIK LZ 1102). El texto de la contratapa la presenta como una auténtica “cancionista litoraleña” y menciona la trascendencia inédita del cancionero mesopotámico, a la par de publicidades de otros discos internacionales. A partir de ese momento el protagonismo de Acevedo en el campo de la música popular argentina irá *in crescendo*, abocada a la interpretación de repertorio litoraleño y paraguayo. Contratada de modo inmediato y exclusivo por RCA Víctor,⁵⁰⁴ luego de algunos simples grabará bajo la dirección de Abel Montes un nuevo LP, *Ginette Acevedo*, que alterna orgánicos de sonoridad tradicional y orquestal.



Figura 79. LP *Poema 20*, Vik, RCA Victor LZ 1125

⁵⁰³ Ginette Acevedo en comunicación personal (15-01-2019).

⁵⁰⁴ Probablemente RCA Víctor vio en Acevedo a una posible competidora de Galarza, artista de Odeón.

Tras un año en la Argentina, llega la grabación del LP *Poema 20* [Figura 79]. Su registro y lanzamiento se estima entre fines de 1965 y principios de 1966. El disco, como los anteriores, contiene ritmos litoraleños más algunas canciones que remiten al origen trasandino de la cantante. Acevedo en entrevistas personales lo reconoce como un hito en su carrera, una especie de “antes y después” en su proyección artística internacional:

Nos fuimos a probar suerte a Buenos Aires [...] después de un gran éxito que tuve con *Gaviota*⁵⁰⁵ [...] apareció la idea de grabar este *Poema XX*, que a mí me pareció extraordinario porque se trataba nada menos que del maestro [...] y cuando escuché la melodía hecha por Don Ramón Ayala –tremendo compositor– yo me enamoré de esta canción. Luego de eso, hice una gira por varios países. Primero fui a Venezuela [...] era muy fuerte la popularidad. [...] Hice unos programas allá en Caracas, de televisión, y algunas actuaciones en vivo. Y luego de eso, llevamos el *Poema XX* al sello RCA de allá, Antor se llamaba [...] empezó a pegar [...] y desde Venezuela se hizo una telenovela donde la música –el *leitmotiv*– era el *Poema XX* con mi voz. [...] Tal es así que, en esta época, imagínate, era muy raro vender tantos discos y se vendieron cincuenta mil, que es poco ahora, pero en la época cincuenta mil discos era muy importante para un single [...] Y de allí comenzó a difundirse hacia otros países: Colombia, Puerto Rico, República Dominicana, Ecuador, Costa Rica, Perú, incluso EEUU [...]. Fui invitada junto con Los Chalchaleros a un programa, *Candilejas*, que hacía Carlos Montalbán –gran actor– en Washington. Estuvimos con Los Chalchaleros y con Lucho Gatica, el rey del bolero, con mucho éxito. [...] Después trascendió [*Poema XX*] de tal manera que empezó a ser grabado por otra gente.⁵⁰⁶ [...] Me abrió las puertas de Latinoamérica, pero de par en par... hice muchas giras después durante mucho tiempo gracias a este tema [...] le tengo mucho cariño (Acevedo en comunicación personal, 04-11-2019).

Efectivamente, la grabación de *Poema XX* disparó un período de intensa actividad en su carrera. La canción fue de inmediato editada y difundida regionalmente por discográficas de países como Uruguay, Chile, España, Venezuela, Colombia, Perú [Figura 80].



Figura 80. Discos editados en Venezuela, Perú y España

⁵⁰⁵ Rasguido doble de Abel Montes.

⁵⁰⁶ Se refiere a las versiones de Alberto Cortez, Tania Libertad, Joan Manuel Serrat, entre otras.

En consonancia, la revista *Folklore* publicaba en esos años constantes anuncios sobre las actuaciones de Ginette Acevedo en radio y televisión, su participación en festivales, giras realizadas, así como premios reconocimientos recibidos. El número 110 comentaba en diciembre de 1965 la firma de un contrato de siete meses en Radio Splendid con carácter exclusivo para actuar en horarios centrales, cuyas presentaciones pudimos confirmar en ejemplares posteriores de la revista. La misma edición informaba que la cantante había recibido en Posadas un “mate gigante”, reconocimiento de los organizadores del Festival de la Canción del Litoral. *Folklore* núm. 103 (09-1965), por su parte, anunció una gira por Chile, Colombia, Puerto Rico y Venezuela. En marzo siguiente, el número 115 comentó el recibimiento de la artista en Caracas, donde se le hizo entrega de la Estrella de Oro (distinción de la radiodifusión venezolana a las figuras más populares) y fue agasajada por el embajador de Chile en ese país, quien la declaró “una embajadora chilena mucho más eficaz que [él]”. Ese mismo mes, *Folklore* núm. 116 informó al público que Acevedo seguía con mucho trabajo: se presentaba tres veces por semana en Radio Splendid en horario central, en el segmento titulado “Ternura de mujer latiendo en el Litoral”, a lo que sumó en abril y mayo un programa de televisión, *Lluvia de estrellas*, los jueves a las 20:30 por Canal 9. En el número siguiente (*Folklore* núm. 117, 04-1966) nos enteramos de que actuaría en el Teatro Astral en los siguientes meses de junio y julio. En agosto de 1966, *Folklore* núm. 128 anuncia las presentaciones de Acevedo junto a Atahualpa Yupanqui en Radio Splendid y dos meses después (núm. 131), presentaciones en días y horarios centrales de Radio El Mundo y Canal 7, además de – recordemos– la filmación de *Tacuara y Chamorro, pichones de hombre* junto a Julio Molina Cabral y Sandro, bajo la dirección de Catrano Catrani. En 1966, *Folklore* la reconoció como una de las protagonistas de la corriente joven del movimiento folclórico argentino del momento, y en julio de 1967 llegó a ocupar la foto de tapa en el número 150. Acevedo desarrollaría aquí una intensa actividad artística, con giras y presentaciones hasta fines de la década, momento en que decidió retornar definitivamente a Chile.

6.3.2.- El Poema XX

Poema XX apenas necesita presentación. Incluido en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, se publicó en 1924 cuando Pablo Neruda tenía solo 20 años y cursaba en Santiago de Chile sus estudios de Profesorado de Francés en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. Este segundo libro del poeta (un año antes había

publicado *Crepusculario*) se convirtió rápidamente en su obra más popular y uno de los poemarios amorosos más conocidos de la literatura contemporánea.

La primera noticia de la musicalización del poema por Ramón Ayala la tenemos hacia 1965, a partir de un disco simple grabado para Music Hall por Julio Molina Cabral junto a la orquesta de Ángel Gatti [Figura 81]. La canción aparece como “guarania”, si bien Ayala la registraría luego como “canción”. La publicación inmediata de la partitura por editorial Lagos (que incluye en su tapa la foto de Molina Cabral) permite deducir que la grabación tuvo temprano éxito. Como ya vimos, el intérprete era una figura central del *boom* (demostrado en reiteradas apariciones en la revista *Folklore*) y hacia 1965 contaba ya con varios discos editados y una reconocida carrera ligada a la corriente más tradicional del campo, tal como lo evidencian algunos títulos de los discos: *Señorio en folklore*, *Folklore de gala*, *Litoral de gala*. Más tarde incluiría la canción *Poema XX* como primer corte del LP *Poemas folklóricos*.



Figura 81. Disco Music Hall 30373. Simple, 33 rpm

Relata Ayala en sus memorias que en el verano de 1965 solía tocar *Poema XX* en una peña de Mar del Plata, donde realizaba actuaciones. Un día presenció la velada Julio Molina Cabral, quien al finalizar el espectáculo le manifestó su deseo de grabar el poema musicalizado. Aunque Ayala le advirtió que era una composición reciente y no registrada

(Neruda no sabía aún de la existencia de la canción) unas semanas después la escuchó sorprendentemente por la radio, en la voz del intérprete. Cuenta el misionero que, indignado, fue con su amigo Armando Tejada Gómez a hacer el reclamo a la grabadora, pero estos se desentendieron del asunto (Tolosa, 2019: 92-93). Efectivamente Ayala gestionó la autorización para el uso del poema con posterioridad a la grabación de Molina Cabral y registró la canción en SADAIC en 1969. La grabaría en 1976, y solo mucho después volvería a componer sobre versos de Neruda *Abeja blanca zumbas* y *Aquí te amo*, registradas en SADAIC en 2004.

En cuanto a Ramón Ayala –recordemos– había iniciado su carrera solista en 1960 luego de quince años de tránsito por distintas agrupaciones. Si bien no llegó a ser una estrella central del *boom*, hacia 1965 era bien conocido como compositor y poeta: *El Moncho*, *El mensú*, *Sol de libertad* y *El cosechero* eran algunas de sus creaciones más exitosas, difundidas por diversos intérpretes. Como hemos visto, para entonces Ayala se hallaba vinculado al Nuevo Cancionero mendocino: había acompañado a Mercedes Sosa en el disco fundacional del movimiento, *Canciones con fundamento*, y había grabado en el sello El grillo un LP solista. La musicalización de grandes poetas no le era ajena: algunos años antes había puesto música a *José Ramón Cantaliso*, del cubano Nicolás Guillén, canción que registró en un disco junto a Tejada Gómez. De Neruda también grabaría posteriormente la popular *Tonada de Manuel Rodríguez*, con música del chileno Vicente Bianchi.

Son varias las razones que pudieron haber motivado la elección de ese poema. Hacia 1965 Ayala simpatizaba como Neruda con los movimientos de izquierda y la temática social había acaparado buena parte de sus composiciones. No resultaría extraña la afinidad por los escritos del chileno, de no ser que el tópico amoroso estaba, para entonces, casi ausente de su cancionero. Además, las obras completas del poeta circulaban ampliamente desde 1957 editadas en Buenos Aires por Losada, incluso aquellos títulos al servicio de causas sociales o políticas como *Residencia de la tierra* o *Canto general*. ¿Por qué habría elegido Ayala el poema más romántico del chileno? Conjeturamos que el atractivo haya sido, en efecto, su carácter popular. Losada lanzó entre 1944 y 1967 once ediciones de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Neruda era sin duda un poeta de alcance masivo. Además, la temática amorosa –universalmente enraizada en el

espíritu humano— favorecía esta recepción. Margarita Aguirre, amiga y primera biógrafa del chileno, expresa:

Veinte poemas de amor es el libro más leído de Neruda. [...] No hay adolescente de habla española, sea cual fuere el medio al que pertenezca, que no lo conozca [...] Hará pronto 40 años que se publicó [...] y desde entonces los jóvenes enamorados vienen declarando su amor a la amada con aquellos versos. A un millón de ejemplares alcanzaron las sucesivas ediciones de este libro y no incluimos entre ellas las numerosas ediciones clandestinas (Aguirre, 1963: 20,88).

6.3.3.- Musicalización y *performance* en *Poema XX*

Para analizar las decisiones de Ayala en torno a la musicalización del poema, tomamos la partitura editada, que contrastamos con algunas grabaciones, con especial énfasis en la *performance* de Ginette Acevedo arreglada y dirigida por Abel Montes y registrada en el LP mencionado.

En cuanto al tratamiento poético, se observa un recorte importante del texto. De los treinta y dos versos originales, la canción usa solo diecinueve y modifica el orden en que aparecen. La utilización del verso libre y la rima asonante por parte de Neruda facilitan, sin dudas, la disponibilidad de los versos para ser utilizados por el compositor con libertad, sin rima definida, en función de la expresión pretendida. La selección y la forma de decir el texto cambian levemente entre las versiones de Ayala, Molina Cabral y Acevedo. En la última, la intérprete asume su condición femenina y la heteronormatividad del amor, modificando el género del personaje del poema. Es significativa la utilización de “me besó” en vez de “lo besé”, como correspondería según el original. Veamos la transcripción de esta versión:⁵⁰⁷

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Escribir, por ejemplo: "La noche está estrellada,
y tiritan, azules, los astros, a lo lejos".
El viento de la noche gira en el cielo y canta.
Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Yo **lo quise**, y a veces **él también me quiso**.
Me besó tantas veces bajo el cielo infinito.
De otra. Será de otra. Como antes de mis besos.
Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.
Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Ya no lo quiero, es cierto, pero **cuánto lo quise**.

⁵⁰⁷ El resaltado es nuestro.

Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.
Oír la noche inmensa, más inmensa **sin él**.
Pensar que **no lo tengo**. Sentir que **lo he perdido**.
A lo lejos alguien canta. A lo lejos.
Mi alma no se contenta con **haberlo** perdido.
Aunque éste sea el último dolor que **él** me causa,
y éstos sean los últimos versos que yo le escribo.
Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

La musicalización del poema respeta en términos generales la métrica, el *tempo*, el ritmo y las pausas de los versos alejandrinos originales. Es decir, no hay una modificación sustancial entre el ‘decir’ del recitado y de la canción, lo cual favorece la comprensión e identificación del texto. La forma general de la canción es Introducción-A-B-B’-A’-Coda, donde los segmentos temáticos A y B constan de dieciséis compases divididos en cuatro frases regulares de cuatro compases, cada una correspondiente a un verso del poema.

La versión grabada por Acevedo presenta timbres de cuerdas frotadas, vientos madera e instrumentos eléctricos, logrando una sonoridad orquestal –llena, grandilocuente– y moderna a la vez. La cantante resalta este aspecto:

Antes de la grabación escuché a Julio Molina Cabral. Escuché la versión de él, pero me pareció un poco triste, le faltaba más arreglo, más fuerza. Y en RCA había un arreglador, Abel Montes, [que] me hizo un arreglo ya casi como de concierto, y a mí me cautivó totalmente. Entonces le puse mi voz: la grabé (comunicación personal, 04-11-2019).

La música de la versión de Acevedo comienza con una breve introducción seguida de una sección lenta con *rubati* de tiempo, casi rapsódica. Se presenta allí el primer famoso verso “puedo escribir los versos más tristes esta noche”, *leitmotiv* del poema nerudiano y de la canción. El uso de la tonalidad menor, el acompañamiento arpegiado de la guitarra y el suspenso de las cuerdas que ejecutan un trémolo continuo, construyen un segmento de sonoridad expectante. En el verso “el viento de la noche gira en el cielo y canta” se produce un pronunciado *rallentando* que marca la repetición del *leitmotiv* y el paso a la segunda sección en modo mayor, de carácter más ágil y *cantabile*, acompañada por un rasgueo en ritmo de chamamé que permanecerá hasta el final de la canción ejecutado por la guitarra. La forma de ejecución de este rasgueo –moderada y contenida– es habitual en

el cancionero litoraleño estudiado: apacigua el ímpetu del baile para acercar la canción al género melódico.⁵⁰⁸

Siguiendo a Rossana Dalmonte (1987), utilizaremos el concepto de expansión por ella propuesto para el análisis de la relación texto/música. Por un lado, se observa una expansión gramatical en el recorte y reordenamiento de los versos, que crea un sentido diferente al del poema original. No solo la modificación del género masculino a femenino observado en la versión de Acevedo produce esa expansión. También la musicalización de Ayala decide omitir aquellos versos donde el enamorado toma una posición activa frente a su pena, por ejemplo “para acercarla mi mirada la busca/ mi corazón la busca” o “mi voz buscaba el viento para tocar su oído”.

Por otra parte, determinadas elecciones musicales habilitan una expansión en el nivel semántico del poema y permiten a través del material específicamente sonoro reforzar, ampliar o contradecir sentidos del texto original. Felipe Cussen (2014) entiende la creación resultante de una sonorización o musicalización como una forma de lectura crítica que implica una interpretación específica de la obra por parte de quien esté ejerciendo el procedimiento compositivo. Para Cussen la musicalización contiene las mismas etapas de una crítica tradicional: “cuando un compositor se enfrenta a un texto que le atrae, actúa del mismo modo: seleccionando, analizando, eliminando, realzando o incluso reordenando sus componentes para dar curso a un nuevo sentido” (citado en Meza, 2018: 33).

Según podemos corroborar en la edición de la partitura para piano, la introducción y el segmento temático A buscan expresar un alto grado de tensión y dramatismo a través del uso de la tonalidad menor (Mi menor) y la presencia de cromatismos en las líneas de acompañamiento, enfatizados en el arreglo de Montes por los trémolos y vibratos. Se expanden allí desde lo sonoro las ideas de angustia, incertidumbre e inquietud en la aparente calma nocturna, expresados por el poema. En el mismo sentido pueden ser interpretados otros elementos musicales: el uso de la tónica con sexta mayor o menor agregada; el sostén de una misma función armónica a lo largo de varios compases (variando solo unas notas a modo de coloratura); tensiones que retardan su resolución; o la presencia de enlaces armónicos no tan comunes en el cancionero folclórico, como el

⁵⁰⁸ Disponible en: <https://open.spotify.com/search/ginette%20acevedo%20poema> (consulta: 20-11-2022).

VI mayor con séptima menor como tensión del V mayor con séptima menor (acorde C7 en función dominante de B7). A partir del segmento temático B, el cambio tonal a Mi Mayor y el ritmo armónico más ágil (y en la grabación, el comienzo del acompañamiento rasgueado) contrastan con el carácter del Tema A. Los enlaces armónicos son más usuales. La sección comienza, por ejemplo, con una secuencia de I-II-V7-I que ocupa ocho compases a razón de un cambio de acorde cada dos compases. Finalmente, es necesario aclarar que las exposiciones de los Temas A y B están usualmente secundadas del *leitmotiv* poético y sonoro, que se reitera con idéntica melodía, en modo menor. Para ello se adicionan ocho compases a los dieciséis de cada sección. Este detalle genera a lo largo de la canción una sensación de reiteración y constante alternancia entre la tonalidad mayor/menor: oscilación y recurrencia pretenden advertirnos aquí sobre los sentimientos contradictorios del, o de la, amante que fluctúa entre el amor, el desamor, la duda.

El análisis de estos diferentes aspectos en *Poema XX* avala la hipótesis central de esta tesis, al determinar que los rasgos poéticos, musicales, coreográficos y performativos típicos del chamamé fueron reformulados en la canción, a partir de distintas decisiones asumidas tanto en las etapas de composición musical como de *performance* y registro. Se habilitó así una resignificación y consecuente apertura desde el campo de la música de raíz folclórica hacia auditorios más amplios, que sin duda impulsaron mayores grados de aceptación, circulación y consumo en la Argentina y Latinoamérica. Observamos también cómo la composición de Ayala permitió en la década del sesenta una –aún mayor– popularización del clásico poema de Neruda, al trascender el texto escrito y acercarlo como canción al público masivo.

Se resalta aquí la importancia de la *performance* de Ginette Acevedo, puesto que es en el cuerpo de quien ejecuta y registra la canción donde se conforma la esencia de la canción popular. En la difusión de *Poema XX* fueron la impronta de la intérprete, junto a las decisiones musicales del compositor y arreglador, los aspectos decisivos que definieron los universos de sentidos construidos en torno a la canción y su lugar estratégico en el campo competitivo de las músicas populares hispanoamericanas, posibilitando su proyección hacia el género de la canción romántica internacional.

En cuanto al recorrido artístico de Acevedo, prosiguió después de *Poema XX* con la grabación en RCA Víctor de otros discos de larga duración en la Argentina, replicados en Chile y otros países de Latinoamérica. El repertorio litoraleño continuó teniendo allí un

lugar predominante, a la par de otras músicas del repertorio folclórico y, progresivamente, también canciones del género melódico internacional. En 1967 registró *Arriba la cordillera* (AVL-3665), de nuevo secundada de orquesta –dirigida por Abel Montes– y por el conjunto de Luis Giacomini. Este disco se publicó en Chile con el nombre *Desde lejos* (RCA, CML 2389).⁵⁰⁹ Con el mismo acompañamiento, también en 1967 se publicó *Mis noches sin ti*, de contenido marcadamente litoraleño con excepción de alguna zamba y vals cuyano. Ese año se lanzó también en Chile *Bienvenida al bolero* (CML 2475-X) con Emilio Muñoz y orquesta, primera producción de la cantante dedicada en forma integral a ese género musical. En 1968, se editó *Otro verano con Ginette Acevedo* (AVL 3774), donde a los acompañamientos de Montes, Giacomini y Muñoz se sumó Jorge Leone. Por último, cerrando el período que nos concierne apareció en 1969 *Chamamés con Ginette Acevedo* (CAL 3162). En 1970, la cantante decidió regresar definitivamente a Chile, motivada por razones personales y afectivas. Allí continuó su labor como intérprete –que se prolonga hasta la actualidad– e incursionó también en la animación y conducción televisiva. Es considerada hoy una de las grandes estrellas de la canción popular chilena. Las piezas de origen litoraleño aún ocupan en su repertorio un lugar importante, a la par de otras músicas del género folclórico e internacional.

6.4.- El chamamé *La Juana* de María Elena Walsh

Enmarcado en el movimiento de la Nueva Canción argentina de esos años, el chamamé *La Juana* compuesto por María Elena Walsh (1930-2011) formó parte de un repertorio “para grandes”. Desde el marco de la historia social, la temática –asociada al servicio doméstico– nos habilita a pensar ampliamente cuestiones relativas a las categorías de género, clase, domesticidad, migración, trabajo, sociabilidad y consumo. En lo musical, Walsh juega con el manejo de las convenciones sonoras y poéticas en torno al chamamé, introduciendo innovaciones. Contemplar estos aspectos permite reflexionar sobre las significaciones y sentidos asociados a estas músicas y los cambios que en ese momento experimentaba el cancionero popular argentino de raíz folclórica. La perspectiva de

⁵⁰⁹ Sin ser discos exactamente iguales, la mayoría del repertorio se replica. Nótese el cambio estratégico del título en función de promocionar a la artista de un lado u otro de la cordillera, ya que en uno se exalta su carácter chileno, mientras que en el otro de alude a su condición de emigrada.

género se entrecruza aquí con la categoría de clase social, central para la definición del objeto estudiado.

6.4.1.- Canciones para grandes

La canción *La Juana* lleva letra y música de María Elena Walsh y fue grabada en el LP *Juguemos en el mundo*, editado por el sello CBS en 1968. Se lanzó a propósito del éxito que obtuvo un espectáculo teatral que la artista había presentado en Buenos Aires en el Teatro Regina, destinado a la platea adulta, titulado *Juguemos en el mundo: show para ejecutivos* [Figura 82]. La pieza forma parte de un tipo de repertorio al que la autora –ya afamada dentro del cancionero infantil– refería de modo risueño como “canciones para grandes”, dentro del movimiento de la Nueva Canción Argentina de esos años, con referentes como Carlos Waxemberg, Nacha Guevara, Jorge de la Vega, Dina Rot y Marikena Monti (Pujol, 2011a: 169-170).⁵¹⁰ Al año siguiente aparecería el segundo volumen del LP con las restantes canciones del espectáculo, evidenciando el éxito de la novedosa propuesta. La contratapa de este disco contiene fragmentos de noticias que avalan la positiva recepción del espectáculo. En 1971, dirigida por María Herminia Avellaneda, se estrenaría la película *Juguemos en el mundo: Doña Disparate y Bambuco*, que contiene el repertorio de Walsh y cierto tono de sátira política y social en la trama. En 1974, editorial Sudamericana publicaría también un libro de poemas homónimo. Las partituras fueron editadas por Lagos más tarde, en 1984, como parte de una colección dedicada a la compositora.

⁵¹⁰ Podríamos agregar en el género del tango a Eladia Blázquez, Astor Piazzolla y Susana Rinaldi.

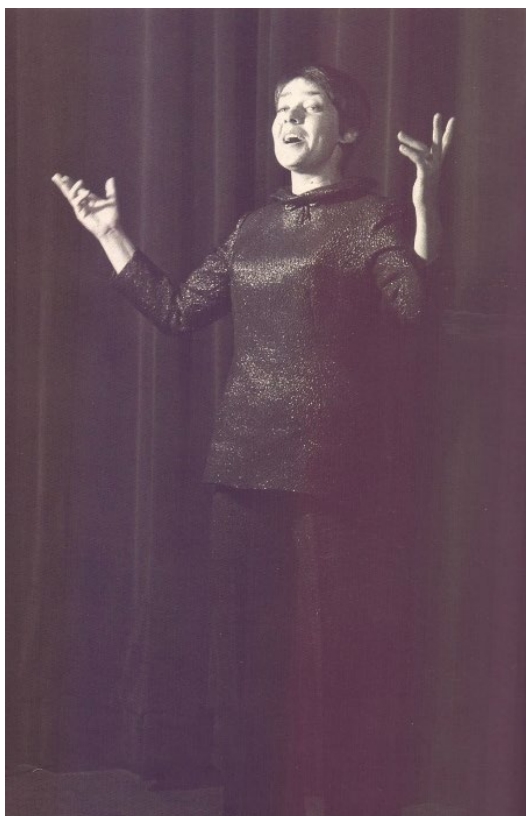


Figura 82. Fotografía de María Elena Walsh en el Teatro Regina. Autora: Sara Facio

El disco de 1968 sugiere a través de sus elementos constitutivos (música, gráfica, texto) cierto espíritu de crítica hacia la sociedad del momento. Las canciones atraviesan distintos géneros musicales –folclóricos o urbanos– y diversas temáticas. Algunas piezas recuerdan con añoranza hechos o prácticas pasadas y aluden irónicamente a costumbres o imaginarios que se normalizaban a nivel local o global hacia fines de la década. Entre las canciones, se destacó *Los ejecutivos*, un vals con una crítica a la naciente lógica empresarial, que resultó ser una de las piezas más populares del disco junto a *Serenata para la tierra de uno*. Por su parte, *¿Diablo estás?* parodiaba la pregunta “¿lobo estás?” de la tradicional ronda infantil *Juguemos en el bosque*. Sobre una base musical de marcha militar, la canción mencionaba situaciones y espacios donde el supuesto “diablo” hacía de las suyas: burocracia estatal, justicia, sistema bancario, ámbito militar, prostitución, entre otros. Otro ejemplo, *Miranda y Mirón*, era una pieza en apariencia infantil que aludía al estatismo, prejuicio y conservadurismo de un sector de la sociedad que prefería mirar de reojo las cosas acontecer, sin tomar partido.⁵¹¹

⁵¹¹ Las canciones del lado A son: 1. *Para los demás* (son); 2. *Vals del diccionario* (vals); 3. *Zamba para Pepe* (zamba); 4. *Los ejecutivos* (vals); 5. *El 45* (tango) y 6. *Miranda y Mirón* (foxtrot). Por su parte, el lado B contiene: 1. *¿Diablo estás?* (marcha); 2. *Serenata para la tierra de uno* (habanera); 3. *Manubrio azul*

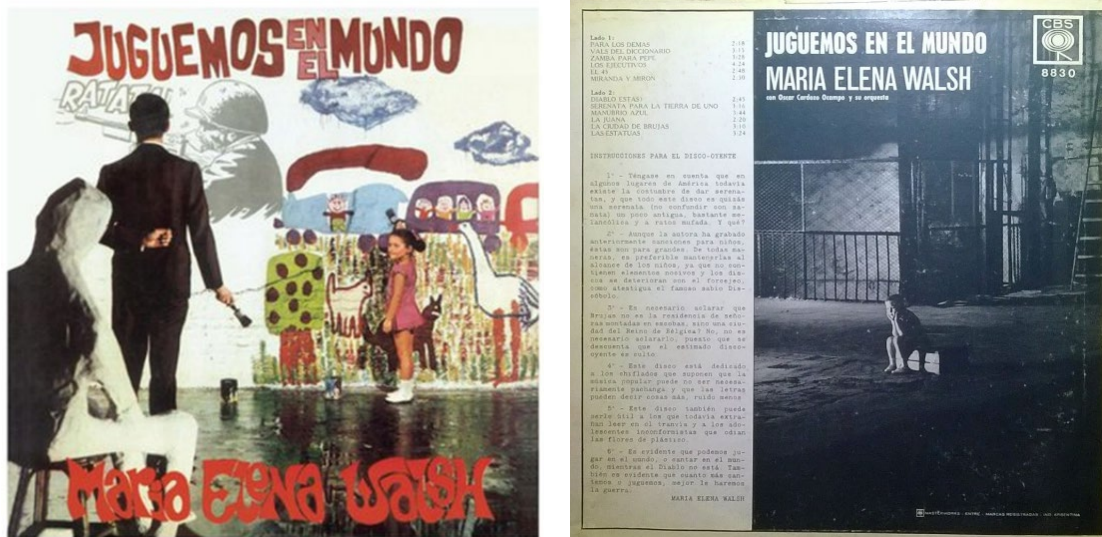


Figura 83. Tapa y contratapa del LP *Juguemos en el mundo*. CBS, 1968

La combinación de diversos elementos en el arte del disco también sugiere la idea del caos o “pastiche” social que era percibido por María Elena [Figura 83].⁵¹² En la tapa vemos a un señor vestido de traje (un ejecutivo) sosteniendo un pincel, frente a un dibujo en blanco y negro de un soldado portando un fusil. De lado, una niña pinta en colores mientras un cuerpo estático, aparentemente momificado, los mira. Lo infantil y lo adulto insinúan respectivamente lo informal y lo empresarial, lo inocente y lo violento, el color versus el gris. La irrealidad del comic se opone a la nitidez fotográfica y se mezcla en un todo tipo *collage*. En contraste, el dorso presenta una fotografía en blanco y negro de un niño solo sentado en la noche urbana, quizás pensando, esperando o contemplando la ciudad que duerme.

El LP contiene en su contratapa un texto: “instrucciones para el disco-oyente”. Aclara allí que está “dedicado a los chiflados que suponen que la música popular puede no ser necesariamente pachanga y que las letras pueden decir cosas más, ruidos menos” además de “a los que todavía extrañan leer en el tranvía y a los adolescentes inconformistas que odian las flores de plástico”. También manifiesta que “podemos jugar en el mundo, o cantar en el mundo, mientras el Diablo no está” y que “cuanto más cantemos o juguemos, mejor le haremos la guerra”. María Elena Walsh externalizaba así su confianza en la canción popular como motor de cambios sociales, proyectada tanto en el repertorio

(vals); 4. *La Juana* (chamamé); 5. *La ciudad de Brujas* (bolero) y 6. *Las estatuas* (zamba). Para un análisis más completo del disco, véase Pittau (2021).

⁵¹² Recordemos que al momento de la presentación del espectáculo y el disco, el país estaba bajo el mandato de Onganía, cuyo mandato se caracterizó por la censura y la represión cultural, y derivó en un clima de creciente descontento y violencia social.

infantil como adulto, en sintonía con buena parte del cancionero testimonial o llamado “de protesta” de la época. Esto la ubica especialmente cerca del repertorio y de los creadores que hemos abordado en el capítulo tercero.

En cuanto a la grabación del disco, contó con la dirección musical de Oscar Cardozo Ocampo, músico vinculado tanto al campo de la música de tradición escrita (por su formación académica como director y arreglador orquestal) como al de la música popular de raíz folclórica. Igual perfil presentaba el pianista Oscar Alem, quien fue colaborador artístico en el espectáculo teatral. Es evidente que la música intenta superar las dicotomías entre lo popular y lo culto o erudito, a partir de la convivencia de distintos géneros musicales. El uso de una amplia paleta de timbres, incluso los de instrumentos eléctricos, le brinda al disco una sonoridad moderna, urbana, cosmopolita, por momentos lúdica, sin desvirtuar las características musicales propias de los géneros presentados.⁵¹³

6.4.2.- Chamamé “a lo Walsh”

La forma de La Juana, como muchas canciones del género popular, es bitemática.⁵¹⁴ Luego de una breve introducción, las dos primeras estrofas están musicalizadas como A, mientras que la tercera contiene una melodía distinta (B) que por su repetición deviene estribillo. Le sigue un interludio similar a la introducción y nuevamente dos estrofas con música A –pero distinta letra– seguidos del estribillo. Esto da como consecuencia la forma: I-A-A’-B-I-A’’-A’’’-B. Los segmentos temáticos A y B son ambos regulares, de doce compases, divididos en tres frases también regulares: las dos primeras abiertas armónicamente, la tercera resolutive.

⁵¹³ Disco en línea: <https://open.spotify.com/album/2KBHQnMIOu2kTruK0gJpwV> (consulta: 02-05-2022).

⁵¹⁴ Para la descripción que sigue nos basamos tanto en la partitura editada como en la *performance* grabada en el LP.

	Cuando una es de tierra adentro también es de cielo afuera. Si viene pa' Buenos Aires un calabozo la espera y pregunta dónde está el cielo de la ciudad.	Yo vivo en un cuadradito de oscuridad recortada, con un corazón de vidrio por donde no se ve nada. Présteme el televisor que se ve más y mejor.	
A			A

	Señora dueña de casa perdone el atrevimiento: al pájaro en jaula de oro le madura el sentimiento de ponerse a curiosear la tierra y también el mar.	Por esa ventana ajena es propio lo que una mira. Está abierta al mundo entero aunque sea de mentira, y mi único balcón es ver la televisión.	
A			A

	Sé que ustedes pensarán: “qué pretenciosa es la Juana, cuando tiene techo y pan también quiere la ventana”.	
B	Soy como soy, miro un poquito y después me voy.	B

En cuanto al estilo de composición, la pieza se ubica dentro del género popular de raíz folclórica, conservando características del chamamé. La partitura para piano está escrita por convención en compás de 6/8 –siguiendo a la melodía y el rasgueo básico–, mientras que el bajo de la grabación marca claramente el 3/4.⁵¹⁵ En la composición podemos advertir algunos giros típicos del chamamé, como la recurrencia de saltos melódicos – presentes al comienzo de cada verso y reiterados en el estribillo– o “adornos” consistentes en semicorcheas de paso en motivos del acompañamiento.⁵¹⁶ La tonalidad de la pieza es Do mayor y utiliza los grados armónicos básicos más algunas dominantes secundarias (V/II o V/IV). En el arreglo grabado, las líneas melódicas de los contracantos adicionan, ocasionalmente, notas que enriquecen la sonoridad armónica general con algún cromatismo de paso o extensión. Las cadencias observadas son las usuales del género: [II-V-I] o [IV-V-I].

Es en el plano tímbrico donde se dan los cambios más evidentes respecto al chamamé. Si bien el rasgueo de la guitarra se mantiene durante toda la grabación, es reforzada por

⁵¹⁵ Se combinan en la partitura la escritura en 6/8 y 3/4 para la mano izquierda del piano.

⁵¹⁶ Llamados en la bibliografía, como hemos visto, “saltos de acordeón” y “greñas”, respectivamente (Baccay, 1961: 31-40).

la marcación rítmica en batería, en 6/8. La base se completa con el bajo (constante en 3/4) y permanece a lo largo de la pieza. Aparecen nuevos timbres: a partir de la grabación es posible reconocer una guitarra eléctrica (que realiza contestaciones y lleva la melodía en la introducción y el interludio) y un bloque de cuerdas frotadas, que tiene a su cargo contracantos en algunas secciones. Estas innovaciones tímbricas, como hemos visto, eran usuales en el repertorio de litoraleñas de la época.

La poesía está escrita en primera persona del singular. Podemos deducir desde el primer verso que quien canta –el personaje– es quien da nombre a la canción: la [sic] Juana. También el oyente se anoticia enseguida de su proveniencia “tierra adentro”, que hace alusión a su origen provinciano.⁵¹⁷ Luego, rápidamente conocemos a sus interlocutores: la “señora” (su patrona) y, más ampliamente, un “nosotros” (el auditorio que es interpelado en el estribillo), un colectivo social anónimo que escucha, elabora juicios y, quizás, toma partido. A él se dirige Juana directamente en el estribillo, cuando dice “sé que ustedes pensarán”. En los versos, el personaje expresa casi en tono de reclamo su necesidad de “mirar hacia afuera” (con todas las significaciones que ello puede acarrear). Reafirma también su singularidad y su condición de mujer libre en el verso “soy como soy”, que se destaca sobre los demás por ser el único más breve (tetrasílabo)⁵¹⁸ y estar musicalizado con valores largos (negras), que respetan la acentuación de compás y le otorgan a la frase intensidad, fuerza y vehemencia [Ejemplo 12].

Soy co - mo soy,

Ejemplo 12. María Elena Walsh, *La Juana*. Fragmento de sección B. Partitura editada por Lagos

⁵¹⁷ Es significativo el uso del artículo antecediendo al nombre (“la” Juana), asociado al habla de provincia. En la canción, además, “pa” sustituye a “para”, y escuchamos “ciudadá” en lugar de “ciudad”, omitiendo la letra final. La baja educabilidad, la falta de malicia y cierto carácter infantil o inocente (producto de la propia ignorancia) son imaginarios generalmente asociados a la caracterización de las empleadas domésticas, como hemos visto reflejado en la tira humorística de Lino Palacio, *Ramona*, citada al comienzo de este capítulo.

⁵¹⁸ Las cinco estrofas poéticas están constituidas cada una de seis versos octosílabos, con excepción de los dos últimos versos del estribillo, con cuatro y nueve sílabas.

La canción describe con ironía –y algo de un humor punzante– la situación de precariedad de las mujeres llegadas del llamado “interior” del país, que en la ciudad se empleaban como domésticas de modalidad “cama adentro”. Para ello, se les ofrecía como dormitorio un pequeño cuarto que llamaban “de servicio”, usualmente interno o sin ventilación, cercano a la cocina, al que Walsh refiere como un “calabozo”. La autora plantea una temática inusual para el campo de la canción de raíz folclórica y recuerda al auditorio la permanencia de una práctica laboral de relación desigual, todavía común hacia mediados de la década del sesenta. Reivindica, asimismo, el derecho de estas trabajadoras a reclamar y conquistar algunas mejoras en sus condiciones laborales y de habitabilidad.

Al profundizar en la temática de la canción, se torna significativo que Walsh haya elegido un chamamé –la “música de sirvientas”– para su composición. Buscaba interpelar con él a un imaginario que –ella lo sabía bien– estaba naturalizado en buena parte del público “progresista” que asistía a sus espectáculos. Asimismo, acorde con los cambios que se experimentaban en el campo de la música de raíz folclórica, Walsh no renunció a la obligada “puesta al día” en cuanto al uso de recursos formales, al adoptar para la *performance* algunos rasgos que se distanciaban del chamamé tradicional. La cantautora conocía sus convenciones sonoras y sus significados asociados, lo que le permitió “jugar” con esos elementos en la composición. Intuimos incluso que el término chamamé fue usado por Walsh de modo provocativo, cuando bien podría haber clasificado su canción como *litoraleña* o *del Litoral*, como era usual en la época.

6.4.3.- Las Juanas y la domesticidad en la Argentina

El nombre del personaje de la canción parece tener también una connotación implícita. Juana Bordoy se llamaba quien era la empleada (y ayudante en sus programas de televisión) de la afamada estrella culinaria Petrona C. de Gandulfo. La autora Rebekah Pite nos brinda claves para entender la construcción de la domesticidad en la Argentina antes y durante la década que nos ocupa. Según Pite, la década del 50 representó la cima de *El libro de Doña Petrona* y del modelo de domesticidad de clase media que conllevaba. Al mismo tiempo, a partir de 1956, se “digitalon los parámetros para negociar nuevos tipos de relaciones para el servicio doméstico” que les permitieron a las empleadas progresivamente “ejercer una mayor autonomía y exigir mejores beneficios, como aumento de salarios y más tiempo libre” (Pite, 2016: 153). Es decir, el pico de popularidad

de la referente culinaria se daba en el mismo momento en que “las empleadas domésticas habían obtenido hacía muy poco nuevos derechos que situaban su trabajo dentro del mismo marco legal que el de otros trabajos” (2016: 154), dejando planteado un conflicto de intereses representado simbólicamente en las figuras de Petrona y Juana.

Pite alude a ese “drama de la relación entre Doña Petrona y Juanita” que, mediatizado a través de la televisión (cuya presencia en los hogares crecía progresivamente en los sesenta) se tornaba una cuestión controversial a medida que la sociedad tomaba conciencia de las desigualdades de clase [Figura 84]. Muchos criticaron la forma en que la diva culinaria trataba a su asistente frente a cámara, haciendo pública y visible una relación de control y autoridad que ocurría usualmente en el ámbito privado. Es significativo pensar que en esa relación televisiva que duró más de tres décadas, pocas veces se escuchó la voz de Juanita: la palabra le estaba vedada. Es esa voz la que trae y reivindica María Elena Walsh, la de Bordoy y la de muchas Juanas anónimas, acercándonos sus experiencias, sentimientos y deseos.



Figura 84. Petrona y Juana en televisión. Autor: desconocido (Pite, 2013: 168)

Sin duda las tareas domésticas al interior del hogar, remuneradas o no, habían sido subestimadas y parcialmente invisibilizadas por la sociedad, considerando esa cotidiana privacidad como trivial e inmutable. En los sesenta, producto de ideas y contextos cambiantes, se comenzaría en Argentina a cuestionar de a poco el modelo de domesticidad de las últimas décadas, aquel de mujer heterosexual respetable, elegante,

moderna, madre y esposa, ama de casa administradora de la economía familiar. Doña Petrona no solo representaba públicamente ese ideal, sino que también constituía un “ícono argentino del progreso a través del consumo capitalista” y “encajaba con las expectativas sobre el rol apropiado de las mujeres en una nación en vías de desarrollo” (Pite, 2016: 156). En coincidencia, tanto las empleadas domésticas como el chamamé ocupaban en cambio, en ese modelo de nación, lugares periféricos.

La canción *La Juana* permite observar una foto de época. Juana representaba a numerosas mujeres migrantes del interior cuya acotada opción laboral en su llegada a la gran ciudad era la del trabajo doméstico. Los guiños de enunciación son claros: la ya mencionada procedencia de “tierra adentro”; el apelativo “señora” seguido del trato formal; la imitación de la mala pronunciación asociada al origen humilde y la crianza provinciana; y, por supuesto, el inconfundible ritmo de chamamé. Juana reclama cantando su derecho a soñar y a expresar en voz alta ese sueño: el de superar las necesidades básicas de subsistencia (“techo y pan”) y acceder a algunos bienes culturales y tecnológicos (el televisor) y mejores condiciones de habitabilidad. Walsh dio cuenta de ello al echar luz sobre una compleja realidad social, relatando una situación tan usual como desigual. En la canción queda plasmado así un relato que denota las relaciones de poder, clase y género, comunes en aquel entonces al interior de ciertos ámbitos domésticos, con el hogar como centro de negociación y disputa.

Es evidente que para un sector de mujeres en los sesenta Doña Petrona C. de Gandulfo conformó un modelo del cual acercarse o distanciarse. Hablar de Juana podría haber remitido en el imaginario argentino del momento, casi directamente a la estrella culinaria. Con el correr del tiempo, el nombre de “Juanita” quedaría asociado al arquetipo de empleada doméstica. Aún hoy suele ser utilizado para referir –de manera espontánea y popular– a cualquier persona en posición subalterna que realiza tareas de asistencia para otra, que detenta mayor grado de autoridad o decisión.

Consideramos que en esta pieza se materializan muchas de las relaciones complejas libradas al interior del campo de la música popular de los sesenta en torno al binomio tradición/modernidad. Nos permite además pensar ampliamente cuestiones relativas al trabajo, las migraciones, la familia, la vida cotidiana, la sociabilidad y el consumo en ese

momento de la historia argentina del siglo XX.⁵¹⁹ Esto enriquece el abordaje del campo artístico de la época desde la historia social y cultural, incluyendo en este caso la perspectiva de género.

Con aguda capacidad de visión y análisis, sumando ironía y humor, el cancionero de los sesenta de María Elena Walsh condensó en sus aspectos poéticos y sonoros varias de las principales problemáticas que atravesaban su época, dando como resultado una obra transgresora en diferentes órdenes y, al mismo tiempo, sutil y no confrontativa (Liska, 2018: 11). *La Juana* logra captar una situación cotidiana en toda su complejidad, revelando los cambios vivenciados en la Argentina de esos años. Así, la canción popular permea y trasluce procesos políticos, sociales y culturales y testimonia representaciones sociales e identidades musicales en cuestión.

6.5.- “Tiré tu pañuelo al río...”: canciones románticas en el repertorio litoraleño

En el capítulo tercero tomamos como ejemplo el caso brasilero tratado por Martha Ulhôa (2010) y planteamos una diferenciación –a veces sutil o difusa, pero de todos modos operativa– entre un corpus de composiciones alineados a la estética y el ideario de la llamada canción social o testimonial; y otro repertorio asociado a los cambios sociales y culturales que protagonizaron los grupos juveniles urbanos, más ligado a la “nueva ola” o la música “ligera”. Ya tratado el primero, en lo que sigue nos dedicaremos a esbozar un panorama –necesariamente breve– de este segundo tipo de cancionero, describiéndolo de modo general y recorriendo algunos de sus intérpretes principales. De nuevo, el análisis de este repertorio permite reforzar la tesis central ya que, en la medida que la inclusión de tópicos amorosos y una estética sonora asociada al repertorio romántico fueron incorporados al cancionero litoraleño, habilitaron mayores niveles de identificación, circulación y consumo por parte del público urbano de los 60. Esto permitió al chamamé –en su formato de “litoraleña”– proyectarse paulatinamente hacia el género de la canción romántica internacional.⁵²⁰

⁵¹⁹ Dejamos pendiente el tratamiento de los consumos culturales y otros temas posibles de tratar en torno a esta canción, como la utilización del humor en este repertorio.

⁵²⁰ Sobre este asunto, una edición compila trabajos sobre distintos aspectos de la canción romántica en Latinoamérica. Véase Ulhôa y Pereira (2016).

6.5.1.- Guaranía, idilio y pasión

Ya fue analizado al comienzo de este capítulo la importancia de Ramona Galarza en relación a la resignificación y popularización del repertorio litoraleño. En sus grabaciones, la cantante correntina incluyó canciones de amor en grado creciente a lo largo de la década, en particular guaranías, que consolidaron un “modelo” en el repertorio amoroso del Litoral. Luis Szarán define a la guaranía como un tipo de “canción lenta, melancólica y adecuada a ciertos estados de ánimo del pueblo” que en el Paraguay “rápidamente fue aceptada y desarrollada”, a partir de la década de 1920 (Szarán, 1997: 203). El mismo autor refiere a su carácter “sentimental” como elemento singular (Szarán, 1999: 936). La circulación de guaranías en nuestro país estuvo favorecida –como ya dijimos– por la presencia de migrantes paraguayos en el ámbito artístico local a partir de la década de 1940.⁵²¹

La guaranía se compone rítmicamente sobre la birritmia de 6/8 y 3/4 y utiliza síncopas en su melodía, lo que la emparenta con la polca paraguaya y, de este lado de la frontera política, con el chamamé. A pesar de tener características melódicas parecidas, se caracteriza por su ejecución en *tempo* muy lento, mayor variación de fraseo, segmentos melódicos más largos y elaboradas, así como “una armonía más desarrollada con relación a la polca paraguaya” (Pino, 2017: 48). Esto amplía sus posibilidades interpretativas y habilita un alto grado de expresividad. En la década de 1950 se inicia, según algunos autores, una etapa de “jerarquización de la guaranía” a partir del estreno de piezas sinfónicas (Szarán, 1999: 936). El género recibe también influencias –especialmente en el aspecto armónico– de músicas internacionales como la bossa nova y el bolero (Colman, 2005: 196). La guaranía *No quiero ser* (Ernesto González Farías/ Eduardo Ayala) interpretada por Ramona Galarza, ejemplifica estos aspectos. La grabación pertenece a su segundo LP, *Misionerita* (Odeón LDI-449, ca. 1961).⁵²²

Es particularmente significativa la construcción de la imagen de feminidad que se realiza en torno a Ramona Galarza, susceptible de ser abordada –como lo hemos hecho– desde las teorías de género. En correlato con el repertorio que interpreta, Ramona se

⁵²¹ La atracción ejercida por Buenos Aires como polo cultural regional, y el contexto político adverso en el Paraguay auspició en esas décadas el exilio de músicos, poetas e intelectuales provenientes de ese país, desatando intercambios y casos de colaboración artística que propiciaron la popularidad de las canciones paraguayas en el repertorio local, y la consecuente influencia en el campo compositivo local.

⁵²² Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JYksJUXkwWA> (consulta: 23-11-2022). La pieza fue grabada también por Ginette Acevedo.

define como una mujer romántica, y así lo había expresado en la entrevista analizada, publicada en el primer número de *Aquí está el Folklore*, que recogía en su título la declaración “por el amor, dejaría todo”. En consonancia, el tercer LP de Ramona Galarza titulado *La Novia del Paraná* (est. 1961) incluía varios clásicos de la guarania paraguaya: *Mi dicha lejana* (Emigdio Ayala Báez), *Mis noches sin ti* (María Teresa Márquez/Demetrio Ortiz), *Recuerdos de Ypacaraí* (Zulema de Mirkin/Demetrio Ortiz), *Regalo de amor* (Mauricio Cardozo Ocampo) e *India* (José Asunción Flores), una oda a la mujer del Alto Paraná.

Fueron también muchas las guaranias y canciones románticas grabadas por Ginette Acevedo, algunas de autoría propia. Dos de sus discos llevan, significativamente, títulos de guaranias. Uno lo toma de la famosa y ya mencionada *Mis noches sin ti* (Víctor AVL 3712, Argentina, 1967). Otro se titula, *Aunque estés distante* (Víctor CML 2274, Chile, 1965) nombre de una guarania de Osvaldo Sosa Cordero. En esta versión se aprecian varias de las características musicales descritas antes para el caso de Ramona Galarza, asociadas a la idea de blanqueamiento sonoro.⁵²³ Se utiliza órgano eléctrico e instrumentos de orquesta que incorporan timbres ajenos a los conjuntos tradicionales de chamamé. También grabó Acevedo varias composiciones románticas de Cholo Aguirre, repertorio que explicamos a continuación.

6.5.2.- Cholo Aguirre: ríos de amor

No solo de guaranias estuvo compuesto el repertorio romántico del Litoral de los años sesenta. Fue el compositor e intérprete Cholo Aguirre (1928-2021) una pieza clave en la configuración de este corpus. Es a este santafesino a quien se le atribuye la creación y popularización de la “litoraleña”. Ya como autor de la música o de la letra (o de ambas) su prolífica obra alcanza casi noventa piezas vinculadas al cancionero litoraleño en el período que nos ocupa, en las que predominan las temáticas amorosas ambientadas en contexto fluvial. Canciones como *Río rebelde*, *Trasnochados espineles*, *Río manso*, *Río de sueños*, *Río de ausencias*, *Cuando vuelvas* —entre otras— fueron difundidas en la voz del propio compositor, y especialmente, en las de otros numerosos artistas de la escena nacional como del extranjero.

⁵²³ Disponible en: <https://open.spotify.com/search/aunque%20est%C3%A9s%20distante%20ginette> (consulta: 23-11-2022).

Listar las circulaciones locales de canciones de Cholo Aguirre podría resultar en una columna interminable.⁵²⁴ Varias de sus composiciones ocuparon por largos períodos las “tablas de popularidad” que publicaba *Folklore*. A mediados de 1964 el núm. 71 de esa revista, por ejemplo, ubicaba en el tercer puesto de su tabla a *Río de sueños* y adjudicaba a *Muy triste y Trasnochados espineles* el octavo y décimo lugar respectivamente; todas canciones de corte romántico.

La circulación internacional de las piezas de Cholo Aguirre se vio sin duda favorecida por el tópico amoroso, de carácter pretendidamente “universal” y capaz de transpolar a diversos ámbitos sociales y culturales: el río podía ser –al fin y al cabo– cualquier río del mundo y el bote, cualquier barca. La internacionalización de algunas canciones se alcanzó por doble vía: por un lado, favorecida por la circulación de discos de las figuras más populares del *boom* en Argentina; por otro, gracias a grabaciones realizadas por artistas locales de diferentes países. Se produjeron versiones que a veces respetaron los rasgos vinculados a las músicas del Litoral, como el caso del grupo chileno Las Cuatro Brujas. Otras interpretaciones, en cambio, borraron completamente dichos rasgos, como son los casos de las versiones de Enzo Roldán (artista de la Nueva Ola peruana), las del mexicano Rigo Tovar o las del español Julio Iglesias. Los versos que dan título a esta sección (“tiré tu pañuelo al río / para mirarlo cómo se hundía/ era el último recuerdo/ de tu cariño, que yo tenía”) fueron popularizados a nivel internacional por el intérprete ibérico, cuando en 1972 la canción *Río rebelde* integró su tercer larga duración del español, titulado *Por una mujer*, iniciando el lado B del disco. Llama la atención en esta versión la evasión de las síncopas, ya que el fraseo del cantante tiende a eliminarlas, orientando la melodía hacia el acento del compás.⁵²⁵

Pero no fue todo popularidad alrededor de Cholo Aguirre. Su figura, central y controvertida, concentró las críticas y polémicas que suscitó la popularización de la litoraleña entre los cultores del chamamé. Una parte importante de ese grupo interpretó la aparición de la Nueva Canción litoraleña como un intento artificial de estilizar la tradicional danza y volverla socialmente aceptable, sacándole la connotación negativa ya

⁵²⁴ Grabaciones argentinas que alcanzaron considerable éxito, por caso, fueron las de Ramona Galarza, Horacio Guarany, Los Trovadores del Norte, Julio Molina Cabral, Los de Salta, Los cantores de Quilla Huasi, Los Cantores del Alba, entre otros.

⁵²⁵ Disponible en: <https://open.spotify.com/search/r%C3%ADo%20rebelde%20julio%20iglesias> (consulta: 23-11-2022). Esto es llevado al extremo en la versión del Rigo Tovar, grabada también en 1972, que convierte la pieza al compás de 4/4: <https://open.spotify.com/search/r%C3%ADo%20rebelde%20rigo%20tovar> (consulta: 23-11-2022).

explicada. Aunque Cholo Aguirre no fuera el único compositor de litoraleñas, sin duda el éxito comercial de sus canciones hizo que sobre él recayeran las miradas de los más escépticos, quienes lo acusaron de repetir recetas fáciles guiado por el único fin de la popularidad.⁵²⁶

Más allá de las críticas, es evidente que la propuesta de Cholo Aguirre a mediados de los sesenta estaba orientada sobre todo al segmento etario más joven del *boom*. Su LP de 1965 *Entre litoraleñas y costeras* (Philips 82076L) ofrece en su tapa una fresca y autóctona escena de ocio juvenil a la vera del río, que denota modernidad en las ropas que visten las mujeres [Figura 85]. El disco presenta al público un nuevo ritmo, la costera, descrita en la contratapa por el propio Aguirre como una música “efervescente, juvenil y muyailable [...] para que la juventud de nuestro tiempo, tan inspirada en los ritmos que nos llegan de ultramar, baile ‘esto’, que al menos es una inquietud argentina”. El disco alterna este tipo composiciones –la verdadera novedad del disco– con otras del género “melódico”, no siempre del autor. Ejemplos de este tipo representan *Preguntas por mi* (litoraleña de Arsenio Aguirre) y *Destinos* (canción de Osvaldo Arol Peralta y Leopoldo Díaz Vélez). Ambas piezas son interpretadas sobre la base rítmica del chamamé (ejecutado en *tempo* moderado la primera, lento la segunda) a cargo del rasgueo de la guitarra. La instrumentación presenta percusión, así como cuerdas frotadas, piano y acordeón. Estos tres realizan las intervenciones melódicas, en el caso del piano, imitando el estilo de ejecución del arpa.⁵²⁷

⁵²⁶ Las páginas de medios especializados dejaron testimonio de estas críticas, como es el caso de la columna firmada por Iván Cosentino en la revista *Folklore* núm. 115, dedicada a reseñar el disco *Entre litoraleñas y costeras*, editado por Philips en 1965. Vale aclarar que los debates excedieron la figura de Cholo Aguirre, extendiéndose sobre la “litoraleña” como expresión en general. Sobre las discusiones en torno a este tema, ver Gimenez (2018a).

⁵²⁷ El disco está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=lpZfUZgUD3U> (consulta: 23-11-2022).



Figura 85. *Entre litoraleñas y costeras*. LP, Philips 82076L (1965)

6.5.3.- María Helena: la novia de Posadas

Nacida en la provincia de Buenos Aires, con un previo paso por programas televisivos como *Guitarreadas Crush* (Canal 13) y *Remates musicales* (Canal 9), la cantante María Helena (1946-1969) fue revelación en 1965 en el Tercer Festival de la música Litoraleña de Posadas.⁵²⁸ Tres años después sería reconocida allí como “novia de Posadas”, por su vínculo con el público posadeño.⁵²⁹ Fue artista exclusiva de la compañía CBS, para la que grabó fundamentalmente canciones litoraleñas –unos sesenta registros en total–. Su éxito fue tan rápido como breve: falleció de modo trágico a los 23 años en un accidente automovilístico, tan solo cuatro años después de su inicio profesional, hecho que aceleró una consagración póstuma. Entre sus temas más recordados se encuentra *Mi serenata*, rasguído doble de Fermín Fierro, de temática amorosa.⁵³⁰ También interpretó las denominadas “serenatas” (canciones melódicas compuestas sobre ritmos afines a la habanera) como *Canción del adiós* y *No quisiera quererte*, de Horacio Guarany con letras de Miguel Bueza y Juan Piatelli respectivamente (Portorrico, 2004: 245).

⁵²⁸ Su nombre original era María Kalasakis, apellido de procedencia griega.

⁵²⁹ Nótese cómo estos “apodos” –comunes en la época– lograban transmitir en pocas palabras y de modo inmediato una impronta del artista, orientando su recepción. En el caso de las mujeres se reiteran atributos asociados a la belleza, la dulzura, la ternura.

⁵³⁰ Disponible en: <https://open.spotify.com/search/Mi%20serenata%20Fermin%20fierro> (consulta: 23-11-2022).

Además del apelativo mencionado, observamos a partir de revistas y contratapas de discos, que de María Helena se resalta siempre la cuestión de la frescura, lo sentimental, lo juvenil, lo femenino, la inocencia. Rara vez se alude a su capacidad o mérito artístico.⁵³¹ Así lo resumía *Folklore* núm. 181, que en enero de 1970 publicaba, luego del fallecimiento de la artista, una nota alusiva titulada “Adiós a la dulce María Helena”:

Ha muerto la veinteañera María Helena, muchacha del Litoral que durante todo el tiempo **cargó en sus manos solamente la sustancia cristalina del país fluvial**, del quebracho, el monte, el algodonal. María Helena, la que **sólo tuvo lejanas noticias del mensú**, el infierno del barbacuá, la marinería dolorosa, el hachero y su cruel destino. **Para ella el Litoral fue siempre dulzura** (*Folklore* núm. 181, 01-1970: 3).⁵³²

En el pasaje citado se advierte la diferenciación, aquí aludida, entre un cancionero de perfil “social”, en contraposición a otro más “ligero”, poniendo a María Helena del lado del segundo: aquel que resalta “la sustancia cristalina del país fluvial”.⁵³³

Los cuatro casos mencionados aquí sirvieron para describir y determinar algunos aspectos estéticos comunes al corpus de canciones populares litoraleñas de temática amorosa en la década de 1960 que excedió, por supuesto, a estas figuras. A su vez, cada uno de ellos –Ramona Galarza, Ginette Acevedo, Cholo Aguirre y María Helena– asociados a cuatro principales sellos –Odeón, Víctor, Philips y CBS– ejemplifican el interés que tuvieron las compañías discográficas por incorporar entre sus artistas a jóvenes intérpretes de este nuevo tipo de canción del Litoral. Recordemos que muchos artistas que protagonizaron el *boom* folclórico (cualquiera sea su origen, solistas o conjuntos, vocales o instrumentales) incorporaron este tipo de repertorio, que fue interpretado de maneras más o menos tradicionales según los casos. También compositores no naturales de la región Litoral se abocaron a su composición, ya atraídos por las posibilidades musicales que ofrecía la Mesopotamia, ya por la tentación de un éxito asegurado.

⁵³¹ Por el contrario, una crítica de Iván Cosentino en *Folklore* núm. 112 (01-1966: 28) a propósito de su primer LP *Presentando a María Helena* decía que voz, si bien cálida y agradable, no difería de la del resto de sus colegas litoraleñas.

⁵³² El resaltado es nuestro.

⁵³³ No en todos los casos ocurrió de esa manera con los y las artistas mencionados en esta sección. Ginette Acevedo, por ejemplo, incursionó en un cancionero más “comprometido” con canciones como *El jangadero* (de Ayala), ya grabado por Mercedes Sosa, o *Río de los pájaros* (de Sampayo).

A través de los ejemplos musicales pudimos apreciar sonoridades que confirman la hipótesis general de esta tesis, sobre la existencia de un proceso de blanqueamiento (o higienización) en pos de resignificar la música del chamamé en los sesenta. Entendemos que la inclusión de canciones de amor que tratan, en general, del amor fiel y tierno – monogámico y heteronormativo– contribuyó en este proceso a contrarrestar las ideas de indecencia, desorden o promiscuidad que acarreaba la práctica del chamamé, especialmente sus bailes. En la década de oro de los “asaltos” (reuniones) juveniles y del Wincofon (ambos pasatiempos enmarcados en la protección del espacio doméstico) las canciones litoraleñas “para escuchar” pudieron habilitar mayores índices de aceptación social y consumo. Se observa en los artistas abordados la construcción de un discurso donde lo moderno y lo juvenil tienen valencia positiva, siempre y cuando la juventud se viva con recato y la modernidad no se aparte demasiado de las normas consensuadas al interior del campo del folclore. Por otro lado, podemos suponer que los orgánicos sinfónicos y las sonoridades urbanas alejadas del universo local/rural pudieron facilitar la inteligibilidad y aceptación por parte de un público amplio, transnacional.

Es sabido que las canciones de amor organizan a nivel simbólico las posibles etapas de una relación amorosa ya que, cubriendo un amplio espectro de situaciones –desde el enamoramiento hasta la separación– ofrecen al oyente un marco de referencia sobre cómo interpretar y actuar en esas situaciones, expresando patrones y modelando conductas (Tapia Tovar, 2003: 339-340). En este sentido, consideramos la grabación como una *performance*, es decir, como la materialización sonora de un acto comunicativo de significación social y cultural (Marín López, 2016: 12-13), y acordamos con Alejandro Madrid en que la *performance* es performativa, creadora de realidad en tanto cualidad del discurso (Madrid, 2009: 2).

Finalmente, no podemos dejar de mencionar otras canciones de amor cuyo objeto difiere de las aquí tratadas, las odas al paisaje, al pueblo de origen, a la madre, a la virgen protectora, a la dulce niñez, tópicos todos presentes también en la canción del Litoral.

CONCLUSIONES

Nos propusimos abordar desde el análisis musical y sociohistórico un corpus amplio y diverso de canciones populares de raíz folclórica vinculadas a la región del Litoral y el estudio de un grupo de compositores e intérpretes asociados a ese repertorio. El recorte temporal se circunscribió a la década de 1960, considerándola como una “época” de mayor alcance, para lo cual nos retrotrajimos a los últimos años de los cincuenta y nos extendimos apenas sobre comienzos de los setenta. Esta “época” estuvo atravesada, por un lado, por la valorización de la política y la expectativa revolucionaria y, por otra parte, por profundos cambios culturales y sociales, entre ellos la emergencia de la juventud como franja etaria central y la consecuente “juvenilización” de la cultura de masas, acompañada por cambios tecnológicos que modificaron los modos de producción, circulación y consumo de las músicas populares en el mundo. Al mismo tiempo, en el campo específico que nos concierne, los sesenta en la Argentina estuvieron marcados por el *boom* o auge de la música popular de raíz folclórica, movimiento que cobijó a la canción litoraleña que estudiamos.

El corpus de estudio se conformó durante el proceso de investigación a partir del relevamiento de distintas fuentes (hemerografía, discos, partituras) seleccionadas según criterio de autor y denominación, cuya información fue volcada en un catálogo propio de piezas. Las mismas sumaron hacia el final de dicho proceso un total de quinientos cincuenta canciones, de las cuales se realizó una nueva y necesaria selección para su análisis más específico, cualitativo. El relevamiento general nos permitió, asimismo, establecer algunas tendencias y comparaciones en términos cuantitativos que se enunciaron en el capítulo dos.

El repaso de los estudios sobre las músicas argentinas de raíz folclórica y, más ampliamente, sobre los distintos abordajes analíticos en el campo general de la música popular, que constituyeron una referencia y un punto de partida para esta tesis, confirmó la vacancia en torno al tema y la pertinencia de esta investigación. Dado que el análisis sociohistórico fue uno de los ejes propuestos, se realizó también una contextualización histórica, en función de entender los procesos políticos, económicos y culturales que atravesaron la época estudiada y marcaron la vida de los sujetos implicados

(compositores, poetas, intérpretes, difusores de la cultura, empresarios y consumidores) y, con ellos, el devenir de la canción del Litoral.

La descripción general del corpus con foco en sus aspectos poéticos, musicales e interpretativos permitió plantear las principales diferencias respecto del cancionero tradicional asociado al Litoral y las innovaciones respecto a otras formas de la canción folclórica. Mediante el contraste entre los textos escritos (las partituras) y las *performances* grabadas, observamos que los cambios en el cancionero estuvieron guiados por una “actualización” o “puesta al día” en forma y contenido. Por una parte, se “elevó” el tratamiento poético relativo a ciertos temas y se incorporaron otros de índole social que colocaron al hombre en el centro del paisaje, en sintonía con los debates culturales y políticos del momento. En el aspecto musical las nuevas composiciones litoraleñas trajeron –respecto del repertorio más tradicional– innovaciones en la forma y, especialmente, un mayor desarrollo armónico al incorporar recursos de la música de tradición escrita o de otros géneros de la música popular.

En las *performances* grabadas se encontraron las modificaciones más sustanciales, que consistieron en la utilización de orgánicos instrumentales diferentes a los de los conjuntos tradicionales de chamamé, que otorgaron a las versiones una impronta a veces moderna y urbana –con la incorporación de batería o instrumentos eléctricos, novedosos en la época– y a veces erudita –a partir de conjuntos camarísticos o sinfónicos–. Arregladores y directores con formación en el campo de la llamada música “académica” –como Carlos García, Oscar Cardozo Ocampo o José Carli– contribuyeron a lo que se entendía como una “estilización” o “refinamiento” en las versiones orquestales. Asimismo, el repertorio de canciones litoraleñas se benefició con la producción de algunos compositores procedentes de la música de tradición escrita, los que, con poesías propias o convocados por poetas de la región, incursionaron en el género vocal en un cruce desde lo culto hacia lo popular. Tal sería el caso de algunas composiciones de Carlos Guastavino. También en el plano de la interpretación, se observó la frecuente ejecución de las canciones litoraleñas en un *tempo* más lento y con el acompañamiento de un rasgueo más “liviano”, que priorizó la expresión melódica por sobre la impronta rítmica y orientó la recepción preferentemente hacia la escucha atenta, conteniendo el impulso al baile. La revisión exhaustiva e integral de cinco canciones, como casos específicos, más alguna aplicación

acotada de elementos de la teoría tópica permitió identificar figuras características del discurso musical devenidos en significantes culturales, asociados al “mecer” del agua.

Dedicamos espacio a aquellos compositores e intérpretes que buscaron reflejar compromiso social a través de su expresión artística, con una verdadera intervención en el terreno de la canción testimonial, considerando las circulaciones, significaciones y apropiaciones de las canciones populares, para observarlas como “procesos” con recorridos múltiples de interpretación, reproducción y recepción. Lejos de lo que quedó instalado en el “sentido común” –y que prevaleció incluso hasta en la producción académica reciente– pudimos corroborar que un sector de la canción del Litoral adhirió al ideario de reivindicación político-social del momento, en consonancia con el movimiento del Nuevo Cancionero. Se destacaron aquí las figuras de Ramón Ayala – quien colaboró directamente con el colectivo mendocino– y de Aníbal Sampayo; en el plano de la interpretación, Horacio Guarany. Asimismo, manifestaciones de identidad regional fueron observadas especialmente en las obras de Ariel Ramírez, Chacho Müller, Linares Cardozo y Claudio Monterrío, quienes tuvieron activa participación en los “mundos del arte” de sus lugares de origen y se tornaron, con el tiempo, referentes zonales.

Documentamos en forma pormenorizada el análisis del rol de las industrias musicales en las mediaciones del repertorio estudiado, considerando el contexto más amplio del *boom* folclórico, con el afán de descubrir un sistema virtuoso que fomentó la producción, la circulación y el consumo de las canciones litoraleñas. Consideramos necesario visibilizar los modos de promoción de los artistas en las revistas de divulgación, la radio y la televisión, el cine, así como atender a su participación en certámenes o concursos y a sus giras para la actuación en festivales y escenarios del territorio nacional y países vecinos. Desde luego, la industria discográfica tuvo en ese sistema un papel central, entendida la grabación de estudio como una instancia clave en el recorrido de los artistas hacia la consagración en el campo. Pudo corroborarse que todas las compañías de mayor peso comercial en la Argentina (Odeón, Víctor, Philips, Columbia–CBS, Music Hall) se aseguraron tener en sus *staffs* a artistas abocados a la canción del Litoral. Por otra parte, aun cuando el repertorio se asumiera como “litoraleño”, se enunciaba y difundía inevitablemente desde Buenos Aires, donde estaban instaladas las industrias culturales y

a donde se dirigía todo artista que buscaba jerarquizar y consolidar su posición en el campo musical.

El relevamiento de fuentes –especialmente las hemerográficas– permitió revisar discursos y posicionamientos de diferentes actores en relación con el repertorio estudiado. La revista *Íverá* dio cuenta de que la “litoraleña” fue rechazada por un sector de músicos, difusores y consumidores arraigados al chamamé, quienes la consideraron una moda o fenómeno pasajero, acusando “falta de autenticidad”. En este sentido, la “correntinidad” de los autores jugó un papel determinante en la aceptación de la litoraleña en el medio chamamecero, portador de un “nosotros” correntino apoyado en el relato del “pasado mítico” (guaranítico) del chamamé, siendo lo ajeno percibido como una amenaza. En tal sentido, las creaciones litoraleñas Osvaldo Sosa Cordero o de Edgar Romero Maciel, por ejemplo, no sufrieron las críticas del medio, como tampoco las interpretaciones de Ramona Galarza, quien se tornó con el tiempo una referente cultural de esa provincia.

En los segmentos dedicados a las mediaciones de la industria musical, orientamos además nuestra atención hacia el análisis de las fotografías e imágenes entendidas como documentos históricos y prácticas discursivas. Esto nos permitió detectar algunas estrategias de representación y comunicación que orientaron la recepción del cancionero. Pudimos corroborar, al involucrar el concepto bourdiano de *habitus*, que la litoraleña moldeó un tipo de consumidor centrado en la escucha, con una determinada concepción del comportamiento corporal respecto de la música y una pretendida “elevación” de los contenidos poéticos, musicales e interpretativos, todos asuntos factibles de ser leídos en términos de clase. Así como las prácticas musicales urbanas se estructuraron en términos jerárquicos de “centro” y “periferia”, la industria discográfica reprodujo esas estructuras adjudicando categorías y jerarquías a los distintos géneros musicales, ubicando a la litoraleña y al chamamé en uno y otro plano respectivamente.

Los trayectos artísticos de algunas mujeres intérpretes han sido una parte importante de nuestro interés sociohistórico, ocupando la correntina Ramona Galarza un lugar central. Consideramos que la construcción de su perfil artístico –en la elección del repertorio, la comunicación visual, el tipo de *performance* y otros aspectos– contribuyó de manera decisiva en la aceptación y popularización del nuevo cancionero litoraleño, marcando un modelo para otras cantantes de la época. Otro caso que demostró la magnitud del fenómeno de la litoraleña y su proyección internacional fue el de la chilena

Ginette Acevedo. El análisis de la musicalización de *Poema XX*, de Pablo Neruda, por el misionero Ramón Ayala y la amplia difusión que consiguió a través de la versión de esta intérprete permitió, nuevamente, evaluar estrategias compositivas y discursivas y detectar elementos que funcionaron a favor de la búsqueda “estilización” de la canción del Litoral. Asimismo, el tratamiento del cancionero de corte romántico –cuyo máximo exponente fue Cholo Aguirre– permitió observar conexiones con el género del bolero y la canción melódica internacional, sumando exponencialmente la circulación y la ejecución del repertorio hacia otros países. De nuevo, cuestiones de género, raza y clase fueron problematizadas en el análisis de *La Juana*, de María Elena Walsh, ejemplo perfecto para corroborar connotaciones y significados socialmente atribuidos a la música del chamamé. En todos estos casos, el hilo conductor de nuestro recorrido temático fue su abordaje desde la perspectiva de género, ya sea al visibilizar el trabajo de mujeres intérpretes y compositoras o bien, en el análisis de las temáticas. Sin duda que cierto repertorio clamaba por un tratamiento desde un ángulo que permita entender a la canción popular como una expresión *performada* por reglas sociales de género y al mismo tiempo *performativa* de dichas conductas, tanto en sentido crítico como afirmativo.

No ignoramos que algunos aspectos de esta investigación pueden ser aún profundizados. Resta, por ejemplo, trabajo musicológico de base –como la indexación de publicaciones periódicas– que faciliten la búsqueda y recolección de datos que permitan construir biografías y recorridos con una base fáctica fehaciente. Esta investigación ha dedicado especial esfuerzo en rastrear esas fuentes; en parte, la disponibilidad digital, con acceso público y gratuito, de la revista *Folklore* ha sido responsabilidad de la gestión de esta tesista y su directora. No obstante, aún queda mucho por hacer.

Aunque excede el recorte cronológico de nuestra tesis, puede afirmarse que la canción litoraleña se integró al movimiento de renovación o proyección folclórica que fue en crecimiento hacia finales de la década de 1960 y también, que los cambios estéticos experimentados de algún modo anticiparon la renovación posterior del cancionero. Poco después, el festival de la Canción Nueva Correntina (1972) y el surgimiento de artistas a lo largo de la década del setenta como Pocho Roch, Cacho González Vedoya, Mario Bofill, Antonio Tarragó Ros (h), Teresa Parodi, Ramón “Zitto” Segovia, entre otros, materializaron nuevas y más profundas innovaciones en el cancionero de la región, que fueron continuadas por las generaciones más recientes. Al mismo tiempo, resulta

atractivo plantear como nueva hipótesis que el éxito de las canciones litoraleñas estudiadas en las clases medias urbanas –al menos en términos de consumo– haya colaborado en una posterior y progresiva revalorización y aceptación de la música litoraleña en general –incluido el chamamé– por parte de esos segmentos. Estas cuestiones devienen en nuevas preguntas que podrían constituir posibles líneas de trabajo a futuro. Consideramos que esta tesis, en muchos aspectos, consolida una base de conocimiento científico que, al mismo tiempo que marca un punto de llegada, indica también un lugar de partida para nuevas y futuras investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. (2017). “Dossier: A 50 años del Encuentro Canción Protesta”, *Boletín Música*, núm. 45. La Habana: Casa de las Américas, pp. 04-96.
- AAVV. (2019). *50° Festival Nacional de la Música del Litoral y 12° del Mercosur*. Posadas: Tipas gráficas.
- AAVV. (2021a). *Partituras. Álbum 1 al 6*. Corrientes: Moglia.
- AAVV. (2021b). *Partituras. Nicolás Antonio Niz*. Corrientes: Moglia.
- ACOSTA, Víctor Hugo. (2012). *La chamarrita entrerriana: su historia y su influencia cultural*. Paraná: Delta.
- ADAMOVSKY, Ezequiel. (2015). *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*. Buenos Aires: Booket.
- ADORNI, Angélica. (2017). “El mensú en el cine y la literatura de la primera mitad de siglo XX: una aproximación al contexto de producción de la canción homónima (1956) de Ramón Ayala”. En *Actas de las Primeras Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino”*. Buenos Aires: FFyL, UBA. En línea: <<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2017>> (consulta: 12-04-2021).
-
- _____. (2019a). “¿Un hada bienhechora en el baile de las sirvientas? Ramona Galarza y sus discos de música litoraleña argentina en los sesenta”, *Contrapulso*, núm. 1, vol. 1. En línea: <<https://repositorio.uahurtado.cl/handle/11242/24589>> (consulta: 12-04-2021).
-
- _____. (2019b). “El hombre que canta al hombre. Ramón Ayala y el ‘mundo del arte’ hacia mediados de los 60”. En PEDROTTI, Clarisa y JAUREGUIBERRY, Pablo (eds.). *Actas de la XXIII Conferencia de la AAM y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del INMCV*. Buenos Aires: AAM / INMCV, pp. 01-13. En línea: <http://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2019/03/ACTAS-XXIII-Conferencia-XIX-Jornadas-2018.pdf> (consulta: 12-04-2021).
-
- _____. (2019c). “Tiré tu pañuelo al río...: canciones románticas en el repertorio popular litoraleño de la década de 1960”. En ALESANDRONI, Danisa y QUIROZ, Ignacio (comps.). *Será que la canción llegó hasta el sol: miradas, escuchas y reflexiones en torno a la canción. Músicos en Congreso. Séptima edición*. Santa Fe: ISM-UNL. En línea: <https://www.fhuc.unl.edu.ar/institucional/>

wp-content/uploads/sites/3/2018/08/Sera-que-la-cancion-llego-hasta-el-sol.pdf
(consulta:07-02-2022).

- _____. (2020). “Difusión internacional de canciones litoraleñas en la década de 1960: el caso de *Poema Veinte* (Neruda/Ayala)”. En *Actas de las Cuartas Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: FFyL, UBA. En línea: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2020> (consulta: 12-04-2021).
- AGAWU, Victor Kofi. (1991). *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- _____. (1992). Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century 'Lied', *Music Analysis*. Vol. 11, núm. 1, pp. 3-36.
- _____. (2009). *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York, Oxford University Press.
- AGUILAR, Paula. (2014). “Cap. 1: El objeto como horizonte”. En: *El Hogar como problema y como solución. Una mirada genealógica de la domesticidad a través de las políticas sociales. Argentina 1890-1940*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- AGUILAR, Paula; GLOZMAN, Mara; GRONDONA, Ana et alii. (2014) “¿Qué es un corpus?”, *Entramados y Perspectivas. Revista de la Carrera de Sociología*, Vol. 4, Núm. 4, pp. 35-64.
- AGUIRRE, Félix A. (1965). *Por qué le canto al Litoral*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Cymment.
- AGUIRRE, Margarita. (1963). *Genio y figura de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Losada.
- AHARONIÁN, Coriún. (2007). *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Comisión Sectorial de Educación Permanente, Universidad de la República.
- ALFARO, Juan Manuel. (2012). *El Zurdo: la vida y el canto paranasero de Miguel Martínez*. Paraná: Editorial de Entre Ríos.
- ALTAMIRANO, Carlos. (2001). *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Temas Grupo.
- ALVIRA, Pablo. (2009). “Infierno verde. *Las aguas bajan turbias* y la explotación de los mensúes en el Alto Paraná (1880-1940)”, *Naveg@mérica. Revista Electrónica de la Asociación Española de Americanistas*. núm. 3, 01-26. En línea:

<<https://revistas.um.es/navegamerica/article/view/75011/72331>> (consulta: 20-11-2022).

- _____. (2018). "Cine militante argentino en los sesenta: el momento latinoamericano", *Contemporánea*, 9 (1). Montevideo: Universidad de la República, pp. 93-110.
- ALZUGARAT, Alfredo. (2007). *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*. Montevideo: Trilce.
- APREA, Gustavo. (2015). "La revolución es un hecho histórico. El modo de pensar los cambios revolucionarios en el cine clásico-industrial argentino". En *Actas del I simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine*. Buenos Aires: CIyNE.
- ARETZ, Isabel. (1952). *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi.
- ASSUNÇÃO, Fernando. (1970). *La chamarrita y el caranguíyo*. Paraná: Dirección de Cultura de Entre Ríos.
- AYALA, Ramón. (1986). *Desde la selva y el río. Canciones con partituras, poemas, dibujos y reportajes*. Buenos Aires: Roberto Vera editor.
- _____. (2015a). *Confesiones a partir de una casa asombrada*. Rosario: Serapis; Posadas: EDUNAM.
- _____. (2015b). *Las trincheras ardientes del Paraguay (canto popular sobre la Guerra Grande)* Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación.
- _____. (2018). *Poemas, cuentos y relatos del camino*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- BACCAY, Dalmidio. (1961). *Vitalidad expresiva de la música guaraní*. Buenos Aires: Domingo Taladriz.
- _____. (1967). *Música regional y método: nordeste argentino y paraguayo*. Buenos Aires: Laserre.
- BECKER, Howard. (2008 [1982]). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. (Traducción de Joaquín Ibarburu). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. [Original: *Arts Worlds*. Berkley: University of California Press].
- BERGER, John. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

- BLACHE, Martha. (1991). "Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual", *Revista de Investigaciones Folklóricas*, núm. 6, pp. 56-66.
- BONVILLANI, Paola. (2013a). "Algunos elementos introductorios para pensar las categorías identidad, cultura política y memoria en el estudio del Partido Comunista Argentino". En PHILP, Marta (comp.). *Territorios de la historia, la política y la memoria*. Córdoba: Alción Editora; pp. 195-218.
- _____. (2013b). "Memoria, identidad y cultura política de militantes comunistas: una mirada desde Córdoba, 1963-1973." En *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Mendoza: Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.
- BORDA, María del Carmen. (2010). *Aníbal Sampayo. El último juglar*. Montevideo: Cruz del Sur.
- BOSQUET, Diego *et. alii*. (2013). *Todas las voces: tradición y renovación en festejos y músicas populares en Mendoza*. Mendoza: EDIUNC.
- BOURDIEU, Pierre. (1991 [1979]). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Traducción: María del Carmen Ruiz. Barcelona: Taurus.
- _____. (2003 [1966]). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Quadrata.
- BUCH, Esteban. (2016). *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2017). "L'écoute musicale". En CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques y VIGARELLO, Georges. *Histoire des émotions. Tome 3. De la fin du XIXe siècle à nos jours*. París: Editions du Seuil, pp. 479-494.
- BURKE, Peter. (2005 [2001]). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- CÁMARA, Enrique. (1992). *Charanda e chamamé. Canti e danze della provincia de Corrientes. Folklore I. Musiche dal nuovo mondo*. CD y libro inserto. Roma: Cicrocevia Sudnord Records.
- _____. (2004). *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU.

- CAMARERO, Hernán. (2004). “Claves para la relectura de un clásico”. En MURMIS, Miguel; PORTANTIERO, Juan Carlos. *Estudios sobre los orígenes del peronismo*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, pp. 09-44.
- CANGIANO, María. (1993). “Pensando a los trabajadores: la historiografía obrera contemporánea. Argentina entre el dogmatismo y la innovación”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, núm. 8, Buenos Aires: FFyL-UBA, 3a. serie, 2º semestre.
- CAÑARDO, Marina. (2017). *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- CARRIZO, Juan Alfonso. (1953). *Historia del folklore argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de la Tradición.
- CASARES RODICIO, Emilio (dir). (1999-2002). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Madrid: SGAE.
- CASTILLO, Leopoldo. (2009). *Mis vivencias con el chamamé*. Buenos Aires: El Reino Guaraní.
- CAVALLO, Milagros. (2013). *La Revista Folklore: boom folklórico, nacionalismo y dictadura (1961–1981)*. Tesis de grado (Licenciatura en Historia). Universidad Torcuato Di Tella, inédita. En línea: <<https://repositorio.utdt.edu/handle/20.500.13098/1539>> (consulta: 23-08-2022).
- CERRUTTI, Raúl Oscar. (1965). “El chamamé-danza del folklore guaraníico argentino”. Trabajo presentado en el *II Simposio de Música y Danzas Folklóricas y Tradicionales Argentinas* (Cosquín, 01-1964). Resistencia: Norte Argentino.
- CHAMOSA, Oscar. (2012). *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970: Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- CHIZZINI MELO, Leopoldo. (1947). *Los oscuros remansos*. Santa Fe: Castellví.
- _____. (1956). *Tacuara y Chamorro*. Santa Fe: Castellví.
- CITRON, Marcia. (1991). *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: University Press.
- COLLADO, Roberto. (2020). “La revista *Folklore*”. En línea: <https://ahira.com.ar/revistas/folklore/> (consulta: 23-08-2022).

- COLMAN, Alfredo. (2005). *The Diatonic Harp in the Performance of Paraguayan Identity*. PhD diss. The University of Texas at Austin.
- CORRADO, Omar. (2000). “Migraciones y permanencias: el Chango Spasiuk”, *Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM*. Bogotá, Colombia, 23 al 27 de agosto. En línea: <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iii-congreso-bogota-colombia-2000/> (consulta: 07-02-2022).
- _____. (2012). *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1945*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- _____. (2014). “Música argentina y producción del espacio: mapa, derivas”, *Revista Argentina de Musicología*, núm. 14. Córdoba: AAM, pp. 91-130.
- _____. (2016). “Los sonidos del 45. Música e identidades en Buenos Aires entre el fin de la Segunda Guerra y los comienzos del peronismo”, *Revista del Instituto Superior de Música*, núm. 16. Santa Fe: UNL, pp. 09-61.
- CORTI, Berenice y DÍAZ, Claudio (comps). (2017). *Música y discurso: aproximaciones analíticas desde América Latina*. Villa María (Córdoba): Eduvim.
- COSSE, Isabella. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- COSSE, Isabella.; FELITTI, Karina. y MANZANO, Valeria. (coords.) (2010). *Los sesenta de otra manera: Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo.
- CRAGNOLINI, Alejandra. (1997). “El *chamamé* en Buenos Aires. Recreación de la música tradicional y construcción de la identidad en el contexto de migración”, *Música e Investigación*, núm. 1. Buenos Aires: INMCV, pp. 99-115.
- _____. (1999). “Representaciones sobre el origen del ‘chamamé’ entre migrantes correntinos residentes en Buenos Aires: Imaginario, música e identidad”, *Latin American Music Review*, Vol. 20, núm. 2, pp. 234-252.
- _____. (2000a). “Construyendo un ‘nosotros’ a través del relato en torno a la música. El *chamamé* en el imaginario de habitantes de la ciudad de Mercedes, provincia de Corrientes, Argentina”. En *Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM* en Bogotá, Colombia, 23 al 27 de agosto. En línea: <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iii-congreso-bogota-colombia-2000/> (consulta: 07-02-2022).

- _____. (2000b). “El sapukai en bailes de *chamamé* en Buenos Aires y en el conurbano bonaerense. Música, emoción y tradición en migrantes correntinos”, *Música e Investigación*, núm. 6. Buenos Aires: INMCV, pp. 143-152.
- CROATTO, Leonardo. (2019). *Musica, Cinema e identità nel Río de la Plata*. Tesi Dottorato di ricerca in arti visivi, performative, mediali, Università di Bologna.
- CUESTAS, Néstor E. (1996). *Linares Cardozo y yo*. Argentina: Editorial IGA.
- CURBELO, José. (2017a). *La música de acordeón y bandoneón del norte de Uruguay*. Tesis presentada para la obtención del título de Maestría en Memoria Social y Patrimonio Cultural. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas.
- _____. (2017b). “Dinámicas transfronterizas en la música de acordeón y bandoneón del norte uruguayo”, *RELACult. Revista Latino Americana De Estudios Em Cultura E Sociedade*, 3 (3). Pelotas: CLAEC. En línea: <<https://doi.org/10.23899/relacult.v3i3.615>> (consulta: 07-02-2022).
- _____. (2019). “‘Tiene su propia identidad en el dolor de la gente y del pueblo que la hizo’: hacia una definición de la música tradicional de acordeón y bandoneón del norte uruguayo”, *Missões: Revista De Ciências Humanas E Sociais*, 3 (1). En línea: <<https://periodicos.unipampa.edu.br/index.php/Missoes/article/view/1076>> (consulta: 05-02-2022).
- D’ANNA, Eduardo. (2018). *La literatura de Santa Fe. Un análisis histórico*. Rosario: Espacio Santafesino.
- DALMONTE, Rossana. (1987). “El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía”. En ALONSO, Silvia. (comp.), *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco Libros, pp. 93-115.
- DÍAZ, Claudio. (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino*. Córdoba: Recoveco.
- _____. (2017). “*Taquetoyoh*. Un enunciado en el campo del folklore”. En CORTI, Berenice y DÍAZ, Claudio (comps.). *Música y discurso: aproximaciones analíticas desde América Latina*. Villa María (Córdoba): Eduvim.
- DÍAZ, Claudio y MONTES, Ángeles. (2021). “Músicas populares, cognición, afectos e interpelación. Un abordaje socio-semiótico”, *El Oído Pensante* 8 (2), pp. 38-64. En línea: <<https://doi.org/10.34096/oidopensante.v8n2.8058>> (consulta: 27-11-2022).

- DÍAZ-INOSTROZA, Patricia. (2016). *Yo no canto por cantar. Cantares de resistencia en el cono sur: Brasil, Uruguay, Chile y Argentina (1964-1989)*. Santiago de Chile: Memoriarte.
- DONOZO, Leandro. (2006). *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- _____. (2009). *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- ESPAÑA, Claudio. (2006). "Prólogo". En BORRÁS, Eduardo. *Las aguas bajan turbias*. Buenos Aires: Biblos/Argentores.
- FERNÁNDEZ, José Luis *et alii*. (2008). "Momentos de visualidad en lo fonográfico", *Revista LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, núm. 2. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, pp. 23-38.
- FERNÁNDEZ LATOUR, Olga. (1977). "Cancionero tradicional de Entre Ríos", *Folklore*, núm. 274 y 275. Buenos Aires: Tor's.
- _____. (2022 [1969]). *Folklore y poesía argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia. En línea: <http://repositorio.anh.org.ar/jspui/handle/anh/723> (consulta: 10-3-2022).
- FERRER SENABRE, Isabel. (2011). "Canto y cotidianidad: visibilidad y género durante el primer franquismo", *TRANS. Revista Transcultural de Música*, núm.15. En línea: https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_10_Ferrer.pdf (consulta: 21-06-2022).
- FIGUEROA, María Eugenia *et alii*. (2018). *Cancionero de costa a costa (vol. 1). Selección de música entrerriana*. Paraná: De Costa a Costa. En línea: <http://www.decostaacosta.com.ar/> (consulta: 15-03-2022).
- _____. (2021). *Abelardo Dimotta. Cien años de su música*. Paraná: De costa a costa. En línea: <http://www.decostaacosta.com.ar/> (consulta: 15-03-2022).
- FLORES, Marta. (1986). "Aproximación al chamamé. Comunicación". En *Actas de las Terceras Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires: INMCV, pp. 59-64.
- _____. (1993). *La música popular en el Gran Buenos Aires*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

- FLORINE, Jane. (2016). *El duende musical y cultural de Cosquín, el Festival Nacional de Folclore Argentino*. Buenos Aires: Dunken.
- FORNARO BORDOLLI, Marita y MALÁN, Fabricia. (2017). “Protesta, siempre: un panorama y tres casos uruguayos”, *Boletín Música*, núm. 45, enero-abril, La Habana: Casa de las Américas, pp. 40-71.
- FRITH, Simon. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- GARAVELLI, Clara. (2015). “Las aguas bajan turbias, una película revolucionaria a ambos lados del Atlántico”. En *Actas del I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine*. Buenos Aires: CIyNE.
- GARCÍA, Claudia; FLORES, Eduardo y PIÑEYRO, Enrique. (2004). *El chamamé se baila así en el litoral argentino*. Paraná: Editorial de Entre Ríos.
- GARCÍA, María Inés. (2009). *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- GARCÍA María Inés y GRECO, María Emilia. (2015 [2014]). “Matuseando. Un análisis crítico de la producción discográfica como discurso social”. En DUARTE DE VALENTE, Heloísa de A. et alii. (eds.): *Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales. Actas del XI Congreso de la IASPM-AL*. Sao Paulo: Letra e Voz, pp. 490-507. En línea: <<http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-xi-congreso/>> (consulta: 05-02-2022)
-
- _____ . (2016). “Producciones Matus': las prácticas y discursos de Oscar Matus a través de su productora discográfica independiente”. En WEBER, José Ignacio (ed.). *Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires: AAM e INMCV. En línea: http://www.ism.unl.edu.ar/media/Investigacion/Actas%20congresos/Actas_2016_AAM_INM.pdf> (consulta: 05-02-2022)
-
- _____ . (2017). “Coplera del viento. La presencia de Oscar Matus y del Nuevo Cancionero en el Encuentro de la Canción Protesta de 1967”, *Boletín Música*, núm. 45. La Habana: Casa de las Américas, pp. 25-39. En línea: <http://casadelasamericas.org/publicaciones/boletinmusica/45/3-Bm45%20tema_2A.pdf> (consulta: 05-02-2022)
- GARCÍA, María Inés; GRECO, María Emilia; BRAVO, Nazareno. (2014). “Testimonial del nuevo cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del

intelectual comprometido en la década del sesenta”, *Resonancias*, vol. 18, núm. 34. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 89-110.

GARCÍA, Miguel Á. (2004-2005). “Obsesiones, amnesia y miopía en los estudios de música popular”, *Revista Argentina de Musicología*, núm. 5-6. Buenos Aires: AAM, pp. 147-157.

GAROFALO, Reebee. (1999). “From Music Publishing to MP3: Music and Industry in the Twentieth Century”, *American Music*, Vol. 17, núm. 3, Autumn, pp. 318-354.

GEERTZ, Clifford. (1997 [1973]). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

GERMANI, Gino. (1980). “El surgimiento del peronismo: el rol de los obreros y de los migrantes internos”. En MORA Y ARAUJO, Manuel y LLORENTE, Ignacio (comps.). *El voto peronista*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 435-488.

GETINO, Octavio. (2005). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.

GILBERT, Abel y LIUT, Martín (comps.). (2019). *Las mil y una vidas de las canciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

GILMAN, Claudia. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

GIMENEZ, Hector. (2016). “El 'perfume' del litoral en el nacionalismo musical argentino. El caso de *Noches de Santa Fe*, de Carlos Guastavino”. En WEBER, José Ignacio (ed.). *Actas de la XXII Conferencia de la AAM y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología del INMCV*. Buenos Aires: AAM / INMCV. En línea: <http://www.ism.unl.edu.ar/media/Investigacion/Actas%20congresos/Actas_2016_AAM_INM.pdf> (consulta: 05-02-2022).

_____. (2018a). “Chamamés disfrazados en la obra musical de Carlos Guastavino”. En PEDROTTI, Clarisa y JAUREGUIBERRY, Pablo (eds.). *Actas de la XXIII Conferencia de la AAM y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del INMCV*. Buenos Aires: AAM/INMCV, pp. 01-13. En línea: <http://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2019/03/ACTAS-XXIII-Conferencia-XIX-Jornadas-2018.pdf> (consulta: 12-02-2022).

_____. (2018b). *El estilo musical del Litoral en la obra compositiva de Carlos Guastavino. El caso de Romance en Colastiné*. Tesis final de la Especialización en Musicología. DAMUS, UNA.

- _____. (2019). “La canción del litoral en la obra de Carlos Guastavino. Un intento de actualización del cancionero del Nuevo Litoral”. En ALESANDRONI, Danisa y QUIROZ, Ignacio (comps.). *Será que la canción llegó hasta el sol: miradas, escuchas y reflexiones en torno a la canción. Músicos en Congreso. Séptima edición*. Santa Fe: ISM-UNL. En línea: <<https://www.fhuc.unl.edu.ar/institucional/wp-content/uploads/sites/3/2018/08/Sera-que-la-cancion-llego-hasta-el-sol.pdf>> (consulta: 07-02-2022).
- GIMÉNEZ, Martín. (2020). *Héctor Larrea, una vida en la radio*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- GIORDANO, Santiago; MARECO, Alejandro. (2010). *Había que cantar... Una historia del Festival Nacional de Cosquín*. Cosquín: Comisión Municipal de Folklore.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- _____. (edit.). (2017a). *Mujer y música en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de Ibermúsicas sobre investigación musical*. Santiago de Chile: Ibermúsicas.
- _____. (2017b). “Chile y los festivales de la canción comprometida (1955-1981)”, *Boletín Música*, núm. 45, enero-abril, La Habana: Casa de las Américas, pp. 05-23.
- GONZÁLEZ, Pablo B. (1990). “Un arreglo para un arreglo. Historia íntima, no comercial, del acordeón y el chamamé”, *Revista del Instituto Superior de Música*, núm. 2. Santa Fe: UNL, pp. 40-50.
- _____. (1993). “Algunas modificaciones que se practican sobre el acordeón en la región litoral argentina. En *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la AAM*. Buenos Aires: INMCV, pp.149-151.
- _____. (1999). “Chamamé”. En CASARES RODICIO, Emilio (dir). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 2. Madrid: SGAE, pp. 534-535.
- GONZÁLEZ VEDOYA, Juan Genaro y ZUBIETA, Juan Pedro. (2021). *A 50 años de... Canción Nueva Correntina (1972–2022)*. Corrientes: Moglia.
- GOYENA, Héctor y JOB DE LLAMAS, Raúl. (1999). “Galopa”. En CASARES RODICIO, E. (dir). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol.

5. Madrid: SGAE, pp. 354-355.

GRAVANO, Ariel. (1985). *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor.

GREEN, Lucy. (1997). *Music, Gender, Education*. Cambridge: University Press.

GUARANY, Horacio. (2002). *Memorias del cantor, casi una biografía*. Buenos Aires: Sudamericana.

GUTIÉRREZ MIGLIO, Roberto. (2007). *El tango, el Litoral y Paraguay: su relación con el chamamé, la polca paraguaya y la guarania*. Buenos Aires: Corregidor.

_____. (2013). *Isaco Abitbol: "el patriarca del chamamé" y sus cantores*. Buenos Aires: El Reino Guaraní.

GUERRA COTTA, André. (2011). "Archivología musical. Conceptos, principios, futuro". En FORNARO, Marita (ed.). *Archivos y música. Reflexiones a partir de experiencias de Brasil y Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República, pp. 15-36.

GUERRERO, Juliana. (2012). "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización", *TRANS. Revista Transcultural de Música*, núm. 16. En línea: <<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/412/el-ge-nero-musical-en-la-mu-sica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacio-n>> (consulta: 07-02-2022).

_____. (2013). "La cantata: el cruce entre lo culto y lo popular", *Revista Musical Chilena*, año LXVII, núm. 220, julio-diciembre, pp. 94-106.

_____. (2014). "Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la 'música de proyección folclórica' argentina", *Runa. Revista del Instituto de Ciencias Antropológicas*, vol. 35, núm. 2. Buenos Aires: FFyL-UBA, pp. 51-66.

_____. (2017). "Fusión e innovación en la música de proyección folclórica: sobre el estilo de Eduardo Lagos", *Revista Argentina de Musicología*, núm. 18, Buenos Aires: AAM, pp. 125-142.

HORKHEIMER, M. y ADORNO, Theodor. (1970 [1947]). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sur. [*Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam: Querido].

IRIONDO, Martín [et.al.]. (2011). *Río Paraná*. Santa Fe: Bolsa de Comercio.

- JACOVELLA, Bruno (coord.). (1988 [1969]). *Las canciones folklóricas de la Argentina. Antología* (3 discos LP de 33 1/3 rpm). Buenos Aires: INMCV.
- JAMES, Daniel. (1981). “17 y 18 de octubre de 1945: el peronismo, la protesta de masas y la clase obrera argentina”, *Desarrollo Económico*, núm. 107, vol. XXVII, IDES, oct.-dic; pp. 445-461.
- _____. (1992). “Historias contadas en los márgenes. La vida de Doña María: Historia Oral y problemática de género”. *Entrepasados. Revista de Historia*, Año II, núm. 3; pp. 07-24.
- KALIMAN, Ricardo. (2004). *Alhajita es tu canto: el capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba: Comunicarte.
- _____. (2016). “Dos actitudes ilustradas hacia la música popular. Para una historia social de la industria del folklore musical argentino”, *Revista Argentina de Musicología*, núm. 17. Buenos Aires; AAM, pp. 39-56.
- KARUSH, Matthew. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- _____. (2006). “Criollos y criollismo en la industria del folclore musical”, *Revista de Investigaciones Folklóricas*, núm. 21, pp. 88-93.
- KOHAN, Pablo. (1999). “2. La música nativista (en Argentina. III. La música popular urbana)”. En CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1. Madrid: SGAE, pp. 657-658.
- KRIGER, Clara. (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LAGOS, Rómulo y BARBARÁ, Juan José. (1973). “Origen y sentido de una expresión de arte popular”, prólogo de *Canción Estampa*. Buenos Aires: Lagos.
- LANGIERI, Marcelo. (2016). “Entrevista a Guillermo Almeyra. Politización y construcción de subjetividades en la Argentina de los años sesenta y setenta”. En POZZI, Pablo (coord.). *Rebeldes e inconformistas. Procesos de politización y rebelión en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, Universidad de Buenos Aires, UAHC, Imago Mundi, pp. 99-125.
- LAPUENTE, Mariano y VIDELA, Santiago. (2008). “Construcciones gráficas de instituciones fonográficas”. *Revista LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, núm. 1. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, pp. 115-128.

- LARCHER, Belkys y LOBAIZA, Lidia. (1997). *Apuntes para un acercamiento a la literatura corondina*. Coronda: Municipalidad.
- LISKA, Mercedes. (2014). “El arte de adcentrar los sonidos: huellas de las operaciones de normalización del tango argentino, 1900-1920”, *Latin American Music Review*, Vol. 35, núm. 1, spring/summer, pp. 25-49.
- _____. (2018). “Biografías sobre mujeres músicas: tramas de género y sexualidad en los significados de la obra musical de María Elena Walsh.” *Descentrada*, 2 (2), En línea: <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe056> (consulta: 02-05-2022)
- LÓPEZ, Silvina (coord.). (2007). *Miguel Martínez: sus composiciones para guitarra*. S/d: Gobierno de Entre Ríos. En línea: <http://www.decostaacosta.com.ar/> (consulta: 15-03-2022).
- LÓPEZ BREARD, Miguel R. (1988). *Cantares de la tradición guaraní*. San Fernando: Ocruxaves.
- LÓPEZ ROSAS, José Rafael. (2019 [1972]). *Historia de la literatura de Santa Fe*. Santa Fe: Imprenta Oficial.
- LUSNICH, Ana Laura (ed.) (2005). *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Biblos.
- _____. (2007). *El drama social folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo (eds.) (2009). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo; FLORES, Silvana (eds.). (2014). *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- MADOERY, Diego. (2000) “Los procedimientos de producción musical en música popular”, *Revista del Instituto Superior de Música de la UNL*, núm. 7, pp. 77-93.
- _____. (2010). “El folklore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades”. En *Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM*. Caracas: IASPM-AL y EUM.

- _____. (2015). “Música popular y educación. El problema de los equilibrios”. En PINNOLA, Fabián (comp.). *Música popular y educación. Actas del Quinto Congreso de Educación Musical “Músicos en Congreso”*. Santa Fe: Ediciones UNL, pp. 08-20.
- _____. (2016). “Estudios sobre el folclore musical argentino”, *Revista Argentina de Musicología*, núm. 17. Buenos Aires: AAM, pp. 15-38.
- _____. (2021). *Charly y la máquina de hacer música. Un viaje por el estilo musical de Charly García (1972-1996)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- MADRID, Alejandro. (2009). “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”, *TRANS. Revista Transcultural de Música*, núm. 16.
- MALÁN, Fabricia. (2010). “La música ¿con o sin fronteras? estudio sobre la ideología en la obra de Aníbal Sampayo”, ponencia leída en *XIX Conferencia de la AAM y XV Jornadas Argentinas de Musicología “Música y política”*. Córdoba: AAM e INMCV, inédita.
- MAMANI, Ariel. (2015). “Caudillismo, usos políticos del pasado y música folklórica. Félix Luna y la polémica historiográfica en torno a los caudillos”, *Cuadernos de Historia. Serie Economía y Sociedad* 13/14, pp. 247-263.
- _____. (2017). “Heroínas, mártires y cautivas. Renovación folklórica y usos políticos del pasado en el LP *Mujeres argentinas* (1969)”, *Revista Argentina de Musicología*, núm. 18, Buenos Aires: AAM, pp. 143-166.
- MANCUSO, Hugo. (2015). “Grupos creativos y tradición cultural”, *AdVersus*, XII, junio. Buenos Aires: Istituto Italo-argentino di Ricerca Sociale (IIRS), pp. 01-13.
- MANETTI, Ricardo. (2018). “Palito y Sandro: dos caras de una misma moneda. La construcción de los nuevos ídolos en el cruce entre el cine, la televisión y las discográficas”. En DUFAYS, Sophie y PIEDRAS, Pablo (eds.). *Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*. Buenos Aires: Librería, pp. 51-64.
- MANSILLA, Silvina Luz. (2011). *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- _____. (dir.) (2012). *Dar la nota: el rol de la prensa en la historia musical argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

- _____. (2021). “Homenajes y relecturas del pasado argentino. La canción *Soldado desconocido* en el film *Revolución*”. Buenos Aires: inédito.
- MANZANO, Valeria. (2017). *La era de la juventud en la Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MARCON, Fernanda. (2014). *Los viajes del río. Migração, festa e alteridade entre chamameceiros e chamameceiras das províncias de Buenos Aires, Corrientes e Entre Ríos, Argentina*. Tesis de doctorado en Antropología Social. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- MARÍN LÓPEZ, Javier. (2016). “Editorial. Investigar la performance”, *Revista de Musicología*, vol. XXXIX, Nº 1, pp. 11-16.
- MARTÍNEZ CHAS, María Lida. (2009). *Liderazgo social y militancia comunista en la provincia de Misiones: Una aproximación a la vida política e intelectual de Marcos Kanner*. Tesis de posgrado (Maestría en Partidos Políticos). Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/martinez.pdf> (consulta: 16-11-2022).
- MARTÍNEZ GARAY, Romy Angélica. (2018). *Canciones a orillas del río: música e identidad en el espacio cultural uniendo Paraguay, Argentina y Brasil*. Disertación (Maestría en Ciencias), Programa de Postgrado en Integración de América Latina de la Universidad de São Paulo: USP.
- MASTRANGELO, Mariana. (2010). “Cultura obrera izquierdista: oralidad y memoria en el interior de la Argentina en las décadas de 1930 y 1940”, *Historia, Voces y Memoria* 2/2010. Revista del programa de Historia Oral, FFyL-UBA, pp. 59-78.
- _____. (2012). “Mi abuela cantaba *Bandiera Rossa* y *La Internacional* e iba a misa todos los días. Memoria popular y cultura obrera”, *Historia, Voces y Memoria* 4/2012. Revista del programa de Historia Oral, FFyL-UBA; pp. 113-134.
- MATALLANA, Andrea. (2006). *‘Locos por la radio’: una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-194*. Buenos Aires: Prometeo.
- MATEU, Cristina. (2012). “Encuentros y desencuentros entre dos grandes obras: *El río oscuro* y *Las aguas bajan turbias (Argentina, 1943/1952)*”. En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. En línea: <<http://nuevomundo.revues.org/63148>> (consulta: 12-11-2022).

- MATOS BORBA, Julio César. (2018). *Estilo duetado: o chamamé instrumental em Campo Grande, Mato Grosso do Sul*. Disertación de Maestría en Música (línea Musicología histórica y Etnomusicología). Curitiba: Universidade Federal do Paraná. En línea: <<https://www.acervodigital.ufpr.br/handle/1884/56877>> (consulta: 06-02-2022).
- MAYORA, Román. (2017). “El pop y el folklore van al cine. Notas sobre ‘Ramón Ayala’ de Marcos López”, *Revista LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*, año IX, núm.17, Primer semestre. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, pp. 83-100.
- MCCLARY, Susan (1991). *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality*. Minnessota: University Press.
- MENDÍVIL, Julio. (2016). *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- MEYER, Leonard. (2000 [1989]). *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide. [*Style and Music. Theory, History, and Ideology*. University of Chicago Press].
- MEZA, Gabriel. (2018). La musicalización de textos poéticos como crítica literaria y el desplazamiento entre alta cultura y cultura de masas. Una lectura sobre el disco Caja de música de Pedro Aznar. En *Logos. Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, vol. 28, núm. 1, pp. 30-40.
- MIRAGLIO, Darío y HERDT, Marcial. (2008). *Walter Heinze: una vida, un destino, una guitarra*. Paraná: Editorial de Entre Ríos.
- MIRKA, Danuta (ed.). (2014). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- MONZALVO, Melina. (2020). *Estudio exploratorio de la Chamarrita entrerriana: Orígenes y caracterización del fenómeno*. Trabajo final de Licenciatura. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario.
- MORALES DE SEGOVIA, Marily. (1972). *El chamamé. Enciclopedia de temas populares del Nordeste*. Corrientes: Daunne.
- MOLINERO, Carlos. (2011). *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina 1944-1975*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta.
- MONELLE, Raymond. (2000). *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, N.J: Princeton University Press.

- _____. (2006). "Topic and Expression". En *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 03-32.
- MÜLLER, Marcia. (2021). *Tanguito montielero. La música de mi pueblo*. Corrientes: Moglia.
- MURMIS, Miguel y PORTANTIERO, Juan Carlos. (2004). *Estudios sobre los orígenes del peronismo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. (1987). *Musicologie générale et Sémiologie*. París: Christian Bourgois Éditeur.
- NAZABAY, Hamid. (2012). *Aníbal Sampayo y la canción litoraleña en el Uruguay*. Paysandú: Intendencia de Paysandú.
- NERUDA, Pablo. (1967). *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Buenos Aires: Losada.
- NÉSPOLO, Jimena. (2018). *¿Quién mató a Cafrune? Crónica de la muerte de la canción militante*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- NOYA, Emilio. (1989). *Historiando cantares*. Corrientes: Editora correntina.
- OCHOA, Ana María. (2003). *Músicas locales en tiempos globales*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- O'DONNELL, Guillermo. (1972). "Modernización y golpes militares", *Desarrollo Económico*, vol. 12, núm. 47 (octubre-diciembre), pp. 01-51.
- ORQUERA, Fabiola. (2016). "Paisaje social, trayectoria artística e identidad política: el caso de Ramón Ayala", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe (E.I.A.L)*, vol. 27, núm. 1. Tel Aviv University, pp. 13-37.
- PALACIO, Lino. (1994). *Ramona. Colección Clásicos del Humor Argentino*. Buenos Aires: Record.
- PARODI, Julia. (2019). "Folkloristas y folklorólogos: las estrategias de inclusión y exclusión en el discurso de la revista *Folklore* (1961-1981)", *Recial*, vol. X, núm. 16. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, pp. 69-92. En línea: <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/26993>> (consulta: 24-08-2022).
- PELINSKI, Ramón. (2000). *Invitación a la etnomusicología*. Madrid: Akal.

- _____. (2009). "Tango nómade. Una metáfora de la globalización". En LENCINA, Teresita; GARCÍA BRUNELLI, Omar y SALTON, Ricardo (comps.). *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*. Buenos Aires: FECA, pp. 65-128.
- PIÉREZ BUGALLO, Rubén. (1992). "Corrientes musicales en Corrientes", *Latin American Music Review*, vol. 13, núm. 1, University of Texas Press, pp. 56-113.
- _____. (1996). *El chamamé: raíces coloniales y des-orden popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- _____. (1999). *Cancionero popular de Corrientes*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- PIEDADE, Acácio. (2011). "Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos," *Per Musi*, núm. 23. Belo Horizonte: UFMG, pp. 103-112.
- _____. (2013). "A teoria das tópicos e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música", *El Oído Pensante* 1 (1). En línea: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>> (consulta: 10-07-2017).
- _____. (2017). "Uma análise do prelúdio da Bachianas Brasileiras no 2 sob a perspectiva das tópicos, da retoricidade e da narratividade". En SALLES, Paulo de Tarso y DUDEQUE, Norton (orgs.). *Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos*. Curitiba: Editora da UFPR, pp. 273-289.
- PIEDRAS, Pablo y DUFAYS, Sophie. (2018). *Conozco la canción: melodías en los cines posclásicos de Américas Latina y Europa*. Buenos Aires: Librería.
- PINO, Pedro. (2017). *La Guaranía: Sistematización de los elementos estructurales presentes en la práctica musical*. Trabajo de Conclusión de Curso (Graduación en música). Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, Foz de Iguazú, 93 p. En línea: <<https://dspace.unila.edu.br/bitstream/handle/123456789/3186/TCC%20-%20Pedro%20Mart%C3%ADnez.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (consulta: 06-02-2022).
- PIÑEYRO, Enrique y GONZÁLEZ VEDOYA, Juan. (2011). *Chamamé Raity. Cátedra libre Universidad Nacional del Nordeste*. Corrientes: UNNE.
- PIÑEYRO, Enrique. (1988). *El rasguído doble: expresión musical de la provincia de Corrientes. Ensayo*. Corrientes: Poder Ejecutivo de la Provincia de Corrientes.
- _____. (1992). *El sapukai: expresión del hombre correntino*. Corrientes: el autor.

- _____. (2000). *Edgar Romero Maciel: vida y obra musical*. Corrientes: EUDENE/ UNNE.
- _____. (2005 [1998]). *El Chamamé: génesis, desarrollo y evolución de la música tradicional de la provincia de Corrientes*. Corrientes: Moglia.
- _____. (2006). *Oswaldo Sosa Cordero: personalidad literaria, musical y artística*. Corrientes: Subsecretaría de Cultura de la Provincia.
- _____. (2009). *Chamamé: Siglo XXI. Nuevas generaciones del folclore musical correntino*. Corrientes: Subsecretaría de Cultura de la Provincia.
- PITE, Rebekah. (2016). *La mesa está servida. Doña Petrona C. de Gandulfo y la domesticidad en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Edhasa.
- PITTAU, Verónica. (2021). “Cosmopolitismo y nación: *Juguemos en el mundo* de María Elena Walsh”, *Revista del Instituto Superior de Música*, núm. 19, pp. 84-104. Santa Fe: UNL. En línea: <https://doi.org/10.14409/rism.v0i19.11031> (consulta: 27-04-2022).
- PLESCH, Melanie. (1996). “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”, *Revista Argentina de Musicología*, núm. 1. Córdoba: AAM, pp. 57-68.
- _____. (2009). “The *Topos* of the Guitar in Late Nineteenth-and Early Twentieth-Century Argentina”, *The Musical Quarterly*, 92, núm. 3-4. Oxford: Oxford University Press, pp. 242-278.
- _____. (2013). “Topic Theory and the Rhetorical Efficacy of Musical Nationalisms: The Argentine Case”. En PANOS, Nearchos (ed.). *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle*. Edinburgh: The University of Edinburgh, pp. 328-337.
- _____. (2014). “Una pena extraordinaria: tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino”, *Acta Musicologica* 86, núm. 2, october. Basilea: IMS, pp. 217-248.
- POLIT, Gustavo [Milcíades PEÑA]. (1964). “El legado del bonapartismo: conservadurismo y quietismo en la clase obrera argentina”; *Fichas de Investigación Económica y Social*, vol. 1, núm. 3 (setiembre).
- PONZA, Pablo. (2006). “Intelectuales y lucha armada en Argentina. La década del Sesenta”, *E-l@tina. Revista Electrónica de Estudios Latinoamericanos*, Vol. 4,

núm. 15, Buenos Aires, abril-junio, pp. 3-14. En línea: <https://www.redalyc.org/pdf/4964/496451230001.pdf> (consulta: 02-02-2022).

_____. (2007). “Los sesenta-setenta: intelectuales, revolución, libros e ideas”, *Revista Escuela de Historia*. Año 6, vol. 1, núm. 6. Salta: Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta, pp. 137-156.

PORTANTIERO, Juan Carlos. (1973). “Clases dominantes y crisis política en la Argentina actual”. En BRAUN, Oscar (comp.). *El capitalismo argentino en crisis*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 73-118.

PORTORRICO, Emilio. (2004). *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. 2da edición. Buenos Aires: El autor.

_____. (2015). *Eso que llamamos folklore. Una historia social de la música popular argentina de raíz folclórica*. Buenos Aires: El autor.

POWRIE, Phil. (2018). “La canción-cristal y la repetición”. En DUFAYS, Sophie y PIEDRAS, Pablo (eds.). *Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*. Buenos Aires: Librería.

POZZI, Pablo. (2015). “Repensar el estudio de la clase obrera. Presentación al Dossier Trabajadores” y “Trabajadores y procesos de politización y rebelión”, *Esboços*. Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC Florianópolis, v. 22, núm. 33, dez.; pp. 6-16; 17-28. En línea: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/issue/view/Dossi%C3%AA%20TrabajadoresPUCC>> (consulta: 02-02-2022).

PUCCIARELLI, Alfredo. (1997). “Dilemas irresueltos en la historia reciente de la sociedad argentina”, *Taller. Revista de Sociedad, Cultura y Política*, vol. 2, núm. 5, noviembre, pp.82-121.

PUCHULU, Atahualpa. (2020). *Cancionero uruguayense. Selección de música de Concepción del Uruguay*. Concepción del Uruguay: De Costa a Costa. En línea: <<http://www.decostaacosta.com.ar/>> (consulta: 15-03-2022).

PUJOL, Sergio. (2002). *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.

_____. (2011a). *Como la cigarra. Biografía de María Elena Walsh*. Buenos Aires: Emecé.

_____. (2011b [1999]). *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones. [1a. Ed. Emecé Editores].

- _____. (2013). *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- QUIROGA, Horacio. (2020). *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación (Colección “Vuela el pez”).
- RAIGOZA RIVERA, Sayuri. (2010). “El chamamé: construyendo un significado hoy en Buenos Aires y el Conurbano bonaerense”, *Revista Iluminuras*, v. 11, núm. 25. Porto Alegre: UFRGS. En línea: <https://www.seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/15738> (consulta: 05-02-2022).
- RAMOS LÓPEZ, Pilar. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.
- _____. (2013). “Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres”, *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, núm. 37. La Rioja (España): Universidad de La Rioja, pp. 207-223.
- RATNER, Leonard. (1980). *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.
- REY, María Esther. (2000). “Ámbito del Litoral o del Nordeste”. En LOCATELI DE PÉRGAMO, Ana María *et alii*. *Música tradicional argentina: aborígen-criolla*. Buenos Aires: Lumen.
- ROBERTSON, Carol. (2001). “Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres”. En: CRUCES, F. (*et al.*). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, pp. 383-411. Madrid: Trotta.
- RODRÍGUEZ HIGA, Evandro. (2010). *Polka paraguaia, guarania e chamamé. Estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande-MS*. Campo Grande: UFMS.
- _____. (2019). *Pra fazer chorar as pedras: guarânias e rasqueados em um Brasil fronteiroço*. Campo Grande: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.
- ROMERO, Luis Alberto. (2012 [1994]). *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ROSSI, Magalí de y BRITTES, Daniel. (2021). *As origens do chamamé: uma história para ser contada*. Porto Alegre (Brasil): Magali de Rossi.
- ROUBINA, Evguenia. (2010). "Ver para creer? Una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical", *I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em*

Música. Río de Janeiro (Brasil). En línea: <<http://www.seer.unirio.br/simpom/article/view/2667>> (consulta: 05-02-2022).

_____. (2013). “¿Una imagen vale más...? Pautas para el estudio de las evidencias organológicas en la iconografía musical novohispana”, *Cátedra de Artes*, núm. 13. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 40-69.

RUIZ, Irma y MENDIZÁBAL, María (colab.). (1985). "Etnomusicología". En *Evolución de las ciencias en la República Argentina (1872-1972)*. Tomo X. Buenos Aires: Sociedad Científica Argentina, pp. 179-210.

RUIZ, Irma. (2018). *La “conquista espiritual” no consumada. Cosmología y rituales mbya-guaraní*. Quito: Abya-Yala.

RUSSO, Guillermo, e INSAURRALDE, Andrés. (2013). “Entrevista realizada al músico, compositor y director de orquesta Tito Ribero, 6 de abril de 1979”. En *Más allá del olvido. Conversaciones inéditas con grandes del cine nacional*. Buenos Aires: Prosa Americana, pp. 225-235.

SABATO, Jorge F. (1988). *La clase dominante en la Argentina moderna. Formación y características*. Buenos Aires: CISEA/GEL.

SALA, Jorge (2015). “La revolución está en otra parte. La representación de los conflictos del interior del país en el cine clásico-industrial argentino”. En *Actas del I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine*. Buenos Aires, CIyNE.

SAMMARTINO, Federico; RUBIO, Héctor (eds.). (2007). *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

_____. (2013). *Músicas populares II. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. Córdoba: Buena Vista.

SAMPAYO, Aníbal. (1985 [1966]). *El canto elegido*. Suecia: Malmö.

_____. (2001). *Desde Paysandú. Canto y poesía*. S/d.

SAPONARA SPINETTA, Valeria. (2017). “Manos vacías: cruces entre lo social y lo visual en la Argentina neoliberal de los años noventa”. En LUCERO, María Elena (coord.). *Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana. Mediaciones, dinámicas e impactos estéticos*. Rosario: UNR Editora, pp. 253-261. En línea: <https://www.revlat.com/files/ugd/5373fb_cacae48d52a240169422a0cac998fa6c.pdf> (consulta: 06-02-2022).

- SCHIRO, Manuel. (2021). *Identidad, patrimonio cultural inmaterial e integración regional: la patrimonialización del chamamé en el marco del Mercosur Cultural*. Tesina de grado presentada para obtener el título de Licenciado en Relaciones Internacionales. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, inédita. En línea: <http://biblioteca.puntoedu.edu.ar/bitstream/handle/2133/23039/TESINA%20Manuel%20Schiro.pdf>> (consulta: 15-03-2022).
- SIGAL, Silvia. (2002). *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SIMONETT, Helena (ed.). (2012). *The Accordion in the Americas: Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More!* Urbana: University Press of Illinois.
- _____. (2021). “Las conquistas del acordeón: del viejo mundo a nuevos horizontes”, *Encartes. Revista Digital Multimedia*, vol. 4, núm. 8, pp. 102-129. En línea: <<https://doi.org/10.29340/en.v4n8.177>> (consulta: 22-10-2021).
- SOUZA GOMES, Caio. (2015). “‘Es Sudamérica mi voz’: o projeto de unidade continental no álbum *Cantata Sudamericana* (1972)”, *Música Popular em Revista*, Campinas, año 4, vol. 1, jul.-dez, pp. 27-46.
- SOLIE, Ruth (ed.). (1993). *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press.
- SZARÁN, Luis. 1997. *Diccionario de la música en el Paraguay*. Asunción: Jesuitenmission Nurnberg.
- _____. (2000). “Litoraleña”. En CASARES RODICIO, Emilio (dir). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 6. Madrid: SGAE, p. 930.
- _____. (1999). “Guarania”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir). *Diccionario de música española e hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid: SGAE, p. 936.
- SYMNS, Enrique. (1986). *Aníbal Sampayo: el canto armado*. S/d.
- TAGG, Philip. (2000). *Kojak. Fifty Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. Nueva York: The Mass Media Music Scholar's Press.
- TAPIA TOVAR, Evangelina. (2003). “El bolero y la cultura de la vida cotidiana”. En: PÉREZ MARTÍNEZ, Herón y GONZÁLEZ, Raúl (edit.). *El folclor literario en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma de Aguascalientes.

- TERÁN, Oscar. (2008). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____. (2013 [1993]). *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI (edición definitiva).
- TINSMAN, Heidi. 2016. *Se compraron el modelo. Consumo, uva y la dinámica transnacional: Estados Unidos y Chile durante la Guerra Fría*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- TOLOSA, Rubén. (2019). *Mensajero de la tierra roja: Ramón Ayala, el mensú*. Buenos Aires: Dunkin.
- TORRE, Juan Carlos. (1989). “Interpretando (una vez más) los orígenes del peronismo”, *Desarrollo Económico. Revista de Ciencias Sociales*, Vol. 27, núm. 112, feb.-mar; pp. 525-548.
- TROITIÑO, M. Lucía. (2018). *Che mbaracá: estudio sobre la guitarra en el chamamé*. Tesis de grado (Licenciatura en música, orientación música popular). Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, inédita. En línea: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/72331>> (consulta: 15-03-2022).
- _____. (2019). *Tiempo de guitarras, una mirada sobre los aportes de Mateo Villalba*. Corrientes: Moglia.
- TURINO, Thomas. (2008a). *Music in the Andes: Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- _____. (2008b). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.
- ULHÔA, Martha (2010). “Bolero, Bossa Nova y Filin. Estética e ideología en la música brasileña”. En *Actas del III Congreso Música, Identidad y Cultura en el Caribe “El bolero en la cultura caribeña y su proyección universal”*. Santiago de los Caballeros: Instituto de Estudios Caribeños, Centro León, Ministerio de Cultura, pp. 515-522.
- ULHÔA, Martha y PEREIRA, Simone (orgs.). (2016). *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Folio Digital. Letra e Imagem.
- VARELA, Alfredo. (2008). *El río oscuro*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

- VARELA, Amancio. (1980). *Historia del folklore y la proyección folklórica*. Buenos Aires: Microfon.
- VEGA, Carlos. (1936). *Danzas y canciones argentinas: teorías e investigaciones*. Buenos Aires: Ricordi.
- _____. (1956). *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi.
- _____. (1981). *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: INMCV.
- _____. (2010a [1944]). *Panorama de la música popular argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires: INMCV.
- _____. (2010b [1981]). *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: INMCV.
- VIDELA, Santiago. (2004). "Un fragmento de vida no musical de la música. Publicidades de compañías discográficas a principios de la década del '60", *Interscience Place*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro.
- VILA, Pablo. (1982). "Música popular y auge del folklore en la década del '60", *Crear en la Cultura Nacional*, II: 10. Buenos Aires, sept-oct, pp. 24-27.
- _____. (1996). "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones". *Trans. Transcultural Music Review / Revista Transcultural de Música*, núm. 2. En línea: <http://www.sibetrans.com/trans/> (consulta: 07-05-2022).
- VIÑUELA SUÁREZ, Laura. (2003). "La construcción de las identidades de género en la música popular". En *Dossiers Feministes*, núm. 7 (dossier *No me arrepiento de nada: mujeres y música*). Castellón de la Plana (España): Universitat Jaume, pp. 11-32.
- VISCONTI VALLEJOS, Ricardo. (1990). *Historia del chamamé: cuatro siglos con la música del litoral*. Buenos Aires: Corregidor.
- _____. (1995). *Historia del folklore correntino: Taragüí, donde se guardan los recuerdos*. Buenos Aires: Ediciones del Litoral.
- WILLIAMS, Raymond. (1997 [1977]). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- ZINI, Julián P. (1983). *Camino al chamamé. Aportes para el esclarecimiento de nuestra danza folklórica*. Mercedes: Paiubre Editorial.

ZUBIETA, Juan Pedro y LEZCANO, Carlos. (2017). *Industria Chamamé*. Corrientes: Moglia Ediciones.

REPOSITARIOS CONSULTADOS

Archivo personal de Darío Raris (discos de vinilo).

Archivo personal de Roberto Collado.

Archivo personal de Silvina Luz Mansilla (material hemerográfico y discos de vinilo).

Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica Argentina.

Biblioteca del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral.

Digitalizaciones del proyecto UBACyT F-831 (2006-2009): revista Danzas Nativas (de BN).

Fonoteca del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Fonoteca y Biblioteca del Instituto de Investigación en Etnomusicología.

Musicoteca de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Sección Audioteca de la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”.

Sección Hemeroteca de la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”.

PRINCIPALES SITIOS ELECTRÓNICOS CONSULTADOS

Archivo Histórico de Revistas Argentinas: <https://ahira.com.ar/revistas/folklore/>

Fundación Memoria del Chamamé: www.fundacionmemoriadelchamame.com

Registro de autores de SADAIC, Sindicato Argentino de Autores y Compositores:
<https://www.sadaic.org.ar/>

Revista Folklore. Historia y Evolución: www.revistafolklore.com.ar

ENTREVISTAS REALIZADAS

Acevedo, Ginette (Santiago de Chile, 15 de enero de 2019; comunicaciones telefónicas, 04 de noviembre de 2019 y 05 de abril de 2021).

Ayala, Ramón (Buenos Aires, 24 de agosto de 2017; 06 de diciembre de 2017; 11 de agosto de 2018).

Galettini, Carlos (comunicación telefónica, 2 de abril de 2021).

Monterrío, Claudio (Santa Fe, 27 de diciembre de 2021).

Ovejero, Rodolfo (Buenos Aires, 11 de junio de 2019).

BREVE CV DE LA TESISISTA

Angélica Lucía Adorni

Inició sus estudios musicales en Rafaela (Santa Fe), de cuya Escuela Municipal de Música “Remo Pignoni” se graduó como Técnica Profesional Instrumental, especialidad Piano. Es Licenciada y Profesora Superior de Enseñanza Media y Superior en Artes, Orientación Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Doctoranda en la misma facultad, realizó su investigación con una beca UBACyT otorgada en 2016 por la Secretaría de Ciencia y Técnica de esta universidad y concluida en mayo de 2022. Durante su trayecto de grado, cursó durante un semestre estudios de musicología en la Universidad Federal de Mina Gerais (Brasil), con una beca de intercambio estudiantil (2007). También realizó estudios de lengua italiana en la Università per Stranieri di Siena, becada por el Gobierno de la Región Toscana de Italia (2012).

En el transcurso de su formación doctoral, accedió por concurso a un subsidio UBA para representar a esta universidad en Brasil, en un congreso de jóvenes investigadores organizado por la Asociación de Universidades del Grupo Montevideo (2019). También en el marco de su beca, ofreció en dos oportunidades un curso de extensión por SEUBE-FFyL-UBA, referido a la historia de la música de raíz folclórica argentina.

Ha publicado capítulos en libros, artículos con referato y reseñas bibliográficas en revistas especializadas y ha presentado trabajos en congresos especializados en Argentina, Brasil y Chile. Fue Adscripta en la cátedra Introducción a una Antropología de la Música de la FFyL-UBA, entre 2011 y 2014. En 2012 fue investigadora auxiliar en el equipo Antología del Tango Rioplatense II, del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" que depende del Ministerio de Cultura de la Nación.

Actualmente es docente en asignaturas relacionadas con músicas populares de Argentina y América Latina, en instituciones de nivel terciario y universitario. Es Ayudante de 1° en el Departamento de Folklore de la Universidad Nacional de las Artes y, desde 2023, será Jefa de Trabajos Prácticos de la asignatura Estudios de Músicas Populares, en esta Facultad de Filosofía y Letras (UBA), cargo al que ha accedido por selección interna. Es miembro activa de la Asociación Argentina de Musicología y de la IASPM –*International Association for the Study of Popular Music*–. Ha sido jurado de

trabajos académicos en el *Concurso para el aporte de contenidos acerca del chamamé y su cultura*, organizado en 2021 por el Instituto de Cultura de Corrientes, en el marco de la Fiesta Nacional del Chamamé.