

**Nacionalismos y músicas tradicionales cuyanas:
negociaciones en dos momentos
del siglo XX**

Octavio Sánchez

Nacionalismos y músicas tradicionales cuyanas: negociaciones en dos momentos del siglo XX

En trabajos anteriores hemos intentado desentrañar la compleja red de significaciones existente en torno a uno de los géneros musicales de mayor vigencia en la región de Cuyo: la *cueca cuyana*. Entre otras, logramos identificar una serie de marcas que caen sobre los cultores de músicas populares cuyanas más tradicionalistas, las cuales colaboran a construir una **identidad estigmatizada**. Nos proponemos en este trabajo hacer un breve rastreo de la construcción del estigma "nacionalistas". En primer lugar centraremos nuestro análisis en el discurso de los músicos mendocinos que fueron pioneros en la mediatización de las músicas cuyanas en la década de 1930. En segundo término nos referiremos al megafestival *Argentina en Mendoza*, que se realizó en esta provincia durante la década de 1990.

Palabras clave: nacionalismo, estigma, identidad, músicas cuyanas, Argentina.

Nationalism and traditional music from Cuyo: trade-off in two moments of the 20th Century

In previous works we have tried to grasp the complex web of meaning existing around one of the most popular musical genres in Cuyo: the *cueca cuyana*. Among others, we have identified a series of labels that burden the followers of traditional popular music in Cuyo, that have led to the construction of a stigmatized identity. This paper attempts a brief inquiry of the construction of the stigmatic label nationalists. In the first place, we will center our analyses in the discourse of the pioneers of mass diffusion of Cuyo musical genres in the 1930s. And later on, we will explore the megafestival *Argentina en Mendoza*, held in that province in the 1990s.

“Esta gente, en realidad, vive del folklore, percibiendo escaso sueldo de las emisoras radiales. Como carecen de caudal bibliográfico, apelan al nacionalismo barato y ramplón. En Cuyo es común escuchar de muchas emisoras de Buenos Aires, que tal cueca o gato [...] fue cultivada por los Granaderos de San Martín en la gloriosa gesta, etc... Todo esto, en el fondo, no es más que negocio ‘folklórico’”.

Juan Draghi Lucero, 1938.

1. Introducción

En textos anteriores hemos intentado desentrañar la compleja red de significaciones existente en torno a las músicas tradicionales argentinas, trabajando específicamente sobre uno de los géneros musicales de mayor vigencia de la región de Cuyo, la cueca cuyana (Sánchez 2004). Entre otras, logramos identificar una serie de marcas que caen sobre los cultores¹ de músicas folklóricas² cuyanas, especialmente en referencia a los que forman el núcleo más tradicionalista, cuando son señalados desde la periferia³ o

¹ Entendemos por cultor no sólo al músico, es decir, al responsable de la producción de bienes artísticos, sino también al oyente experto, es decir, al receptor activo que, produciendo o no música, actualiza sentidos de identidad cultural a través de estas músicas.

² Empleamos aquí el concepto folklore en sentido amplio, tal como la aplican los mismos cultores de cuecas y tonadas, incluyendo las músicas que desde la década de 1930 circulan compartiendo espacios tradicionales y mediatizados, siendo conscientes de que, además, “folklore” es una categoría de comercialización de algunas músicas. Desvinculamos el concepto de las cualidades de anónimo, rural, colectivo, oral, y especialmente de la difusionista noción de supervivencia.

³ Hemos trabajado los conceptos núcleo, periferia y frontera, desde la perspectiva de la Semiótica de la Cultura, de Juri Lotman, resignificando algunas de sus propuestas en función de nuestro objeto de estudio: tal es el caso de la noción de semiosfera. En este sentido, cuando hablamos de núcleo hacemos referencia a las producciones (y junto a ellas a los cultores) más tradicionalistas. En la periferia de éste se encuentran las músicas, músicos y oyentes más innovadores, y en la frontera del espacio semiótico, producciones y cultores que dialogan con otras músicas. Desde esta construcción teórica, también podemos estudiar a aquellos que son expulsados de la comunidad de cultores, acusados de producir una música con tantas innovaciones que deja de ser reconocida como propia por los adscriptos al núcleo y que es marcada como subversiva y extranjera (Sánchez 2001).

desde fuera de su cultura como “esos llorones”, “esos imitadores”, “esos anacrónicos”, “esos borrachos” y “esos nacionalistas”. Estos adjetivos pueden designar características o adscripciones identitarias de una persona o grupo, pero cargados negativamente, suelen funcionar como **estigmas** al ser empleados por otros con el objeto de desacreditar socialmente a los que poseen los atributos señalados⁴. De esta forma, nos referimos al cultor del núcleo tradicional cuyano como poseedor de una **identidad estigmatizada**.

Nos proponemos en este trabajo hacer un breve rastreo de la construcción del estigma “nacionalistas”, focalizando nuestro análisis en el megafestival *Argentina en Mendoza*, que se realizó en esta provincia durante la década de 1990. Antes de emprender esta tarea central, nos detendremos en algunos aspectos de la obra de los músicos populares que hasta la actualidad son reconocidos por los cultores cuyanos como los pioneros. Ellos son Hilario Cuadros (1902-1956), Alberto Rodríguez (1900-1997), Ismael Moreno (1891-1968), Carlos Montbrun Ocampo (1900-1962)⁵ y Buenaventura Luna (1906-1955), artistas responsables de la cristalización de los géneros musicales cuyanos desde la composición y aun desde la interpretación⁶. Estos músicos son percibidos como los héroes de la “refundación contemporánea” de cuecas y tonadas al haber sido los primeros en hacer circular estas músicas regionales por los modernos medios masivos de las primeras décadas del siglo XX⁷, instalándose en la capital del país desde la década de 1930, grabando discos y difundiendo su obra hacia Argentina y parte de Sudamérica desde la radiofonía porteña. La industria cultural establecida en Buenos Aires legitimaba a estos artistas individualmente y también al movimiento regional al cual pertenecían. El prestigio que esto implicaba se hacía extensivo al resto del colectivo sociocultural cuyano.

En este sentido, debemos aclarar que, más allá del lugar de nacimiento de los artistas que estudiaremos, lo importante es que éstos son reconocidos

⁴ En esto seguimos a Erving Goffman, quien en la década de 1960 trabajó sobre identidades -personales y sociales- y estigmatizaciones (Goffman 1993).

⁵ Otras fechas que circulan entre los músicos cuyanos acerca del nacimiento de Montbrun Ocampo son 1890 y 1895, con respecto a su fallecimiento, 1965.

⁶ En la periodización que hemos realizado acerca de las músicas cuyanas hemos señalado los momentos de cristalización, consolidación y continuación. Damos cuenta también del trabajo de los precursores de la música cuyana, el sanjuanino Saúl Salinas (1882-1921) y el italiano radicado en Mendoza, Alfredo Pelaia (1887-1942), quienes desde la segunda década del siglo XX ya desarrollaban sus carreras en Buenos Aires compartiendo los espacios de circulación de las músicas criollas y el tango (Sánchez 2004).

⁷ La “fundación” de estos géneros suele ser ubicada temporalmente por la musicología en un difuso período que tiene su momento culminante en la tercer década del siglo XIX. Como parte de la discusión que mantenemos con esta musicología que priorizaba el estudio de los supuestos “orígenes” de las músicas, introducimos el concepto de “refundación mediatizada o contemporánea”.

como “músicos cuyanos” tanto desde el punto de vista de los cultores locales como desde una mirada externa a esta cultura. Desde una perspectiva que prioriza los espacios culturales sobre las demarcaciones geopolíticas, afirmamos que no existe música tradicional mendocina, sanjuanina o puntana, en todo caso podemos hablar de “música popular cuyana” hecha en San Luis, o tocada por un conjunto sanjuanino, o compuesta por tal mendocino⁸. Es más, un artista puede ser considerado “cuyano” por los mismos cultores de cuecas y tonadas, sin haber nacido en Cuyo y sin vivir en la región, sólo por el hecho de hacer música “cuyana” a la manera “cuyana”. De esta forma, “cuyano” no hace referencia al gentilicio sino a la pertenencia activa a una cultura particular⁹. Consideremos que en la conformación de los conjuntos cuyanos de la cristalización ya había importantes cruces e intercambios entre músicos de distintas procedencias. Una de las primeras voces de la Tropilla de Huachi Pampa, conjunto creado por el sanjuanino Buenaventura Luna, era el mendocino Antonio Tormo. El dúo de guitarristas de mayor trascendencia que integró por años el conjunto Los Trovadores de Cuyo, del mendocino Hilario Cuadros, estaba constituido por Alfredo Alfonso y José Zabala, oriundos de Villa Mercedes, San Luis, músicos que también participaban asiduamente de las agrupaciones que formaba Luna en su programa radial *El Fogón de las Arrieros*. Ignorando fronteras provinciales, podemos citar al bonaerense José María De Hoyos, quien participó como cantante, guitarrista, y arreglador de los proyectos de Carlos Montbrun Ocampo -también sanjuanino-, Buenaventura Luna e Hilario Cuadros. La importante circulación de instrumentistas, cantantes y repertorios de las distintas provincias cuyanas propició -desde 1930 hasta 1955, aproximadamente- la cristalización de estructuras y formas interpretativas que hasta hoy son señaladas como “cuyanas”.

Retomando el tema propuesto, hipotetizamos que la consagración obtenida por los cristalizadores también ha colaborado a la consolidación de un discurso impregnado de conceptos nacionalistas que continúa siendo reproducido por los cultores cuyanos del núcleo tradicionalista actual. Esta retórica y su aparato simbólico fueron exhibidos abiertamente durante la realización de *Argentina en Mendoza*, contribuyendo con esto a la aceptación social del evento y legitimando con este procedimiento a su organizador, el banquero Raúl Moneta.

⁸ Incluso, los mismos cultores suelen minimizar las diferencias interpretativas que pueden producirse entre las distintas provincias, reduciendo la cuestión a la velocidad de la ejecución. En la actualidad ni siquiera ese parámetro es válido para diferenciar entre sanjuanino, mendocino o puntano, como hemos comprobado analizando numerosas grabaciones de distintos géneros cuyanos.

⁹ En este sentido, “cuyano” es más parecido a “tanguero” que a “porteño”.

2. Músicas cuyanas y el discurso de los músicos cristalizadores

Como punto de partida diremos que el estigma “nacionalistas” es una connotación que ancla en la reiterada referencia a tópicos como la Patria o el General San Martín en los textos literarios de algunas composiciones musicales. Estas temáticas frecuentemente intentan mantener la memoria y reivindicar el protagonismo cuyano en la gesta de la independencia más que dedicarse a defender o proclamar explícitamente al nacionalismo como ideología, especialmente en su versión política antidemocrática.

En este sentido, mostraremos a continuación algunos textos pertenecientes a distintos artistas a manera de ejemplo, partiendo de una de las composiciones más conocidas y de mayor vigencia en el repertorio de músicas populares cuyanas: *Los sesenta granaderos*, cueca de Hilario Cuadros, popularizada por su conjunto Los Trovadores de Cuyo en la década de 1940.

<i>Los sesenta granaderos</i>		
	I	II
ESTROFA 1	Ante el Cristo Redentor se arrodillaba un arriero y rogaba por las almas de los bravos granaderos.	Nuestra señora de Cuyo contempló la cruzada de los Andes Y bendijo al general San Martín el más grande entre los grandes.
ESTROFA 2	Eran sesenta paisanos los sesenta granaderos Eran valientes cuyanos de corazones de acero.	Cuna de eternos laureles con que se adorna mi patria Es Mendoza la guardiana por ser la tierra más gaucha.
ESTRIBILLO	Quiero elevar mi canto como un lamento de tradición Para los granaderos que defendieron a mi nación Pido para esas almas que las bendiga nuestro Señor.	

El texto se refiere a la plegaria que realiza un arriero en la actualidad - ante el Cristo Redentor, monumento erigido en 1904, en el límite entre

Argentina y Chile- recordando a los granaderos protagonistas del Cruce de los Andes, en el inicio de la campaña libertadora en 1817.

En la obra de otro de los cristalizadores, el sanjuanino Buenaventura Luna, encontramos otras composiciones en las que se prioriza esta temática, por ejemplo la canción *El clarín de Yaguaraz*, composición que también integraba el repertorio de Hilario Cuadros y Los Trovadores de Cuyo. El texto alerta sobre la necesidad de prepararse para la defensa de la patria en el futuro -“por si enemigos te atacan mañana Patria Argentina”-, apelando a una conexión con el pasado heroico de la Guerra de la Independencia a través de un atributo legado.

<i>El clarín de Yaguaraz</i>		
I	II	III
Toda la herencia que dejó mi abuelo fue este clarín, con él anduvo por nieves y cielos con San Martín.	Después mi padre lo usó de corneta por otras güellas, tocando en tropas de viejas carretas mirando estrellas.	Que el chango aprenda a tocar una diana quiere mi china, por si enemigos te atacan mañana Patria Argentina.
Porque era un negro de suerte que a empujones con la muerte se volvió al Yaguaraz.	Pero otra vez el destino lo trajo por el camino de güelta al Yaguaraz.	Que el chango muera con gloria, porque es gloriosa la historia del clarín de Yaguaraz.

Asimismo, Carlos Montbrun Ocampo, otro de los sanjuaninos protagonistas de la cristalización de la música cuyana, recurrió en algunas de sus composiciones al tema de la Patria y su simbología, como en la zamba *Emblemas argentinos*. En cierta forma, en la última estrofa el compositor sanjuanino categoriza la música regional como símbolo argentino cuando expresa “junto con mis emblemas la llevo dentro del alma.”

<i>Emblemas argentinos</i>		
	I	II
ESTROFA 1	Blanco y azul celeste es mi bandera. color de cielo limpio color de nieves eternas.	Blanco y azul celeste es mi pañuelo. para adornar las danzas criollitas de nuestro suelo.
ESTROFA 2	Amarillo es el oro blanca la plata, de oro es el sol que lleva puñal de plata es el asta.	Música de mis llanos y mis montañas, junto con mis emblemas la llevo dentro del alma.
ESTRIBILLO	Emblemas de mi patria con mi canción saludo. ¡Que viva mi bandera mi escarapela y mi escudo!	

La temática patriótica ha estado siempre presente en la obra de los citados cristalizadores aunque, en realidad, no aparece con gran frecuencia en sus producciones musicales. La gran mayoría de las piezas hace referencia al mundo rural laboral, es decir al vino y a la vitivinicultura, a lo amatorio y al paisaje¹⁰. Sin embargo, más que las composiciones en sí, lo que colabora fuertemente a la construcción del estigma "nacionalistas" es, por un lado, la narrativa con la que estos músicos contextualizan sus producciones y, por otro, el discurso metatextual que construyen acerca de los géneros musicales cuyanos.

En relación a este tópico, hemos analizado el *Cancionero Mendocino* del músico Ismael Moreno, publicado en 1936. De las veintiocho composiciones¹¹, tres están referidas al paisaje regional y el resto son amatorias;

¹⁰ Por ejemplo, en el caso del género cueca cuyana, nos parece significativo que sobre un *corpus* de 128 composiciones recopiladas para nuestra tesis de maestría, solamente cinco se refieren a temáticas patrióticas. Este contraste se acrecienta en el caso de las tonadas, género en el que los autores han priorizado temas como el amor, la belleza, la mujer, el desengaño amoroso, e incluso la amistad. El compositor que más importancia le otorgó a la temática patriótica en sus composiciones fue Hilario Cuadros, aunque estos temas representan alrededor del 6% de su producción. De todas formas, en términos más cualitativos, habría que ponderar la gran popularidad que aún goza entre todos los cuyanos un éxito como *Los sesenta granaderos*.

¹¹ El cancionero de Moreno consta de tres cuecas, tres gatos, tres tonadas, dos valsos, dos zambas, dos chacareras, dos estilos, una refalosa, un triunfo, un bailecito, más la letra de ocho canciones recopiladas por él.

ninguna de ellas con connotaciones a la Patria o la Nación. Sin embargo, estos contenidos son muy frecuentes y explícitos en los párrafos explicativos de la obra. Desde el proemio, en recuadro destacado, Moreno manifiesta sus intenciones:

“Entrego estas voces del corazón criollo que fue como el cordaje de una guitarra inmensa tendida bajo el dosel del cielo cuyano; jesto volcaron nuestros abuelos en el corazón de la patria! herencia sagrada en la que se diseñan trenzadas las palmas de la guerra y las inquietudes del alma. He aquí traducida en nota la solemne magestad [sic] del monte y el silencio augusto de la pampa abierta... Cantad conmigo la canción nativa, poniendo la serena emoción de la raza como una corona de lauros en el frontal de los siglos por donde ha de pasar victoriosa la Argentina de mañana. I. MORENO.” (Moreno 1936: 4).

Algunas páginas más adelante, en la exposición que el artista mendocino hace acerca de los distintos géneros musicales argentinos, se refiere a los recopiladores norteños Manuel Gómez Carrillo y Andrés Chazarreta:

“Ellos, que compenetrados de la responsabilidad de la hora, en esta época de crudo materialismo que se han alzado sobre la estrechez del ambiente para poner la grandeza de la canción nativa, como una bandera en el combate frente a la invasión del cosmopolitismo que amenaza con arrasar todo lo que fue bajo el sol patrio musa del gaucho y pasión de la raza.” (Moreno 1936: 6).

La cita al discurso de Ricardo Rojas es muy clara: el párrafo de Moreno gira en torno a los dos conceptos que el autor de *La restauración nacionalista* -editado en 1909- identifica en su diagnóstico acerca de la sociedad argentina de principios del siglo XX, según el análisis del intelectual mendocino Dante Ramaglia:

“Concebida dentro de los límites fijados por la tradición democrática y liberal que fundó la República Argentina, su prédica nacionalista apunta a rectificar las desviaciones que a su juicio provienen del excesivo *cosmopolitismo* y *materialismo* que se habían instalado en la sociedad.” (Ramaglia 1998: 41)¹².

¹² En todas las citas se reproducen los resaltados que presentan los originales.

Por su parte, Alberto Rodríguez, respetado en el contexto de las músicas cuyanas no sólo como artista sino también como recopilador, aclara en el capítulo introductorio de su *Cancionero Cuyano* de 1938 que esta publicación es parte de un trabajo de compilación de mayor envergadura, poniendo en evidencia también una conexión con Rojas, no sólo desde lo conceptual, sino también en la vinculación institucional:

“...como anticipo de mi colección compuesta de más de ochocientas canciones antiquísimas, cedida al Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras, publico este pequeño álbum, formado por veinticinco piezas, en las que mis coterráneos, en imborrables reminiscencias de nuestro querido acervo tradicionalista, revivirán con emocionado patriotismo, épocas de legendaria heroicidad o de sencillas costumbres patriarcales.” (Rodríguez 1989: 24).

Recordemos que Rodríguez fue discípulo de Carlos Vega, fundador de la musicología argentina, quien realizó gran parte de sus investigaciones a partir de 1933 desde el citado Instituto de Literatura Argentina dirigido por Ricardo Rojas, a quien Vega dedicara una de sus obras de mayor trascendencia, *Panorama de la Música Popular Argentina* (1944)¹³. Nos parece importante destacar que el mendocino Alberto Rodríguez, a pesar de ser discípulo de Vega, no parte del marco teórico difusionista para explicar la circulación de estas músicas en las provincias de Cuyo, reconociendo, en el caso de la cueca, la dirección opuesta a la que postula esa perspectiva teórica, es decir, poniendo en evidencia su “ascenso” social. Sin embargo, los conceptos del nacionalismo, tienen una fuerte continuidad en su discurso:

“La cueca auténticamente cuyana, adentrándose en el alma del pueblo, recorrió toda su jerarquía, pasando de los bodegones criollos, a las chinganas selectas y de allí a los propios salones de la aristocracia, donde con movimientos más lentos y ritmo más solemne, se enseorea en la gracia de la mujer cuyana, que se ufana orgullosa de clausurar las tradicionales fiestas familiares con que los hogares criollos rinden culto a nuestra gloriosa nacionalidad.” (Rodríguez 1989: 115).

¹³ Acerca de la relación de la musicología de Carlos Vega con la perspectiva nacionalista, remitimos al lector a nuestra tesis de maestría, especialmente al párrafo “El contexto del nacionalismo y los límites del difusionismo” (Sánchez 2004).

No obstante la relativa baja frecuencia con que aparece la temática patriótica, como hemos manifestado, la cueca es el género que los compositores cuyanos han priorizado para expresar este tipo de contenidos, tal vez por las connotaciones festivas que posee. Estas significaciones son recuperadas por Rodríguez en la cita anterior, aunque conduce su discurso estableciendo una original conexión entre la cueca cuyana “auténtica”, la fiesta familiar “tradicional” y el “culto a nuestra gloriosa nacionalidad”. Otra de las expresiones musicales tratadas por Rodríguez en su *Cancionero* es el gauchito, de nula circulación en la actualidad -incluso ya en 1938- pero reivindicado por el investigador al señalar la vigencia del género en la época de la preparación del Ejército Libertador:

“Esta danza es conocida en Cuyo desde tiempos antiquísimos, de ella puede decirse que es un baile netamente criollo. Su nombre bien lo afirma: ‘Gauchito’. Expresión cariñosa, simboliza toda la gloriosa epopeya de nuestra nacionalidad ... Se impregnó de patria, tomando el aliento épico y guerrero de las gloriosas jornadas de la libertad, cuando el genio de San Martín, movilizó todas las fuerzas vivas aprovechables para la organización y preparación de las huestes libertadoras en el histórico campamento del Plumerillo.” (Rodríguez 1989: 107).

Para justificar sus afirmaciones, Rodríguez cita en primer término unas coplas extraídas de una novela histórica -*Gloria Cuyana* de Julio Olivencia Fernández-, donde uno de los protagonistas expresa cantando su disposición a pelear por la Patria, presentándose como “el gauchito argentino”. A continuación, el recopilador mendocino se refiere a “otro gauchito de corte eminentemente patriótico que recuerda la tradición popular en Mendoza...”. Sin embargo el texto del gauchito recopilado es más de corte picaresco/amatorio; narra las vicisitudes de un soldado que se escapa de su guardia a la hora de la siesta a buscar flores para su enamorada y termina arrestado por un sargento granadero, es decir, un texto muy alejado de lo “eminentemente patriótico”. A pesar de esto, afirma: “A través de estas letras y de muchas otras, se advierte el noble sentimiento nacionalista del gaucho...” (Rodríguez 1989: 108). Es el discurso acerca del gauchito el que está construido en tono nacionalista más que la composición en sí.

<i>El gauchito</i>	
I	II
<p>Estando de centinela me vienen a relevar veinticinco granaderos, un cabo y un oficial.</p> <p>Me acordé de tus amores y salí desesperado al campo por unas flores.</p> <p>Gauchito arriba. Gauchito abajo.</p> <p>Ser gauchito ¡pucha que cuesta!</p> <p>¡Pucha que cuesta trabajo! ¡Cuánto me cuesta tu amor!</p> <p>Dejé la guardia a la siesta y fue para mí lo peor.</p>	<p>Un sargento granadero aquí me tiene arrestado. Ser gauchito dicen es fiero, ser gauchito y enamorado.</p> <p>Ser gauchito y ser centinela señores, no es lo mejor estar teniendo la vela.</p> <p>Gauchito arriba. Gauchito abajo.</p> <p>¡Pucha tu amor que me cuesta!</p> <p>por ser indisciplinado. Por ser indisciplinado.</p> <p>A causa de aquella siesta está el gauchito arrestado.</p>

Asimismo, aunque el investigador cuyano notifica en varios lugares de su *Cancionero* que existen tonadas “patrióticas” (Rodríguez 1989), no ofrece ninguna de éstas entre las quince composiciones del género que aparecen en la edición original de 1938, ni en las dieciséis que agrega en la reedición de 1989¹⁴. La temática patriótica en Rodríguez es más una lectura personal que un tópico que pueda rastrearse en los textos por él mismo presentados¹⁵.

¹⁴ El *Cancionero Cuyano* de Alberto Rodríguez, editado en 1938, consta de veinticinco recopilaciones: quince tonadas, cuatro cuecas, cuatro gatos y dos danzas -sereno y gauchito. En la segunda edición, de 1989, se agregaron dieciséis tonadas y una cueca, totalizando en consecuencia, cuarenta y dos composiciones. En su gran mayoría son amatorias; ninguna narra hechos heroicos, patrióticos, o que reivindicuen la nación. En el *Cancionero Popular Cuyano* de Juan Draghi Lucero, también editado en 1938, de las ciento quince recopilaciones musicales -entre tonadas, cuecas, gatos y canciones-, sólo encontramos una referencia a lo patriótico en una de las diecisiete estrofas de *El triunfo (Versión II)*. El texto dice: “Este es el triunfo niña/de los patriotas.../De los patriotas.../¡Ay, qué homito lo hacen/los con ojotas.../¡Los con ojotas!” (Draghi Lucero 1997: 56).

¹⁵ No sabemos a quiénes se refiere específicamente Juan Draghi Lucero en la cita que transcribimos a continuación -del cual una parte hemos colocado a modo de epígrafe. Aunque la protesta expresa una tenden-

Leamos lo que nos dice con relación a una cueca sanjuanina que muestra a modo de ejemplo de danzas y canciones cuyanas:

“Las canciones patrióticas que en el amor a la libertad, ennoblecieron el corazón de los soldados del glorioso Ejército de los Andes, influyeron en las danzas y cantos populares de Cuyo. La letra de esta cueca sanjuanina que vincula las penas del amor con las disciplinas del cuartel, es una prueba evidente de ello.” (Rodríguez 1989: 178).

Sin embargo no encontramos nada de esto en el texto ofrecido como ejemplo. Sólo en las dos primeras estrofas existen expresiones castrenses empleadas metafóricamente: penas que “desfilan”, el amor que “manda” y una “declaración de guerra” entre estos sentimientos.

<i>Tus penas y las mías</i>		
	I	II
ESTROFA 1	Tus penas y las mías van desfilando y tu amor es el jefe que va mandando.	Una negra y un negro, tiene mi madre; ella quiere ser monja y el negro fraile.
ESTROFA 2	Que va mandando, sí, por compañías; le declaran la guerra las pena mías.	Obispo fue el negrito ella fue madre, fue madre superiora en un pueblito.

cia del discurso de los músicos cuyanos de la década de 1930 que ya estaban en la capital del país realizando sus carreras desde la radiofonía porteña. Según Draghi, algunos músicos estarían buscando legitimar sus carreras estableciendo conexiones con la historia oficial. “Existen ‘folkloristas’ que se proclaman tales porque ejecutan con guitarra, con discutible fidelidad algunas cuecas y gatos y con desplantes ridículos postulan y ofician de ‘dueños del folklore’ de determinada zona. Por lo general desconocen toda bibliografía, lo que les da más valor para sostener tal o cual cosa. Esta gente, en realidad, vive del folklore, percibiendo escaso sueldo de las emisoras radiales. Como carecen de caudal bibliográfico, apelan al nacionalismo barato y ramplón. En Cuyo es común escuchar de muchas emisoras de Buenos Aires, que tal cueca o gato -que puede oírse más pura en cualquier ‘boliche’ de campaña- fue cultivada por los Granaderos de San Martín en la gloriosa gesta, etc ... y ya en tren de historia barata, sale a escena el manoseado Chimborazo ... Todo esto, en el fondo, no es más que negocio ‘folklorico’. Hay gente que vive de un falso y amanerado folklore. Ellos jamás serán folkloristas.” (Draghi Lucero 1992, T.I: 64).

ESTROFA 3	Las penas mías, sí, vámonos yendo, a un convento de monjas que están haciendo.	En un pueblito, sí, esto es muy cierto, como sacarse un ojo, quedarse tuerto.
DÍSTICO	Cierto, cierto y ciertito bailan bonito.	Cierto, cierto y ciertito ¡lindos negritos!

Volviendo a la obra de Hilario Cuadros, junto a la inocencia de sus letras -como la citada *Los sesenta granaderos*, entre otras composiciones-, encontramos un discurso mucho más directo que nos habla de una actitud comprometida¹⁶. Como hemos podido constatar en una carta que en mayo de 1950 Cuadros enviara al músico puntano Domingo Carreras -en la que también saluda a los hermanos Ricardo, Rafael y Jorge Arancibia Laborda, artistas de gran protagonismo en la consolidación de los géneros cuyanos-, el mendocino llama a ese año "... Santo, Sanmartiniano..." (Carreras de Migliozi 1995: 46 y 47), en referencia al centenario del fallecimiento de San Martín. De esta forma, se alinea con el pensamiento de Ricardo Rojas, autor de *El Santo de la espada*, editado en 1933. Algunos de los músicos puntanos mencionados, interlocutores de Hilario Cuadros, integraban por entonces el conjunto Los Maruchos del Chorrillo. Es significativo el epígrafe del programa de una de sus actuaciones: "Con su música y canciones, rindiendo culto a la Patria, sus glorias y tradiciones." (Carreras de Migliozi 1995: 52)¹⁷.

Los contenidos patrióticos que alimentan el estigma "nacionalistas" son reproducidos en nuestros días por algunos de los descendientes de Hilario Cuadros y mantenidos por el conjunto de músicos que en el presente lleva el nombre de la agrupación que el mendocino dirigió desde la década de 1920 hasta su muerte en 1956. El actual conjunto Los Trovadores de

¹⁶ Por otro lado, en una de sus obras más conocidas, Cuadros evidencia su simpatía por el lencinismo, partido populista mendocino de origen radical, que rivalizó con el entonces presidente Hipólito Yrigoyen, sufriendo repetidas intervenciones nacionales en sus tres gobernaciones: José Néstor Lencinas (1918-1920), Carlos Washington Lencinas (1922-1924) y Alejandro Orfila (1926-1928) (Lacoste 1992). La glosa introductoria de su cueca *Cochero 'e plaza* está dedicada a uno de ellos. En la grabación puede escucharse: "¡Ah, gaucho Alejandro Orfila,/soy su cochero cantor!/Tengo el coche lleno 'e cueccas/canciones y qué sé yo./A Juan Agustín Moyano/le brindaremos los dos/una tonadita añeja/y un cogollo de mi flor". Moyano fue ministro de Hacienda de C. W. Lencinas y de Gobierno de Orfila.

¹⁷ La carta de Hilario Cuadros y el programa de Los Maruchos del Chorrillo, están incluidos en reproducción facsimilar en el citado libro de Carreras de Migliozi.

Cuyo, constituido a fines de la década de 1980 -treinta y dos años después de la desaparición de Hilario-, no tiene ninguna conexión histórica con la agrupación original aunque sí existe una fuerte continuidad en lo que respecta al repertorio y a los aspectos performativos, situación que los ha marcado, entre los mismos cultores cuyanos, en cierta forma como “imitadores”. De todas maneras, según sus integrantes, cuentan con la autorización de la viuda de Cuadros para emplear el nombre del grupo (Omar Rodríguez 7/1/2003 y Sergio Santi 9/3/2004). Más allá de lo musical sonoro, el conjunto busca su legitimación apelando a una supuesta continuidad temporal y manteniendo el tono nacionalista del discurso¹⁸. Esta búsqueda es evidente hasta en el título de uno de sus CDs más representativos, *70 años con la música*. En el *booklet* que acompaña el disco, además de esforzarse en mostrar una genealogía ininterrumpida de músicos, aparece un texto firmado por la familia Cuadros, con datos biográficos de Hilario, pero construido con conceptos propios del nacionalismo. Incluimos sumariamente algunos de estos párrafos:

“Nació en la Media Luna, distrito del criollo GUAYMALLÉN¹⁹ en el año 1902, en un lugar tradicionalista donde se rendía con devoción culto a nuestro acervo nativo y a las glorias inmarcesibles de la Patria. Fue allí en el propio Mendoza, escenario de la gesta Sanmartiniana, donde se forma su vocación patriótica que inflamó permanentemente su corazón y que se destila en los versos de sus inmortales canciones.”

“...fue entonces que se dio a la tarea de luchar por el triunfo de la música de la PATRIA, se lanzó a la batalla del arte junto a DOMINGO MORALES...”

“Llega a Buenos Aires desde el lejano CUYO, en el año 1927 ... Por entonces actuaban en los teatros Florida, Casino y San Martín y en 1931 en Radio Nacional ese era el comienzo de su lucha, lucha que no tuvo banderías, sólo la grandeza del azul y blanco adornaron permanentemente su guitarra y su pecho; porque fue un factor preponderante de unidad y concordia entre los hermanos de la patria, única forma de afrontar las influencias foráneas y extranjerizantes.”

¹⁸ Como veremos en el punto siguiente, entre otros temas, la participación de este conjunto en el festival *Argentina en Mendoza* contribuyó decididamente a la actualización y vigencia del estigma “nacionalistas”.

¹⁹ Mayúsculas del original.

A lo largo de la historia, algunos artistas han sido funcionales a los intereses del poder hegemónico, colaborando en la construcción de imaginarios culturales, buscando incluso legitimar su obra citando los episodios heroicos del pasado y empleando el aparato simbólico patriótico que la educación oficial se ha encargado de inculcarnos. En ciertos casos, esta funcionalidad puede haber sido irreflexiva o, por el contrario, comprometida; aunque, de todas formas, comprensible pensando en la fuerza de penetración que tuvieron las ideas nacionalistas en la primer mitad del siglo XX, que atravesaron el campo intelectual argentino, y también el artístico musical, tanto el académico²⁰ como el popular.

La vinculación entre esta ideología y las producciones simbólicas asociadas a lo folklórico o popular encuentra en parte una explicación en la reacción de la clase hegemónica argentina frente a la masiva inmigración, básicamente de europeos italianos y españoles, que desde finales del siglo XIX cambió la constitución étnica, cultural y social de la República Argentina, triplicando en sólo tres décadas la población total, y que fue percibida como un peligro por esa clase que detentaba el poder.

“El impacto sobre la sociedad tradicional, en todas sus capas, fue sin duda intenso. Las ciudades adquirieron un espíritu babélico y los sectores sociales pudientes, integrantes del antiguo patriarcado, bien pronto comenzaron a sentirse incómodos. El mito de la inmigración, como solución a los problemas del país, localizados clásicamente por Alberdi en la ‘extensión’, comenzó a perder fuerza. De este modo comenzarían a surgir ideologías reivindicatorias de ese mismo hombre que primero había sido negado, integrante de la antigua población hispano-indígena, como también el despertar de un sentimiento telúrico, actitudes que acabarían generando futuros ‘nacionalismos’.” (Roig 1993: 16).

En el intercambio producido durante esas primeras décadas del siglo XX entre nacionalismo y músicas tradicionales, el primero puso la necesidad de construir una nación culturalmente homogénea y el aparato simbólico patriótico; las segundas ofrecieron parte de la materia prima sobre la que se construiría ese “ser nacional”, bienes culturales provincianos que, vistos desde la Capital, portaban las “esencias de la Nación”. Desde sus ino-

²⁰ En este sentido, la musicóloga Melanie Plesch ha realizado importantes investigaciones, específicamente sobre los nacionalismos musicales académicos y la construcción de la “argentinidad” (Plesch 1996 y 2002).

centes cuecas y tonadas, sustentadas sin embargo por un discurso cargado de la simbología provista por esos nacionalismos, los músicos cuyanos de la cristalización contribuyeron a la tarea de construcción de ese imaginado “ser argentino”, como tantos otros músicos que llegaron a Buenos Aires desde las distintas regiones argentinas.

Su contribución fue desde la militancia. Sólo así se comprende cómo estos músicos conceptualizaban sus producciones: Ismael Moreno -músicas desde el “corazón de la patria” como “herencia sagrada” que construirán “la Argentina victoriosa del mañana”-, Alberto Rodríguez -músicas con las que se “rinde culto a nuestra gloriosa nacionalidad” y que “revivirán con emocionado patriotismo épocas de legendaria heroicidad”- e Hilario Cuadros -música que “rinde con devoción culto a nuestro acervo nativo y a las glorias inmarcesibles de la Patria” y “factor preponderante de unidad y concordia entre los hermanos de la patria, única forma de afrontar las influencias foráneas y extranjerizantes”.

3. Poderes, ideología y músicas en *Argentina en Mendoza*

Las operaciones de manipulación de asociaciones, la vinculación de las músicas tradicionales con el nacionalismo y, en consecuencia, la construcción del estigma “esos nacionalistas”, cuentan con algunos notables ecos en años recientes, entre los que destacamos las manifestaciones masivas organizadas en Mendoza por el banquero Raúl Moneta durante la década de 1990. En el megafestival *Argentina en Mendoza* producido por el citado empresario -que congregaba 50.000 espectadores en el estadio provincial Malvinas Argentinas durante la noche en que culminaba el evento- se mezclaban confusamente, la cueca, las banderas, la tonada, las destrezas campestres, la marcha militar con la coreografía de un ballet folklórico y ejecutada por guitarristas, las escuadras ecuestres, las imágenes del general San Martín y la Virgen María, el gato, los conjuntos y dúos cuyanos, los granaderos, los solistas y conjuntos tradicionales argentinos, el ex banco provincial, las estrellas del Folklore Joven y los funcionarios vestidos de gaucho, tejiéndose en consecuencia, complejas alianzas de significaciones.

Según Gustavo Machado, quien se desempeñara como jefe de prensa y responsable de la coordinación artística²¹, *Argentina en Mendoza* tuvo su

²¹ La dificultad para poder entrevistar a los responsables de *Argentina en Mendoza* ha sido sumamente grande. Luego del desprestigio social sufrido por Moneta con la quiebra del Banco de Mendoza en 1999.

punto de partida en el festival de música folklórica *Vendimia, Tradición y Folklore*, realizado en febrero de 1993 con la participación de artistas locales de músicas cuyanas y conjuntos y solistas del circuito nacional de festivales²². El evento tuvo sólo una noche de duración, ya que quedó diluido en la densa oferta de espectáculos que tiene Mendoza durante la época vendimial²³, aunque pretendía en cierta forma ocupar un lugar central en la programación oficial, una suerte de evento mixto privado/estatal sustituto, frente a la recientemente privatizada *Fiesta Nacional de la Vendimia*.

“El inicio fue porque, vos te acordás que en esa época se privatizó la [*Fiesta Nacional de la*] *Vendimia* ... A ver, cuando se privatizó la *Vendimia* la Provincia debía generar un evento que fuese gratuito... que de alguna manera compensara la privatización de la *Vendimia*... que de alguna manera. Ese era el ideal... después, vos sabés que una cosa es lo que se plantea y otra lo que se hace, no? Entonces se hizo *Vendimia, Tradición y Folklore*, que era una de especie de... bueno... de hacer una *Vendimia* paralela, de alguna manera, pero no con argumento de *Vendimia* sino con otro tipo de elementos.” (Gustavo Machado 6/11/2004).

Ya en esa primera experiencia de 1993 el evento tenía como atractivo central un espectáculo de destrezas ecuestres a cargo de la Escuadra de Arte

todo su aparato administrativo y organizativo emigró de esta provincia. Incluso Machado vive en la actualidad en la provincia de Santa Fe y fue localizado por nosotros a través de parientes. Justamente, aprovechamos una visita que él realizó a Mendoza por motivos familiares para realizar la entrevista que alimenta parte de este artículo. En la redacción del mismo, también hemos empleado información surgida de la revisión de las ediciones del diario mendocino *Los Andes*, especialmente de los números publicados en la segunda quincena de febrero y la primera de marzo de los años 1993 a 1999, entre otros. Asimismo, hemos trabajado no sólo sobre los artículos periodísticos sino también tomamos en cuenta las publicidades. Además, consultamos a los responsables de los archivos de video de los dos canales de aire de esta provincia y del canal de cable de la capital mendocina, y la respuesta en todos los casos fue que no conservaban nada del evento.

²² Desde la década de 1960, a partir del denominado “boom del folklore”, comienzan a realizarse en todo el país festivales de músicas tradicionales durante la época estival. El de mayor trascendencia es el *Festival Nacional de Folklore*, realizado en la localidad cordobesa de Cosquín desde 1961, oficializado desde el Estado nacional en 1963. Desde esos años este festival se ha constituido en el espacio de legitimación por excelencia de músicas y músicos del folklore argentino y, en consecuencia, se halla atravesado por fuertes intereses comerciales.

²³ Consideremos que, entre enero y febrero de cada año, primero los distritos y, posteriormente, los dieciocho municipios realizan su *Fiesta de la Vendimia*, que consiste en una serie de espectáculos musicales asociados a la temática laboral vitivinícola. Todos ellos convergen en la *Fiesta Nacional de la Vendimia*, realizada el primer fin de semana de marzo. Se suman a esta oferta eventos dedicados a otras actividades agrícolas y ganaderas con espectáculos musicales: *Fiestas del Chivo, del Melón y la Sandía, del Pollo y el Olivo, de la Meleza, del Orégano, de la Cueca del Damasco y la Tonada*.

Ecuestre Argentino de la Cabaña La República, una estancia bonaerense propiedad del entonces titular del Banco República, Raúl Moneta; a esto se sumaba el festival folklórico musical de corte tradicional. Como podemos apreciar en la prensa de la época, el estado provincial ya estaba claramente involucrado, a tal punto que desde esa primera edición de 1993 el festival es señalado como el inicio de las fiestas vendimiales oficiales (*Los Andes* 27/2/1993).

En 1994 comienza a realizarse con el nombre *Argentina en Mendoza*. A partir de ese año, en todas las ediciones hasta la última en 1999, el festival musical y ecuestre fue complementado con otros eventos asociados al ámbito laboral rural, aprovechando en principio la estructura que brindaba la feria agrícola *Feriagro* en el departamento de Luján de Cuyo. La colaboración entre las empresas de Raúl Moneta y los organismos estatales fue imprescindible para la realización del megaevento. Justamente, en las publicidades que podemos encontrar en la prensa de esos años aparecen dos instituciones como las organizadoras de *Argentina en Mendoza*: el Gobierno de la Provincia de Mendoza y la Fundación Banco República. El crecimiento del festival se incrementa a partir de 1994, llegando a acaparar la agenda de espectáculos estivales desde 1996; incluso logra ser incorporado oficialmente al calendario de eventos provinciales en 1997 (*Los Andes* 21/2/1997).

“Sacando el primero que tenía otro nombre [el citado *Vendimia, Tradición y Folklore*] y duró una sola noche, *Argentina en Mendoza* era un programa que duraba, la primer edición un fin de semana, y a partir de ahí desde 5 noches hasta llegar al 98 que fue el más grande con 32 noches.” (Gustavo Machado 6/11/2004).

Difícilmente algún mendocino podía quedar al margen del festival o al menos, desconocer su realización. Su lanzamiento en 1994 contó con la presencia del presidente de la república Carlos Menem, en plena campaña mediática para abrir la posibilidad de su reelección -la convención constituyente estaba por reunirse en mayo para reformar la carta magna. La prensa reflejó su visita en primera plana:

“Menem asiste al espectáculo *Argentina en Mendoza*. El presidente Carlos Menem asistirá hoy al espectáculo *Argentina en Mendoza* que se realizará en el estadio provincial Malvinas Argentinas, organizado por el gobierno del licenciado Rodolfo Gabrieli y el Banco República y contará con la presencia de numerosos artistas de música.” (*Los Andes* 26/2/1994).

Junto al poder político -Moneta se sentó junto a Menem para presenciar el espectáculo-, otras instituciones legitimaban el evento desde su primera edición, ya que "asistieron representantes del Arzobispado de Mendoza, del Ejército Argentino, Fuerza Aérea y Gendarmería Nacional" (*Los Andes* 27/2/1994).

La presencia de estas figuras públicas -especialmente la del presidente- garantizó la veloz toma de conocimiento por parte de la sociedad de la existencia del festival. Además, desde 1996 la publicidad fue abrumadora debido a la alta densidad de espectáculos, muestras y exposiciones implicados en toda la ciudad; también la invasión del espacio público fue importante. Esta megamanifestación era en realidad una suma de distintos eventos girando alrededor de músicas folklóricas masivas y de actividades asociadas al mundo rural pampeano, pero con una marcada vocación tradicionalista. Según cálculos de los organizadores, cerca de medio millón de personas participaban de los distintos eventos durante cada una de las ediciones de *Argentina en Mendoza* desde 1996 hasta 1999.

"Se dividía en capítulos: el Capítulo Tradicionalista era el que se hacía en Feriagro; después, el Capítulo Cultural, se hacía en el Centro de Congresos y Exposiciones, que implicaba además las noches de Molina Campos, los stands, las exposiciones; el Capítulo Ecuestre que era el que se hacía en el Estadio, con los caballos; el Fogón de los Vendimiadores, que se hacía en una carpa instalada frente a Casa de Gobierno; y además, el Capítulo Cultural y el Capítulo Joven hubo un año que se superpuso y se hizo en el Frank Romero Day, en el Anfiteatro. Y por ahí la gente cree que *Argentina en Mendoza* era solamente la parte ecuestre; generalmente eso era la culminación del *Argentina en Mendoza*." (Gustavo Machado 6/11/2004).

Esta direccionalidad hacia las músicas tradicionales y hacia el mundo laboral gauchesco apelaba explícitamente al aparato simbólico del nacionalismo más conservador. Algunos de los *slogans* empleados en la publicidad de los eventos, que vestían la ciudad desde los afiches callejeros, o que pudimos encontrar en decenas de páginas de la prensa local -de la segunda quincena de febrero, de esos años-, declamaban "Pasión por lo argentino", "¡Lo mejor auténticamente argentino!", "Siempre más Argentina", o el título que rubricaba la gran mayoría de la propaganda gráfica desde 1996 hasta 1998: "Apasionadamente nacional".

Además de la publicidad -explícitamente paga-, la prensa otorgaba importantes espacios a la promoción y a la crónica de los sucesos, dedicando varias portadas no sólo de los suplementos de espectáculos, sino también del cuerpo principal. Esto es especialmente notable el lunes posterior a la realización del Capítulo Ecuestre de cada una de las ediciones, el evento más vistoso y de mayor carga simbólica e ideológica, que se realizaba en el Estadio Provincial Malvinas Argentinas. Los títulos de primera plana son más que elocuentes, incluso en *Los Andes*, percibido y señalado frecuentemente por los organizadores como el medio gráfico que les “jugaba en contra”: “Argentina en Mendoza en otra brillante jornada” (*Los Andes* 25/2/1996), “Multitudinaria concurrencia al estadio. Brilló Argentina en Mendoza” (*Los Andes* 23/2/1997), “El estadio vibró con Argentina en Mendoza” (*Los Andes* 1/3/1998).

¿Qué es lo que causaba esa vibración colectiva? El Capítulo Ecuestre tenía distintos momentos, que apuntaban impactar y a dirigir la emoción de los 50.000 espectadores, ya predispuestos a participar juntos de un ritual multitudinario, siempre en el contexto sonoro de marchas, himnos y músicas tradicionales argentinas y cuyanas, muchas de ellas interpretadas por reconocidos artistas del folklore nacional y por músicos locales.

Analizaremos a continuación algunas de esas escenas. En primer lugar, la irrupción al galope de la Escuadra de Arte Ecuestre Argentino, integrada por sesenta jinetes vestidos de gauchos montando sus caballos y portando cada uno una bandera argentina flameando por efecto de la velocidad y del movimiento de los corceles, sumergidos en el ambiente sonoro de una de las marchas militares más conocidas, referida al primer triunfo de San Martín y sus granaderos en Sudamérica.

“Los caballos y sus montas hicieron su entrada por la boca de acceso al campo de juego ubicado en el sector este, ante los acordes de la *Marcha de San Lorenzo* y portando cada uno de los jinetes una bandera argentina.” (*Los Andes* 27/2/1994).

El espectáculo proseguía con complicados desplazamientos de los jinetes que involucraban distintos sectores del campo, y con la emulación de carreras, domas y demás competencias de equitación asociadas al mundo rural de la pampa, pero llevadas en esta teatralización a situaciones de riesgo, tanto por la velocidad de los movimientos como por la posición que en ocasiones adoptaban los gauchos convertidos en acróbatas. Las destrezas también se volvían coreografías y ocasionalmente los jinetes interactuaban con alguna agrupación de *ballet* que ingresaba al campo para danzar las músicas asociadas a “la argentinidad”.

“Los gauchos estaban montados en caballos ricamente ataviados y portaba cada uno banderas argentinas mientras se escuchaban los ritmos de una chacarera y los animales iban haciendo figuras en la cancha. ... [Se escuchó luego] un grandioso Pericón Nacional, tangos, valeses, cueca y zamba, danzados por hombres y animales en un alarde de destreza y belleza singular.” (*Los Andes* 27/2/1995).

En otro de los bloques, que estimulaba la adhesión del público a través de las músicas tradicionales, se ponía de manifiesto además el diálogo entre estos géneros cuyanos y el pasado heroico regional.

“Las voces e instrumentos de Los Chalchaleros y Los Trovadores de Cuyo interpretaron luego la cueca de Hilario Cuadros *Los sesenta granaderos*, en tanto iba apareciendo en escena un grupo de granaderos con sus uniformes de gala, mientras el público gritaba por los cuatro costados ¡Argentina! ¡Argentina!” (*Los Andes* 27/2/1995).

Pero el momento culminante de la noche lo constituía la entrada de una veintena de imágenes de la Virgen María sobre los hombros de los granaderos -sin luz eléctrica, iluminadas con antorchas-, en una representación escénica difícil de clasificar: una suerte de *performance* a mitad de camino entre la procesión religiosa, el desfile militar y el festival musical folklórico, donde se apelaba tanto a lo sobrenatural como al pasado heroico idealizado.

“Cerrando el desfile de imágenes apareció la de la Virgen de la Carrodilla, mientras Los Trovadores de Cuyo cantaban la canción compuesta por Hilario Cuadros que fue coreada desde los cuatro costados del estadio ... Luego de ello Julia Elena Dávalos interpretó *Virgen Morenita* y se retiraron las imágenes y el Cuerpo de Granaderos. Vinieron Los Chalchaleros y junto con el público cantaron *Zamba de mi esperanza*.” (*Los Andes* 27/2/1995).

Religiosidad popular, apelación explícita a lo militar/heroico y músicas tradicionales argentinas y cuyanas eran algunos de los elementos de este ritual masivo y también mediático. De hecho, las publicidades que invitaban al Capítulo Ecuéstre destacaban este momento anunciando que se contaría “Con la presencia de las Vírgenes Históricas más veneradas del país” (*Los Andes* 26/2/1999 y demás días de la promoción).

“Una de las cosas que nunca compartí, que me las tenía que bancar porque no era el dueño de la cosa, fue esto de las Vírgenes con los soldados, te acordás el desfile que se hacía en el Estadio ... De alguna manera era mostrar la religiosidad del pueblo argentino independientemente de si sos católico, protestante, judío, lo que fuere. Pero sí, el elemento religioso está dentro del sentimiento popular ¡es innegable! más allá del credo... Pero creo que se podría haber representado de otra forma. No sé si era tan necesario, pero fue así.” (Gustavo Machado 6/11/2004).

Lejos del eclecticismo confesional mostrado por nuestro entrevistado en el testimonio anterior, en la edición de 1998 estas imágenes se expusieron posteriormente en la catedral de Mendoza durante una semana, poniendo así en evidencia la alianza con la Iglesia oficial.

“Exposición de las 25 imágenes de las vírgenes más veneradas del país. Puede visitarlas y admirarlas en la Parroquia N^a S^a de Loreto. Iglesia Catedral. De 9 a 12 hs. y de 17 a 20 hs. F. Moreno 1316. Apasionadamente Nacional.” (*Los Andes* 1/3/1998).

Esta asociación con el poder eclesiástico también se puso de manifiesto durante el Capítulo Ecuéstre de las ediciones de 1995 y 1996 de *Argentina en Mendoza*, en las que fueron leídos sendos mensajes enviados especialmente por el Papa Juan Pablo II (*Los Andes* 27/2/1995 y 26/2/1996). Además de proyectar imágenes del líder religioso sobre “pantallas gigantes en los ángulos del estadio” mientras se escuchaban los mensajes, la Iglesia estaba presente físicamente en las personas de sus jerarcas locales, el “nuncio apostólico en la Argentina monseñor Ubaldo Calabresi y el Arzobispo de Mendoza monseñor Cándido Rubiolo” (*Los Andes* 26/2/1995). La bendición oficial caía fluidamente legitimando todo el espectáculo y predisponiendo a todos los presentes a la aceptación acrítica y a la participación incondicional.

Finalmente, destacamos que fueron frecuentes los homenajes a los soldados fallecidos en la Guerra del Atlántico Sur, especialmente a los de Mendoza. Incluso en la edición de 1997 el conjunto Los Trovadores de Cuyo estrenó *Los 17 héroes mendocinos*, una canción con rítmica folklórica cuyo texto apela a lo heroico respondiendo a un pedido de la Patria (evocando la Guerra de la Independencia: “parten de Mendoza como en nuestra historia”), pasando por la posibilidad de morir gloriosamente (con la protección de “la sangre de Cristo”), y de ahí a las imágenes del cementerio

malvinense (“albas cruces de Puerto Argentino”, “blanca su mortaja de agua, espuma y sal”) y a la esperanza de volver (“flameará algún día un sol soberano”). Hacia el final de la canción se escucha una glosa recitada que incluye el apellido de cada uno de los diecisiete mendocinos caídos en Malvinas, concluyendo con el insistente estribillo “...diecisiete héroes la muerte dejó”.

<i>Los 17 héroes mendocinos</i>	
1 Comenzaba abril y la patria pedía para ir a Malvinas hombres de valía. Parten de Mendoza como en nuestra historia jóvenes valientes que honrarán memoria.	4 Color de bandera que nos convocara y que con honor la muerte enfrentara Flameará algún día un sol soberano y tu sacrificio no habrá sido en vano.
2 Aún es vendimia recuerda cuyano la sangre de Cristo va contigo hermano Besa tus montañas antes de partir tal vez sea la gloria y debas morir.	5 Fuiste aviador de los Pucará o quizás soldado en Bahía Soledad Fuiste marinero allá en el Belgrano o si no guerrero entre los pantanos.
3 Tras las albas cruces de Puerto Argentino las almas esperan, lo quiso el destino. Celeste y lejano, frío mar austral blanca su mortaja de agua, espuma y sal.	Estribillo Pues de aquellos hijos que Mendoza prestó 17 héroes la muerte dejó.

El efecto entre los miles de espectadores era altamente emotivo. Esta composición aparece en dos CDs de Los Trovadores de Cuyo -uno de ellos es el citado disco *70 años con la música-* y en el CD del conjunto Los Herederos del Canto, grupo musical que tuvo su lanzamiento masivo en el contexto del festival. En esas producciones discográficas puede leerse quiénes son los tres autores de esta canción: Sergio Santi, Omar Rodríguez -ambos integrantes de Los Trovadores- y Raúl Moneta.

La simbiosis oficial/militar/religión/folklorico/masivo y el empleo de la simbología asociada a estos ámbitos explican en gran medida la respuesta del público y, en consecuencia, las expresiones que encontramos en la prensa y que hablan de una multitud exaltada y eufórica: “Magia ecuestre y emoción en el Malvinas” (*Los Andes* 7/3/1999), “Tradición y fervor popular en el Malvinas” (*Los Andes* 28/2/1999), “Un estadio repleto de un público participativo. Muestra de fervor argentino” (*Los Andes* 24/2/1997). De

todas formas, según los organizadores no había ninguna intención detrás del hecho de ofrecer un espectáculo de corte tradicionalista:

“Lo del perfil ideológico, no. El tema es que, de alguna manera siempre se mete, y sobre todo visto desde afuera. De alguna manera, el elemento religioso y el patriotismo exacerbado, siempre han estado medio enganchados, sumado a bastante folklore oficial. Pero, no, no, no porque había una intención, no. ¡Qué sé yo! Es como todo, de acuerdo cómo se mire y en el momento, en el entorno que se mire...” (Gustavo Machado 6/11/2004).

Es innegable que el festival, especialmente el Capítulo Ecuestre, reunía una asociación de distintos elementos que en su conjunto colaboraban a definir connotaciones ideológicas nacionalistas: abundancia/redundancia de simbología patriótica en banderas y músicas, apelación al pasado heroico militar fundacional con la presencia de los granaderos y al pasado heroico militar reciente en los homenajes a los caídos en Malvinas, religiosidad popular/oficial en las 25 vírgenes “históricas”, difusión de las músicas folklóricas más tradicionales y de probada aceptación masiva, y los interlocutores de todo ese aparato simbólico, es decir, los miles de asistentes al estadio que, lejos de guardar una actitud pasiva, eran en realidad coproductores, cocreadores de esas músicas.

“Mientras tanto, Horacio Guarany le ponía ‘zamba’ a una madrugada todavía sin sol, que, inevitablemente, tornaría en día. Pero eso era lo de menos, no importaba: el amanecer sería sólo un fenómeno físico dentro de un tiempo donde los más de 50.000 corazones se sentían enteramente argentinos, cantaban cosas nuestras y reclamaban una cultura cada vez más vigente.” (*Los Andes* 27/2/1995).

Es muy difícil analizar la participación de los músicos en estas manifestaciones, porque en ella aparecen cruzados los intereses comerciales y de difusión de las producciones artísticas, con las alianzas que se tejen entre arte, poder e ideología. Las oportunidades de tocar frente a miles de personas son muy pocas, y es una necesidad para los artistas hacer conocer su música, aunque en algunos casos las colaboraciones parecen haber estado bastante alejadas de lo involuntario o lo inocente. Ejemplo de esto fue la participación de varios conjuntos cuyanos, algunos de los cuales se expusieron de una manera más evidente, contribuyendo a la confirmación del

estigma “nacionalistas”. El caso de más alta exposición fue el del citado conjunto Los Trovadores de Cuyo -ya marcados en cierta forma por las connotaciones de “imitadores”. Además de haber tenido un destacado protagonismo en todas las ediciones, fueron también los encargados de interpretar la canción que funcionaba como *jingle* publicitario y que incluye en su título el nombre del festival: *Canta Argentina en Mendoza*. Se trata de una cueca de treinta y seis compases -cuya música fue compuesta por Sergio Santi, integrante del conjunto-, con una cita literaria al Himno Nacional, otra al entonces símbolo del movimiento de Folklore Joven, esto es, la cantante Soledad y su CD *Poncho al viento*, y un final arpegiado por las guitarras que remite a los toques de clarín, especialmente al de los últimos compases de la marcha *Mi bandera*. Según Santi, a partir de un texto, varios compositores propusieron distintas músicas, siendo seleccionada la suya y, posteriormente, se decidió la participación del citado conjunto cuyano²⁴ en la interpretación:

“En principio me dijeron que la iba a cantar Guarany, pero después se echó atrás. Después, que iban a ser Los Chalchaleros, pero dijeron ‘no... si es de uno de ellos... que la canten Los Trovadores de Cuyo’. Entonces la terminamos grabando nosotros pero no era esa la idea original.” (Sergio Santi 9/3/2004).

En el cuadro siguiente puede apreciarse el texto completo de esta cueca -escrito por Gustavo Machado, como dijimos, jefe de prensa y uno de los responsables de la organización del festival- del que extraemos una significativa cadena de expresiones: “identidad”, “pasión nacional”, “tradición”, “antiguas usanzas”, “raza criolla”, “la fe”, “santas patronas”, “granaderos”, “los Andes”, “ecuestre”, “tierra”, “poncho al viento”, “escuadra”, “destreza”, “raíz”, “patria soberana” y “los laureles que supimos conseguir”.

²⁴ Estas asociaciones se ponen de manifiesto hasta en los atuendos de corte tradicional/rural con los que se presentan Los Trovadores de Cuyo, de color celeste y blanco, y con el escudo nacional bordado sobre el poncho. Habitualmente los conjuntos y solistas cuyanos no se visten con ropas asociadas al mundo rural para actuar: la indumentaria utilizada suele ser camisa, pantalón y zapatos, y en ocasiones saco y corbata: los colores muy sobrios, frecuentemente en combinaciones de negro y blanco.

<i>Canta Argentina en Mendoza</i>		
	I	II
ESTROFA 1	Febrero es y un festival en la tierra mendocina despierta la identidad y es pasión nacional que nos anima.	Todo el país bien en la fe de nuestras santas patronas los granaderos también el ayer de los Andes hoy evocan.
ESTROFA 2	La tradición vuelve a vivir nuestra antiguas usanzas la raza criolla verás con su gracia bailar aquellas danzas.	Ecuestre luz cabalgará sobre el lomo de la tierra ponchos al viento verás nuestra escuadra pasar con su destreza.
ESTRIBILLO	Argentina es la que brinda aquí en Mendoza testimonio cultural de su raíz viva la patria soberana y orgullosa de los laureles que supimos conseguir.	

El carácter descriptivo y directo del texto, y no sólo su empleo en la promoción del evento, define a esta cueca como música publicitaria. Se presenta, además, como un documento de los momentos constituyentes del Capítulo Ecuestre que los organizadores destacaban.

“Sí, sí... en realidad fue hecha para eso. Porque Moneta me decía -fue esto en el... 96- ‘¡che... cómo puede ser que *Argentina en Mendoza* no tenga un himno!’. Entonces, al principio creo que le pusimos *Himno al canto patrio*, pero después quedó la cueca *Canta Argentina en Mendoza*. Yo le hice la letra y la música... inicialmente no era una cueca, era una zamba ... y le digo a Santi ‘¿te animás a grabarla como cueca?’ y me dice ‘sí, hagámosla en cueca’. Entonces, él le hizo algunos arreglos para cueca y me la mostró en cueca, y quedaba muy linda y la grabamos como cueca también ... la letra está para cumplir nomás... La letra tenía que respetar lo que era, reflejar lo que pasaba en el evento...” (Gustavo Machado 6/11/2004).

Junto con la compleja *performance* del Capítulo Ecuestre, la connotación nacionalista basada en la apelación al pasado heroico y a la institución militar se tejía también desde la estrecha relación que el estado provincial mantenía con *Argentina en Mendoza*. En este sentido, establecimos que el

Capítulo Cultural, que se realizaba en el Centro de Congresos y Exposiciones, fue inaugurado en varias de las ediciones con el cambio de guardia de la Bandera de los Andes, en el hall central de la mismísima Casa de Gobierno, con la presencia de Moneta, el gobernador Lafalla y demás autoridades nacionales y provinciales (*Los Andes* 21/2/1998 y 25/2/1999), otorgando legitimidad oficial plena al megafestival al permitirle apropiarse de un rito connotado por el patriotismo y el heroísmo²⁵.

La exposición pública de la clase dirigente tuvo su punto culminante en 1998 cuando se incorporó a *Argentina en Mendoza* el denominado Capítulo Federal, cuyo acto central estaba constituido por un desfile cívico-militar por las principales avenidas de la ciudad bajo el lema "Tu historia desfila por las calles". La foto del palco oficial incluye al intendente Roberto Iglesias, al gobernador Arturo Lafalla, al ex gobernador Octavio Bordón y al entonces dueño de los ex bancos provinciales²⁶ y real anfitrión del espectáculo, Raúl Moneta. Todos, codo a codo, festejando con una banderita argentina en la mano como si fuese el 25 de mayo o el 9 de julio (*Los Andes* 23/2/1998 y 1/3/1998).

La dirigencia política apoyó y celebró abiertamente los eventos de *Argentina en Mendoza*, desde los actos más formales como el cambio de guardia de la bandera o el citado desfile hasta los más distendidos, como los espectáculos musicales y ecuestres. Incluso se prestó a la parodia campesina de asistir con ropas gauchescas a los eventos masivos sin distinción de partidos ni líneas políticas.

"...de los tres partidos. Te lo digo con nombres concretamente, porque los he visto: Balter, Genoud y Lafalla²⁷. Cualquier cosa, que me lo vengan a decir a mí en la cara: ¡yo los vi...!" (Gustavo Machado 6/11/2004).

²⁵ La Bandera de los Andes es el estandarte que llevaba el Ejército Libertador del General San Martín, que se conserva en el hall central de la Casa de Gobierno mendocina y es custodiada por los granaderos. El acto del cambio de guardia es realizado con la presencia de la Banda de Guerra del Regimiento de Infantería de Montaña N° 11, que ejecuta las marchas e himnos protocolares.

²⁶ La provincia de Mendoza contaba con dos bancos estatales, Mendoza y Previsión Social, entidades financieras que fueron fusionadas y privatizadas durante 1996. En el consorcio privado que tomó estas empresas, Raúl Moneta era dueño del 51% de las acciones.

²⁷ Carlos Balter (Partido Demócrata), José Genoud (Unión Cívica Radical) y Arturo Lafalla (Partido Justicialista), políticos de los tres partidos mendocinos con mayor continuidad histórica y con representación parlamentaria en la nación.

Junto a la clase política, el empresariado se mimetizaba con la propuesta de Moneta, especialmente desde la edición de 1997, cuando el Banco Mendoza ya estaba en manos del banquero. Funcionarios y empresarios vestían atuendos gauchos, pero no espontáneamente, sino adhiriendo a la teatralización montada por los organizadores, respondiendo afirmativamente a los requerimientos del anfitrión, como en la cena realizada en febrero de 1997 para 1.200 invitados.

“En la noche del viernes se realizó la gran cena ‘Argentina en Mendoza’ que reunió a importantes bodegueros, viñateros y empresarios. Tal como decía la tarjeta, todos los invitados asistieron con atuendos tradicionales. Pañuelos, chalecos, bombachas y alpargatas dieron el colorido a una velada especial, recreando un ambiente campestre en pleno centro de la ciudad.” (*Los Andes* 23/2/1997).

Pero el estado provincial no sólo estaba relacionado a nivel protocolar; sino que también aparecía como la otra entidad organizadora, junto con la Fundación Banco República. Sin embargo, a pesar de que la participación del Estado en las actividades artísticas y culturales siempre se concreta a través del área de Cultura -ministerio, subsecretaría, dirección o instituto, de acuerdo a las distintas administraciones-, en el caso de *Argentina en Mendoza* la Provincia se involucró directamente desde la gobernación, estableciendo una relación muy estrecha desde los funcionarios de mayor jerarquía.

“El Director de Cultura nunca tuvo participación. Sí el de Gobierno, el ministro de Gobierno... Y, lógicamente, la infraestructura de la Provincia... el Estadio es de la Provincia, los predios eran de la Provincia. Por eso te digo que un poco me duele que lo hayan perdido [la realización de *Argentina en Mendoza*]; porque lo perdió Mendoza, no lo perdió Moneta. Moneta existió sin el festival y sigue existiendo sin el festival; el festival se perdió para Mendoza.” (Gustavo Machado 6/11/2004).

Además, la Provincia estuvo comprometida económicamente, con un manejo del otorgamiento de los fondos poco transparente que dio lugar a pedidos de informe a funcionarios del Ejecutivo y al posterior reconocimiento por parte de la administración del entonces Instituto Provincial de la Cultura (*Los Andes* 19/2/1998 y 27/2/1998).

“Es lamentable que se haya perdido, porque el dinero lo puso la Provincia. El hecho de dejar de hacerse el festival no le implicó nada a Moneta; simplemente le implicó perder algo a la Provincia, que ya era de la Provincia y estaba instituido inclusive como marca de la Provincia, ya había trascendido los límites de Mer.doza. Fue una pena porque se perdió un evento que a la Provincia, si bien la Provincia ponía mucha plata, también le significaba un ingreso increíble. Te digo con números, el del 98 por ejemplo le implicó a la Provincia 2.800.000 pesos o dólares de gasto, y casi 11 de ingresos; y el del 99, le implicó cerca de 2 y medio de gasto y como 9 de ingreso. Si esa plata salía de Cultura y no volvía a Cultura, eso creo que ya no es culpa del festival...” (Gustavo Machado 6/11/2004).

El complejo tramado de ámbitos de poder implicados en *Argentina en Mendoza* -político, económico, eclesiástico, cultural, artístico, simbólico-, se tejía también con los intereses y preferencias del campo mediático, tanto desde el oportunismo de la farándula como desde la fricción entre las empresas multimediales. De las dos últimas ediciones, 1998 y 1999 -las más extensas, exitosas y masivas-, la prensa gráfica recogió también la participación de la farándula televisiva porteña fotografiándose con Moneta en alguno de los distintos capítulos del megafestival. Entre otros, contamos a Raúl Portal, Chiche Gelblung y al *staff* completo de Video Match, el masivo programa conducido por Marcelo Tinelli y producido desde Telefé a todo el país (*Los Andes* 8/3/1998 y 7/3/1999). Por otro lado, los medios mendocinos -locales, pero también atravesados por poderes económicos nacionales y globales-, estuvieron fuertemente involucrados en esta trama de intereses. Aunque desentrañar esas complejas relaciones esté fuera del alcance de este trabajo, damos cuenta de su existencia al menos en la palabra de uno de los organizadores y reconocido amigo de Raúl Moneta:

“Innegablemente algunos medios nos dieron más apoyo que otros... Pero no había una asociación directa con ninguno. Inclusive, te digo más, hasta que *Clarín* compró *Los Andes*, daba mucho más prensa *Los Andes* que el *Uno*. Lo que pasa es que, bueno, *Clarín* compra *Los Andes* y en vez de un gran apoyo tenés un gran enemigo. En ese momento Moneta era dueño, no de todo pero sí de gran parte de Cablevisión y era competencia directa de Multicanal. Pero, asociación directa directa, con nadie. Yo sé que -y a mí me parece lamentable- se habló mucho de la asociación

con el Grupo Uno. El Grupo Uno, más que apoyo fue neutral en esta historia, entonces, cuando vos tenés un enemigo ¡claro! cualquiera que no te critique parece que es amigo. Pero, cobraron como cualquier hijo de vecino, no lo hicieron gratis..." (Gustavo Machado 6/11/2004).

La última edición de *Argentina en Mendoza*, en 1999, fue la más variada en cuanto a eventos. Continuaron los Capítulos Tradicionalista, Cultural y Ecuestre, se repitió el Gran Desfile Federal incluido en el 98, y se incorporaron el Fogón de los Vendimiadores y el Festival de Festivales. Este último fue un certamen de interpretación musical, específicamente para jóvenes cantantes, que duró cinco noches. Estaba organizado en distintos rubros -cuatro de folklore (solistas masculino y femenino, dúo y conjunto) y cantante solista de tango- y contó con un prestigioso jurado: Tito Francia, Felipe Yofre y Vitillo Ábalos. Los ganadores fueron los cantantes Erika Andrada, María Itatí, Esteban Cruz, César Hernán y Patricia Cangemi, el dúo Samay Huasy y el conjunto Los herederos del canto. Estos artistas, "los mejores representantes de las nuevas hornadas de folcloristas y cantantes de tango", tuvieron como premio participar en la repetición de la Fiesta Nacional de la Vendimia (*Los Andes* 18/2/1999 y 24/2/1999). En cuanto al Fogón de los Vendimiadores, era un evento dedicado a los dieciocho departamentos mendocinos desarrollado en sendas noches, con la participación de músicos y *ballets* de cada localidad, y con el cierre de una estrella del circuito nacional. A esta altura la colaboración estatal era incondicional incluso a nivel municipal; es más, muchos artistas de los departamentos participaban gratuitamente en este evento sólo por el prestigioso antecedente que significaba haber tocado en *Argentina en Mendoza*.

"Entonces tuve que llamar a cada uno de los intendentes y a cada uno de los directores de cultura, que en ese momento no era difícil porque todo el mundo quería ser amigo de Moneta; entonces fue muy fácil porque se prendieron absolutamente todos los departamentos... y bueno, fue muy fácil hacerlo, porque simplemente nosotros poníamos toda la estructura: sonido, alojamiento, *catering*, todo... Lo único que tenía que hacer cada municipalidad, a través de su dirección de cultura, era convocar a los artistas. Para ellos era una papa, incluso políticamente lo aprovecharon muchísimo, y para nosotros también, porque de alguna manera, te traían todo armado y a nosotros lo único que nos implicaba era gasto y nada más." (Gustavo Machado 6/11/2004).

El 6 de marzo de 1999, con el Gran Desfile Federal, cuya atracción central fue el Regimiento de Granaderos a Caballo, terminó la historia de *Argentina en Mendoza*. En menos de una semana comenzaron a circular algunas noticias alarmantes para los mendocinos: "Fusionarán el Banco Mendoza con el República" (*Los Andes* 12/3/1999). Un mes más tarde, el Banco Mendoza fue suspendido por el Central y el imperio construido por Raúl Moneta comenzó súbitamente su derrumbe público. El festival tenía tanta presencia en la comunidad mendocina que ya en junio la prensa preguntaba acerca de la posibilidad de realización del *Argentina en Mendoza* versión 2000 (*Los Andes* 13/6/1999). Sin embargo, en julio el juez Luis Leiva ordenó la detención de los empresarios responsables del privatizado ex banco provincial y, con Moneta en condición de prófugo de la justicia, se despejó toda duda sobre el fin abrupto del megafestival. A pesar de la exención de prisión otorgada desde la Capital Federal por el juez Liporace en diciembre de 1999, Raúl Moneta sufrió un significativo desprestigio, y la relación con la sociedad mendocina -con nuevo presidente y nuevo gobernador²⁸- quedó rota irremediabilmente. El banquero y su festival terminaron emigrando a la provincia de Buenos Aires, aunque la experiencia fue fugaz.

"Lamentablemente, en el 2000 no hicimos nada, pero en el 2001 hicimos *Argentina en Luján*, que de alguna manera fue nuestra revancha, ya íbamos con toda la experiencia. La caída del Banco marcó el fin del festival, y *Argentina en Mendoza*, *Argentina en Luján*, o *Argentina en donde sea*, de alguna manera quedó salpicada con otros intereses, hasta con la caída de Menem, no sólo la caída del Banco y de Moneta." (Gustavo Machado 6/11/2004).

4. Conclusiones

Hemos recorrido brevemente dos momentos que han colaborado en la construcción del estigma "nacionalistas" en relación con los cultores del núcleo de músicas tradicionales cuyanas. El primero, situado temporal-

²⁸ Fernando de la Rúa y Roberto Iglesias respectivamente, ambos radicales integrantes de la Alianza, que en diciembre de 1999 reemplazaron a los justicialistas Carlos Menem y Arturo Lafalla. El justicialismo llevaba diez años en el poder nacional y doce en el provincial.

mente en la primer mitad del siglo XX, época en que los conceptos nacionalistas habían impregnado el campo intelectual argentino, respondiendo a una necesidad de la clase dirigente de construir una nación y una identidad nacional homogénea. Tanto los protagonistas de la naciente musicología argentina, específicamente Carlos Vega, como los artistas tradicionalistas, se plegaron a los discursos nacionalistas, empleando parte del aparato simbólico de éste en su propia retórica, aunque quizás desprovisto de su costo político antidemocrático. De todas formas, al parecer sentían el compromiso de ser parte de esa construcción; desde su profesión eran militantes. Sin embargo, al analizar la obra de los músicos cuyanos de la generación de la cristalización, notamos que la temática patriótica y la simbología nacionalista está presente más abiertamente en los discursos acerca de las músicas que en las canciones mismas.

En este sentido, entendemos que la retórica de los artistas estudiados podría quedar mejor contextualizada dentro de lo que ha sido denominado un nacionalismo espiritual o cultural, o en otros términos, un nacionalismo amplio por oposición a otro restringido.

“Clásicamente el término ‘nacionalismo’ había sido utilizado en un sentido que podríamos denominar restringido, es decir, para caracterizar a movimientos políticos antiliberales, a menudo autoritarios, y en cuya retórica ocupaba un papel preponderante el énfasis en las especificidades históricas, culturales o raciales de una comunidad política en relación con otras.” (Devoto 2002: XIII).

En el contexto del nacionalismo, en sentido amplio, es donde creemos que se produjo el diálogo con las músicas tradicionales y de donde éstas tomaron cierta terminología y su aparato simbólico. Patria, bandera, pasado heroico, presente de lucha, futuro glorioso, raza nativa, tradición, y los paisajes regionales fueron los conceptos e imágenes privilegiados en el intercambio.

“En un caso como el argentino en el que esos proyectos se realizaban desde elites políticas que controlaban (o aspiraban a controlar) los instrumentos estatales, ello implicaba, ante todo, la voluntad de imponer ciertas creencias comunes, ciertos relatos sobre los orígenes, ciertos símbolos identitarios y ciertos mitos movilizados a los habitantes de un territorio independiente. Esas operaciones que buscaban construir a los ciudadanos e integrar a

las masas al Estado, haciéndolas copartícipes de las creencias impuestas desde el mismo, podían ser hechas desde instrumentos muy diferentes, como la enseñanza escolar de la historia y la geografía, la ritualidad patriótica, en la escuela o en la milicia, la pedagogía de las estatuas y de los símbolos patrios, la movilización política.” (Devoto 2002: XIV).

Por otro lado, los músicos ofrecían sus creaciones y sus recopilaciones, que intelectuales como Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones, valoraron como los fundamentos para la construcción de una cultura argentina. Creemos haber identificado dos importantes conexiones entre algunos de los cristalizadores y Ricardo Rojas. Una conceptual, especialmente en el señalamiento por parte de Moreno de dos factores peligrosos para la nación: cosmopolitismo y materialismo; en este sentido, también destacamos la construcción de la figura de San Martín como “santo”, condición resaltada por Cuadros. La otra conexión es institucional: Rodríguez y su maestro Carlos Vega, trabajando bajo el amparo del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras. Al respecto, Dante Ramaglia, en un trabajo acerca del “espiritualismo” en la obra de Ricardo Rojas, sitúa esta línea de pensamiento como una de las que dialogó con el nacionalismo político, al compartir con éste “una serie de connotaciones que vinculan lo ‘espiritual’ al núcleo de valores esenciales arraigados en la tradición nacional” (Ramaglia 1998: 26). Sin embargo, esclarece la relación entre el nacionalismo que implica este espiritualismo y las perspectivas reaccionarias, diferenciándolas.

“En relación con el *nacionalismo* propugnado por esta corriente [por el espiritualismo de Rojas] hay que aclarar que no llega a constituirse en una doctrina política de carácter integral y antidemocrática, como la que se presentaría años más tarde en la Argentina.” (Ramaglia 1998:26).

En relación con el segundo tema abordado en este trabajo, el megafestival *Argentina en Mendoza*, se puede decir que la música folklórica argentina, y en particular la cuyana, jugó un papel decisivo en la construcción de un ambiente social favorable al banquero Raúl Moneta. Empresarios y funcionarios, por un lado, y el público, por el otro, respaldaron incondicionalmente al festival. El ascenso a la masividad se manifestó en forma paralela con la negociación por la privatización de los bancos provinciales en 1996, y su última edición se realizó dos meses antes de la suspensión del Banco de Mendoza por parte del Central en abril de 1999. Mientras existió, el fes-

tival sirvió de mecanismo de legitimación de todos los poderes involucrados en la escenificación, mediante la apelación a las músicas y costumbres que nuestra sociedad tiene por más tradicionales, convirtiendo estos bienes culturales en una herramienta política.

“Entender las relaciones indispensables de la modernidad con el pasado requiere examinar las operaciones de ritualización cultural. Para que las tradiciones sirvan hoy de legitimación a quienes las construyeron o las apropiaron, es necesario ponerlas en escena. El patrimonio existe como fuerza política en la medida en que es teatralizado: en conmemoraciones, monumentos y museos.” (García Canclini 1990: 151).

Como afirmamos párrafos atrás, el festival, especialmente el Capítulo Ecuéstre, ofrecía reunidos y asociados distintos elementos que en su conjunto colaboran a definir connotaciones ideológicas nacionalistas: abundancia/redundancia de simbología patriótica en banderas y músicas, apelación al pasado heroico militar fundacional con la presencia de los granaderos, al pasado heroico militar reciente en los homenajes a los caídos en Malvinas, religiosidad popular/oficial en las 25 vírgenes “históricas”, difusión de las músicas folklóricas más tradicionales y de probada aceptación masiva y los interlocutores de todo ese aparato simbólico: los 50.000 asistentes al estadio.

En cuanto a las músicas que podían escucharse, pusimos en evidencia la convivencia, frecuentemente caótica, de varios repertorios y diferentes modalidades performativas:

- a) Los intérpretes de músicas tradicionales argentinas en vivo; por ejemplo, Los Chalchaleros, Horacio Guarany, Los Quilla Huasi y Los Fronterizos, entre otros.
- b) Los intérpretes del denominado Folklore Joven -especialmente desde 1997-, tanto en vivo como a través de grabaciones emitidas por decenas de altoparlantes; por ejemplo, Soledad, Los Nocheros y Facundo Saravia, entre otros.
- c) Los intérpretes cuyanos actuales en vivo; por ejemplo, los conjuntos Los Trovadores de Cuyo y Los Herederos del Canto, los dúos Cacace-Aliaga, Talquenca-Vargas y Adarme-Salinas, entre otros.
- d) Los intérpretes cuyanos de la cristalización, especialmente en la difusión por altoparlantes de antiguas grabaciones de Hilario Cuadros y Los Trovadores de Cuyo.

- e) Bandas militares interpretando himnos patrióticos y marchas en vivo o mediante grabaciones; por ejemplo, las bandas de la Policía de Mendoza y del Regimiento de Infantería de Montaña N° 11.

Todo esto constituía la sustancia sonora musical en la que estaba inmerso el megafestival.

El elemento religioso está ausente en el aparato simbólico de los nacionalismos comentados, verificándose incluso un laicismo y anticlericalismo, especialmente en Leopoldo Lugones que proponía una sustitución simbólica mediante una religión cívica, la “religión de la patria” (Devoto 2002: 84 y 86). Sin embargo, algunos antecedentes podrían citarse en el nacionalismo de Manuel Gálvez (Devoto 2002: 43) y en una línea “federal” que además remite a la tradición hispánica y al rosismo (Devoto 2002: 91). De todas formas, la apelación a la religiosidad popular aparece frecuentemente en los textos de canciones folklóricas, como es el caso de *La Virgen de la Carrodilla*, composición de Hilario Cuadros de gran vigencia en la región, o la ya citada cueca *Los sesenta granaderos*, que es en definitiva la oración de un arriero implorando por los soldados cuyanos.

Finalmente, en ambas situaciones en las que hemos rastreado la construcción del estigma “esos nacionalistas”, separadas por más de cinco décadas, vimos que la participación de músicas y músicos tradicionalistas fue funcional a los intereses de los detentadores del poder. En el caso de los cristalizadores de principios del siglo XX, ellos realizaron un intercambio simbólico, adoptando el discurso de los constructores de la nacionalidad. En la experiencia más reciente de *Argentina en Mendoza*, el estigma fue actualizado en otra negociación: una teatralización de las tradiciones que permitía a los artistas hacer circular sus músicas masivamente, pero en la cual se pusieron en juego fuertes alianzas de poderes, sólo posibles en tanto esas mismas músicas y músicos estigmatizados sirvieron de catalizadores.

Bibliografía

Carreras de Migliozi, María Teresa

1995 *El folklore que yo viví*. San Luis: Talleres Marzo.

Devoto, Fernando

2002 *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Draghi Lucero, Juan

1992 [1938] *Cancionero Popular Cuyano*. 2ª edición. Dos Tomos. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras UNCuyo y Ediciones Culturales de Mendoza.

Draghi Lucero, Juan

1997 [1938] *Cancionero Popular Cuyano*. Mendoza: Ediciones del Canto Rodado.

García Canclini, Néstor

1990 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

Goffman, Erving

1993 [1963] *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.

Lacoste, Pablo

1992 *El lencinismo. Un movimiento populista*. Mendoza: Primera Fila.

Lotman, Juri

1996 *La Semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.

Moreno, Ismael

1936 *El Cancionero Mendocino. Album de canciones para canto y piano. N°1*. Mendoza: Peuser.

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*, 1: 57-68.

Plesch, Melanie

2002 De mozas donosas y gauchos matreros. Música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera. *Huellas*, 2: 24-31. Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.

Ramaglia, Dante

1998 La formación del espiritualismo argentino. Proyecto y discurso en Ricardo Rojas. *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, 15: 23-60. Mendoza: Instituto de Filosofía Argentina y Americana.

Rodríguez, Alberto

1989 [1938] *Cancionero Cuyano*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.

Roig, Arturo Andrés

1993 La entrada del siglo. La Argentina en los años 1880-1914. En Roig Arturo Andrés comp., *La Argentina del 80 al 80. Balance social y cultural de un siglo*, 9-20. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Sánchez, Octavio

2001 Prácticas de producción en la Música Popular: una visión desde la perspectiva de la Semiótica de la Cultura. En *Actas del IIIº Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. IASPM Rama Latinoamericana, Publicación electrónica: www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actas.html

Sánchez, Octavio

2004 *La cueca cuyana contemporánea. Identidades sonora y socio cultural*. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Inédito.

Vega, Carlos

1944 *Panorama de la Música Popular Argentina*. Buenos Aires: Losada.

Periódicos

Diario *Los Andes*, Mendoza. Todos los números de la segunda quincena de febrero y primera quincena de marzo, de 1993 a 1999.

Entrevistas

Entrevistado, Fecha de nacimiento, Categoría, Fecha de la entrevista. Machado, Gustavo; 29/11/1966; Organizador y jefe de prensa de Argentina en Mendoza (6/11/2004). Rodríguez, Omar; 10/8/1960 (Músico), cantante y guitarrista, integrante de Los Trovadores de Cuyo (7/1/2003). Santi, Sergio; 20/8/1961 (Músico), cantante y guitarrista, integrante de Los Trovadores de Cuyo (9/3/2004).